

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600

UMI[®]

»

A

Jorge Artel: escritor colombiano indomulato

Por

Luisa García-Conde

**A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian
Literatures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of
Philosophy, The City University of New York**

2002

UMI Number: 3037398



UMI Microform 3037398

Copyright 2002 by ProQuest Information and Learning Company.

All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.

ProQuest Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

© 2002

LUISA GARCÍA-CONDE

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

12/17/2001
Date


Chair of Examining Committee

12/14/2001
Date

L. Eschen.
Executive Officer

Professor Dionisio Cañas

Professor Oscar Montero

Supervisory Committee

The City University of New York

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

JORGE ARTEL: ESCRITOR COLOMBIANO INDOMULATO

by

Luisa García-Conde

Advisor: Professor George Yúdice

Jorge Artel's position as a poet of black expression in twentieth-century Colombia, and his validation of black identity in Latin America, has been drawn mostly from his best known work, *Tambores en la noche*. And if, justifiably, this work is of seminal importance, it represents a small percentage of his entire oeuvre. This dissertation reviews his entire poetic works and also the incredibly rich production in newspapers and conferences where he elaborates on race, politics and popular culture. The author of this dissertation has had access to newspaper articles, so far inaccessible and dispersed, which enrich the subtleties of Artel's position on race and culture. The author also seeks to "complete" Artel's image by questioning the conflicts between the "black" ideology present in his articles and in his poetry and by addressing his political class consciousness and the import of his Indian ancestry.

Chapters I and II present a biography of the poet within Latin America's racial configuration, with a special emphasis on the Colombian racial landscape. Chapter III analyzes *Tambores en la noche* and *Otros poemas* and compares and contrasts its various editions to reveal conflicting definitions of identity (the conscious conversion of vocabulary to underscore his black identity). Of special note are two poems that intentionally exploit the deformed prosody imagined for African descendants; Artel clearly wrote against this practice in his newspaper articles. Chapter IV analyzes a little known work, *Sinü, riberas de asombro jubiloso*, and uses the framework of the idyll to examine the idealization of his Indian ascendancy.

Chapter V considers his political dimension in his only novel, *No es la muerte, es el morir...* and the collection of poems, *Poemas con botas y banderas*. The latter maintains a political transcendence without devaluing its poetic import by accessing extraliterary genres. Likewise, the novel cleverly plays between an obvious didactic content and a critique of the genre of the novel itself. Finally, Chapter VI presents a sample of unedited or unpublished materials that focus on Artel's explicit protest against the social and political conditions in Latin America, although two of them engage in metapoetic reflection.

Índice

Introducción	1
Capítulo I: Biografía de Jorge Artel	8
Introducción	8
1. Años de formación	8
2. Trayectoria política	10
3. Obra publicada	11
4. Inéditos	12
4.1 Periodismo	13
4.2 Teatro	15
5. Contexto literario en Colombia	17
6. Las negritudes	20
6.1 Negritud y negrismo	21
6.2 Otras denominaciones	23
6.3 Jorge Artel	25
Conclusión	25
Notas	26
Capítulo II: Los discursos raciales	29
Introducción	29
1. Configuración del pensamiento racial	29
1.1 Factores contribuyentes al racismo	30
2. Ideas sobre raza y mestizaje en América Latina	34
2.1 El debate racial y cultural en Colombia	42
2.2 La heterogeneidad colombiana	44
3. Artel a partir de una consideración racial	51
3.1 Artículos sobre prácticas discriminatorias	57
3.2 Artel ante la cultura	60
3.3 Artel ante la poesía negra y sus cultivadores.	63
3.4 Artel ante la poesía negra (aclaraciones)	66
4. Jorge Artel ante la crítica	71
Conclusiones	75
Notas	76
Capítulo III: Tambores en la noche. Otros poemas	84
Introducción	84
1. Ediciones de Tambores. Otros poemas	86
1.1 “El líder negro” y “Bullerengue”	89
1.2 “El líder negro” en la edición de 1955	97
2. Tambores en la noche. Otros poemas y la reivindicación de la negritud	99
2.1 Nota a este apartado sobre la reivindicación de la negritud	106

3. Tambores en la noche. Otros poemas y la reivindicación de la fiesta	107
3.1 Artel, marinero de un mar mulato	117
3.2 Otros poemas	118
Conclusión	121
Notas	123
 Capítulo IV: <i>Sinú, riberas de asombro jubiloso</i>	128
Introducción	128
1. Artel y el idilio	129
2. <i>Sinú, riberas de asombro jubiloso</i>	131
2.1 El canto I	132
2.2 El canto II	132
2.3 El canto III	133
2.4 El canto IV	135
2.5 El canto V	135
2.6 El canto VI	136
2.7 El canto VII	137
Conclusión	140
Notas	142
 Capítulo V. Compromiso social y político: <i>No es la muerte, es el morir...</i> <i>y Poemas con botas y banderas</i>	143
Introducción	143
I. Una novela didáctica	143
1. La crítica de la novela	144
2. Los temas ideológicos	146
3. Raíz social de la guerrilla	147
3.1 Campesinado revolucionario	148
3.2 Pacifismo y lucha armada	149
3.3 Las tareas de la revolución	150
3.4 El papel de la iglesia en la guerra civil colombiana	151
3.5 El protagonismo del Ejército de Liberación Nacional (ELN)	152
3.6 Padres e hijos	152
3.7 Otros aspectos de propaganda política	153
3.8 La filosofía de la vida de la revolución	154
Algunas conclusiones	157
 II. <i>Poemas con botas y banderas</i>	158
1. "Poemas con botas y banderas"	159
1.1 "9 de Abril en Colombia"	161
1.2 "Vigilia del campesino eterno"	162
1.3 "Palabras aun prisionero"	163
1.4 "Himno del tipógrafo"	163
1.5 "Palabras a una compañera"	164
1.6 "Credo"	165

1.7 “Augurio de otras rosas”	166
1.8 “Juegos y distracciones”	166
1.9 “Fenecida Emoción de Cuba”	167
1.10 “Poema para no ser olvidado” y “El candidato”	167
1.11 “Oh, no tembes, terra”	168
1.12 “Epílogo para una ausencia”	169
2. Artel en la poesía social latinoamericana	170
Notas	172
 Capítulo VI : Obras inéditas o no recogidas en libro: cuentos relatos y poemas	174
Introducción	174
I. Cocktail de estampas (cuentos, relatos)	174
1. “La noche en que murieron las palabras”	175
1.1 El carácter circular del tiempo	175
1.2 Por la importancia de la familia	175
1.3 La ausencia de la educación	177
2. “La poca vaina” (cuento colombiano)	178
3. “Plástico, último mundo”	179
4. “Cuento 13”	180
5. “Sincerín”	182
6. “El primo Armando”	183
7. “Noticia de Navidad”	184
8. “Sólo lo supo el río/ Línea”	186
9. “El compae del Ma”	187
Conclusiones	188
II. Poemas no recogidos en libro	188
1. Poemas conmemorativos	189
2. Poemas políticos, propagandistas	192
3. Poemas carnavalescos de juventud	194
4. Poemas autobiográficos	196
5. Poemas idílicos	198
6. Otra serie	201
En conclusión	202
Notas	203
 Apéndices	
Apéndice I Cuentos y relatos inéditos	204
Apéndice II Obra poética no publicada en libro	247
Apéndice III Obra periodística	295
 Bibliografía	339

Reconocimientos

Esta tesis doctoral no habría visto la luz sin el apoyo de muchas personas que desde distintas trincheras me apoyaron paciente e infinitamente.

Muchas gracias a Lourdes Dávila y Peter Stuart, Jorge Luis Heredia, Jaime Atencio Babilonia, Yolanda Lozano y Tony Kuilan, a Jorge Nazim Artel y familia, Damaris Cambra, a Esther Forero y a Quica Mitil. Álvaro Suescún tiene un lugar muy especial en este proyecto por su inmensa generosidad para este trabajo y por su solidaridad y compromiso con la obra arteliana.

También a quienes desde lejos siempre están conmigo: Lourdes Aponte, Millie Ortiz, Laura Rivera y Ana Morales Zeno. A Iris Jorge. A mis amigos de un lugar, Nueva York, y de un tiempo, siempre: José Olivio Jiménez, Dioniso Cañas, Isabel Lozano, Luis Beltrán, Luz Marina Ruiz, Isolda Ortega, Jaime Dávila, Néstor Hincapié y Patricia Tovar y a mis compañeros y profesores del Centro Graduado de The City University of New York.

Muchas gracias al Programa de Intercambio y al Programa de Becas Presidenciales de la Universidad Puerto Rico, mi Alma Mater, por el apoyo dado en el curso de mis estudios doctorales

Me resta constatar mi agradecimiento a Oscar Montero y Dionisio Cañas por sus lecturas y sugerencias y a mi director, George Yúdice, por su estímulo, orientación, crítica instructiva y constante disposición para mis consultas.

Esta disertación se la dedico a mi familia y muy particularmente a una personita muy especial, mi sobrino Javier.

Introducción

Esta tesis consiste en el examen de la producción literaria del escritor colombiano Jorge Artel. El propósito original era dedicarnos a su poesía negra, mas el caudal de información que hallamos nos obligó a ampliar el trabajo y a considerar aspectos de su trayectoria intelectual que no han sido estudiados.

El proyecto de Artel está montado en artículos de periódicos, recitales en diferentes espacios, cultos y populares, conferencias, en tres libros de poemas, cada uno con su especificidad, una novela, algunos cuentos inéditos y una obra poética que se puede considerar inédita. Esta variedad no tomada en cuenta por la crítica nos estimuló a ver por partes toda la obra de Artel.

Tambores en la noche es sin duda su obra puntal y la que más atención de la crítica ha recibido. Es parte de un producto híbrido que entrelaza lo popular, lo culto y lo masivo, lo racial, lo político y lo social. A esta deducción se llega después de conocer por ejemplo, los recitales, los espacios y las circunstancias donde los poemas de *Tambores* se dieron a conocer. Pero hay que aclarar que el discurso que tematiza la reivindicación de lo negro en la identidad latinoamericana no se expresa sólo en la obra poética. Existen muchos escritos periodísticos y textos de conferencias que testimonian sus conocimientos e ideas propias al respecto y que sobre todo constituyen la respuesta de un indomulato al debate racial en América.

Cuando se habla de poesía negra innumerables consideraciones aparecen de inmediato. Poesía negra resulta una palabra fácil de decir, y quizás de imaginar, pero difícil de explicar. Tal vez no es posible ninguna explicación definitivamente satisfactoria. Ello se podrá apreciar en esta tesis. La poesía negra hay que situarla de

acuerdo con determinadas circunstancias. Lo que sí aprendimos es que para acercarnos a ella es indispensable una contextualización histórica.

Artel no fue un “poeta puro”, su poesía siempre tuvo referente. El mismo se auto califica cuando dice:

—El valor estético de mi poesía —Si es que eso significa tener alguno— consiste en haber logrado un acento altamente racial sin que en la región colombiana, donde yo nací, existan mayores patrimonios artísticos negros. Siendo Cartagena un puerto mulato, donde los restos existentes de la raza se mezclan en forma cotidiana con los otros elementos étnicos que allí conviven, creé una poesía negra o negroide “sui-generis” —digámoslo así, inspirada principalmente en la emoción marinera, liberada— no por sistema sino por falta de materiales folklóricos— de las voces o signos fonéticos calcados en una tradición musical, y —además— animada por cierta vivencia de lo subconsciente, sin caer tampoco en el “saramponoso” surrealismo de la época.¹

Al igual que el resto de los poetas afro latinoamericanos parte de su obra trata de diferentes aspectos que preocupan a las sociedades de las que forman parte. Junto a las cuestiones de etnicidad, identidad y afirmación del negro, Artel también protesta, en versos y en prosa, como colombiano y latinoamericano, en contra de las condiciones sociales y políticas.

Seis capítulos integran esta tesis. El capítulo I ubica a Jorge Artel racial, cultural, generacional y geográficamente. El capítulo II revisa la configuración del pensamiento racial y del racismo en América Latina desde el siglo XIX, las ideas sobre el mestizaje, los proyectos e ideas de varios intelectuales latinoamericanos y sus respuestas a las escuelas de pensamiento europeas. En este capítulo se presenta y singulariza el espacio colombiano, su heterogeneidad geográfica, étnica, social y cultural porque es el contexto inmediato de Artel. Y finalizamos situándolo en la historia del discurso racial en América

¹ “El poeta colombiano Jorge Artel opina sobre la poesía negroide”, *La Nación*, (Ciudad Trujillo, República Dominicana): 7 de enero de 1950.

latina. Para ello analizamos varias de sus conferencias, recitales y periodismo en donde se reafirma la aportación del negro a la cultura híbrida de América. Destacamos su posición ante la poesía llamada negra pues a lo largo de los años Artel retoma el asunto una y otra vez y lo enfrentamos a la crítica, principalmente racial, que sobre su persona y obra se hizo.

El capítulo III estudia *Tambores en la noche. Otros poemas*, sus ediciones y diferencias entre ellas. Planteamos que la primera parte del libro tiene dos líneas poéticas: la reivindicación de la negritud y la reivindicación de la fiesta, ambas emparentadas por su carácter étnico. En la segunda parte, *Otros poemas*, los núcleos poéticos encontrados son la poesía del mar, la sentimental, el idilio negro y unos restos de la línea alegre de *Tambores*. Damos especial atención a dos poemas: “El líder negro” y “Bullerengue” porque están escritos con una prosodia deformada que de primera intención podrían verse como siguiendo un modelo adscrito al habla específica de un grupo, los descendientes de africanos. Artel escribió en contra de esta práctica en numerosas ocasiones como precisamos en el capítulo II. Nuestra lectura apunta a que esta práctica en Artel funciona como recurso retórico y que la identifica con el habla popular de impronta oral sin relación alguna con un grupo racial específico.

El capítulo IV estudia un poemario de Artel que no ha recibido la atención que se merece, con excepción del estudio de Javier Ocampo. Como marco teórico empleamos el concepto de idilio para acercarnos a este texto donde Artel celebra su ascendencia indígena. La transgresión del tiempo histórico le permite recuperar un espacio-tiempo primigenio que se constituye en el fundamento de su identidad sinú. La exaltación idílica encontrada en este poemario no hace desaparecer la reivindicación

étnica y social que la obra de Artel contiene, pues en ese cronotopo local el espacio-tiempo nacional se hace visible, posibilitando el carácter unitario y la diversidad étnica y cultural.

La dimensión política de Artel se presenta a través de su única novela, *No es la muerte, es el morir....* y un poemario, *Poemas con botas y banderas* en el capítulo V. Este último lo componen diez y siete poemas de carácter político, pero que mantienen el interés poético si se leen más allá de la retórica propagandística habitual. La trascendencia que Artel le da a sus opciones políticas, su tono oracular, profético acercan estos textos a géneros de la vieja tradición como el himno, la consolación o el salmo. A *No es la muerte, es el morir...* la examinamos como una novela didáctica, donde tanto el relato como los personajes están al servicio de unas ideas y donde Artel entrega una crítica del género novelístico por medio de un debate entre dos guerrilleros.

El último capítulo recoge escritos de Artel, inéditos o publicados en periódicos o revistas difíciles o imposibles de consultar. Se observará que en el caso de *Cocktail de estampas* hemos recopilado diez textos en prosa mecanografiados con correcciones manuscritas, su transcripción se puede ver en el apéndice I. La mayoría de estos textos es parte de la obra de protesta arteliana por condiciones políticas y sociales y dos de ellos añaden una reflexión metapoética. Los poemas que presentamos, son de muy variado signo, a menudo producto de inspiración ocasional.² Los examinamos buscando establecer líneas poéticas que tengan continuidad en la obra publicada, aunque en varios casos no fue posible. Esto sucedió por ejemplo, con la línea carnavalesca de corte modernista.

² La transcripción es de Álvaro Suescún y se encuentra en el apéndice II.

Por el carácter fragmentario de la obra analizada y por nuestro empeño de abarcarla en su totalidad, en lugar de 'conclusiones generales' cada capítulo lleva sus propias conclusiones. Sin embargo, es preciso indicar que la obra de Jorge Artel, en prosa y verso, no puede encasillarse dentro de un estilo específico. En poesía Artel usó el verso libre, la métrica, sin mostrar una fijación a una temática o a una época particular. La lírica arteliana deliberada es su pasión por el sentir de una raza oprimida. Una raza que él defiende no porque se encuentre el peligro sino porque se le niega su presencia. Artel habla del negro en plural, esto es, lo ve inmerso biológica y culturalmente en un mundo complejo que el denomina mestizo, mulato, indoamericano. Desde la poesía toma partido por una perspectiva histórica. Para él el proceso de mestizaje en América Latina dejó a Europa y a África sólo como parte del resultado del proceso. El negro es entonces mulato, mestizo según las circunstancias. En sus versos Artel declina a la tendencia de escribirlos a la semejanza de la fonética del negro en los distintos lugares de América, con la pretensión de que de esa manera se estuviera haciendo poesía negra, negrismo o negritud.

Por el contrario para Artel el negro habla español y sus dialectos no pueden correr el riesgo de ser una mofa o estigmatizados. Los poetas no imitan sonidos de un habla particular sino que se valen de la lengua para cantar los trajines del habla, o sea, de la sociedad.

Y si no debemos examinar la obra de Artel por la inclusión o no en una estilística determinada sí podemos encontrar en la misma una determinación intencionada. Artel escribió sobre un sentimiento histórico, el sentimiento popular. Desde lo popular escribió para lo popular. El permanente énfasis en el folklore lo demuestra, así como el didactismo encontrado en su escasa prosa, dirigida a sugerir, indicar, enseñar. Para Artel el folklore

es la puesta en marcha del ejercicio de la cultura. Desde el folklore el negro expresa su dolor y su gloria. La riqueza de las manifestaciones del folklore que observó Artel en sus viajes por el continente y el Caribe prefiguraron en él la idea de una América mestiza, mulata, híbrida y, sin la preocupación de ser un poeta inscrito en un estilo, hizo poesía inspirada en esa mezcla o combinación.

Tanto en auditorios como en la escritura medió la intención de dejar un mensaje del reconocimiento del sentimiento mulato en las sociedades hispanoamericanas. Y a pesar de que vivió exiliado por largo tiempo, por sus ideas políticas izquierdistas, es la sociedad mulata de Colombia, su patria, la que siempre está in-situ en su literatura.

Por años a Artel se le escatimó presencia en la literatura colombiana. Vivió en una sociedad en la que ser negro, escritor de la negritud y hombre de ideas contestatarias era suficiente para negarle cualquier derecho a la cultura.

Afortunadamente, como veremos enseguida, en el Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas, realizado en Cali en 1977, se hizo un reconocimiento amplio de la importancia de la obra de Artel en las letras latinoamericanas.

Los estudios sistemáticos que se conocen hasta ahora sobre la obra de Jorge Artel son muy pocos y focalizados ya sea en la prosa o en la poesía publicadas. Todos ellos han sido de gran utilidad en la elaboración de esta investigación. Entre estos se destacan los trabajos de Marvin Lewis sobre *No es la muerte ...es el morir* y el libro *Without Hatreds or Fears*, publicado en el 2000, de Laurence Prescott sobre *Tambores en la noche*, las tesis de grado de Javier Ocampo y Oscar M. Corredor Gómez y los trabajos de Guillermo Tedio, principalmente. En esta tesis nos hemos orientado en la obra completa de Jorge Artel: verso, prosa y periodismo relacionándola con las distintas facetas de su transcurrir

intelectual. Gran parte del material no publicado en libros, así como el material inédito lo recogimos en distintos países y en archivos privados de familiares y allegados del escritor.

Capítulo I

Biografía de Jorge Artel

Introducción

En el Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas, celebrado en Cali, Colombia, desde el 24 al 28 de agosto de 1977 se incluye a Jorge Artel como parte de los grandes poetas de América. La selección, como todas, es sumamente arbitraria e interesante, pero sobre todo es provocadora, por los nombres que la integran: Rubén Darío, Nicolás Guillén, Aimé Césaire, Walt Whitman, Pablo Neruda, Claude McKay, Octavio Paz, Langston Hughes, Leon Damas y Jorge Artel. La lista es un reclamo, una afirmación de identidades culturales americanas, sin dicotomías, ajena a lo que la cultura oficial propone como tal. Esto es así porque en esta familia se hace omnipresente la diáspora cultural negra. El cruce de Europa, África, el Caribe y Estados Unidos se hace patente en una identidad nueva y estable, viable en un nuevo contexto.¹ Una de las motivaciones de este congreso fue la necesidad de reunir a todas las fuerzas culturales y sociales para afirmar la identidad de los descendientes africanos en las Américas, reivindicarlos de las postergaciones heredadas, y plantear su presencia como una corriente cultural sostenida y renovada.² De este gesto parto para ubicar racial, cultural, generacional y geográficamente a Jorge Artel, categorías esenciales de cualquier reclamo de identidad.

1. Años de formación

A manera de introducción vamos a presentar a Jorge Artel a través de su biografía. Esto es posible, por las diferentes publicaciones acerca de su vida y por la información ofrecida por su familia y otras personas muy cercanas al poeta.

Jorge Artel nació en Cartagena de Indias, Colombia, el 27 de Abril de 1909 y fue bautizado como Agapito de Arco Coneo, murió el 19 de agosto de 1994 en Barranquilla. Huérfano a muy temprana edad se crió con su familia paterna en el barrio popular y predominantemente negro de Getsemaní. A la familia materna la conoció a la edad de cuatro años y de esta experiencia surgirá mucho tiempo después *Sinú riberas de asombro luminoso*, en homenaje a su herencia indígena, donde revive y re-encuentra sus vínculos étnicos con los indios zenúes.

Su educación comenzó en el Instituto de Arco, ubicado en su propia residencia y dirigido por su tía Severina de Arco. En 1920 asiste a la Escuela Segunda de Varones para su educación primaria, allí desarrolla inquietudes, rebeldías, rasgos fundamentales de su personalidad lírica (Corredor 30).

Asiste para sus estudios secundarios a la escuela anexa de la Universidad de Cartagena, donde publica por tres años, *Aspiraciones*. Su primer periódico data de 1922 cuando a los 13 años publica *Nuevo Horizonte*, llamado después *Aspiraciones* y finalmente publicado en forma de revista como *Ariel* hasta 1927.³ Durante su estadía en este plantel, a través de la lectura, continúa su aprendizaje de los clásicos españoles con los que ya estaba familiarizado desde pequeño a través de un amigo de su padre, Antonio Guerrero, albañil como el progenitor y lector asiduo de los mismos (Corredor 16). En 1924 pasa al Instituto Politécnico Martínez Olier donde adquiere su título de Bachiller en 1929.

Su primer viaje a Bogotá en 1930, becado para estudiar en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Bogotá, lo relaciona con personalidades políticas y escritores como Luis Vidales, y León De Greiff. Ambos militan en el Partido Comunista

colombiano fundado en 1930 pero, parece que Artel se relaciona de alguna forma con el partido sin decidirse.⁴ En esta ciudad y por esta época escribió varios poemas que formarían parte del libro *Tambores en la noche*.⁵ En 1934 vuelve a Cartagena donde se gradúa de abogado, funda el Colegio de Abogados, siendo su primer secretario, y la Casa Nacional del Periodista (Corredor 71-2). Desde 1934 hasta su exilio en 1948 sus actividades políticas e intelectuales son muy variadas e intensas. Trabaja en Cartagena en una oficina de abogados, es candidato a la asamblea del departamento y más adelante secretario de gobierno de Cartagena. A Bogotá vuelve por un corto periodo de tiempo como secretario del representante al Congreso Simón Baena Calvo y colabora en la redacción del *Diario Nacional*, en *La Razón* y en *El Tiempo*. Su vida literaria en este segundo viaje gira alrededor del Centro intelectual Luis Tejada al que asisten Jorge Eliecer Gaitán, Jorge Zalamea y Luis Vidales entre otros. Cuando lo nombran coordinador de las izquierdas en la Costa Atlántica vuelve a Cartagena, donde sigue con sus actividades políticas, funda *Costa*, una revista de arte, sociología y política y es asiduo asistente a las tertulias de El Bodegón, lugar de reunión de pedagogos, abogados, poetas, parlamentarios, economistas, periodistas y personalidades de la talla de Luis Carlos López. En 1940 publica *Tambores en la noche* y el ensayo “Modalidades artísticas de la raza negra” que veremos en detalle más adelante. Comienzan también sus viajes y en esta época dicta conferencias en Panamá, Costa Rica y México.

2. Trayectoria política

La líder revolucionaria María Cano durante su gira en 1927 a Cartagena nombró a Jorge Artel Primer Secretario del primer comité obrero del Barrio Getsemaní del Partido Socialista Revolucionario.⁶ En 1937 es coordinador del Comité de Liberales izquierdistas

de la Costa Atlántica y en 1945 secretario de Gobierno. En 1948, a raíz del asesinato del líder Jorge Eliecer Gaitán y de su encarcelamiento en la Base Naval de Cartagena, se exilia de Colombia.⁷ Militó en el Partido Comunista de Panamá aunque su condición de extranjero le impedía hacer política. A su regreso a Colombia participó con dirigentes del Partido en el Atlántico en numerosos actos políticos y culturales. Rompe con ellos cuando tratan de formar un sindicato en la Universidad del Atlántico, son expulsados por José Consuegra y Artel escribe al Secretario General para que sancione a los anarquistas.⁸

El exilio de 22 años lo lleva por todo el Caribe y parte del continente americano: Santo Domingo, Puerto Rico, Cuba, Venezuela, México. Honduras, Guatemala, San Salvador y Panamá, incluyendo a Nueva York. En estos lugares dicta conferencias, presenta recitales y escribe reivindicando la cultura mestiza latinoamericana desde una posición afro céntrica. Como evidencia de su labor durante estos años hemos visto infinidad de recortes periodísticos donde se anuncian sus múltiples actividades y artículos.⁹ De su labor periodística incluimos el apéndice III con muestras de este quehacer.

3. Obra publicada

En poesía publicó los siguientes libros: *Tambores en la noche* en 1940 por la Editorial Bolívar, en 1955 por la Universidad de Guanajuato y en 1986 por Plaza & Janés. *Poemas con botas y banderas* (1972), una *Antología poética* organizada por el propio poeta (1979), y otra de 1986, *Cantos y poemas* (1983)¹⁰ y *Sinú, riberas de asombro jubiloso* (1972). En prosa tenemos la novela *No es la muerte, es el morir...* de 1979.

4. Inéditos y publicaciones que no están en libros

Parte de lo que llamamos su obra creativa inédita fue publicada en periódicos y revistas de muy difícil acceso y parte es totalmente desconocida como en el caso de los cuentos o estampas.¹¹

En 1927 publica su primer poema, "El amolador", con el nombre de Ágapito de Arco y Coneo.¹² Dedicado a su hermana Dolores de Arco, en 1929 publica "Altivez", pero como está fechado en el 26 se convierte en el primer poema escrito conocido –"El amolador" tiene fecha de 1927–. Del 29 son también: "Vienen las colegialas", "Tú si podrías", "Éxodo", "Caretta trágica", "Signos". De 1930 se han recuperado: "Elegía a mis veinte años", "Gitana", "En la iglesia", "Silueta bohemia". En 1931 publica su primer poema en Bogotá: "Siglo XV"- fechado en 1928–. De 1931 son también: "Sinfonía de la hora más gris", "Canción pierrotesca en gris y blanco", (fechada en 1930), "Campana de madrugada" y "Carnavales". Desde la publicación de este poema, el 5 de mayo de 1930, hay un largo silencio de Artel, esto hace pensar a Álvaro Suescún que sus primeros poemas negros datan de mayo a noviembre de 1930.¹³

En 1937 publica "Soneto a Luis Carlos López" y hay que esperar hasta el 39 para ver "Poema del corazón pirata" publicado por primera vez.¹⁴ Este poema, "Veraneo" y "Gitana en puerto" de 1940 y "Ansiedad" de 1943 forman parte explícita del proyecto de escribir un libro de temas marinos que se llamaría *Un marinero canta en proa*.¹⁵ Del año 1940 tenemos: "A Judith (En su álbum)", "A Maruja Rey Abadía" (En su álbum) y "A Josefina Valencia Rey" (En su álbum).¹⁶ En 1944 publica "El poema de la ausencia" y en el 47 "Soneto de hielo"¹⁷, en 1966 "Itinerario jubiloso". En 1970 "Evocación distante de mi madre" y del 83 tenemos; "El solitario" y "A Ana de Consuegra", en 1986 "Oyendo a

Gómez Zureck”, de 1987, “Letra para una balada”, “Retrato de una dama etiope “ de 1991 y de 1992 “Soneto simple” dedicado a Leonor González Mina, La negra grande de Colombia. Contamos también con varios poemas sin fecha: “Cantares de gesta”, “El poema de la noche”, “Reina y aldeana”, “Poema sin nombre”.¹⁸

4.1 Periodismo

Dentro de las publicaciones queremos destacar su amplia labor periodística por su alcance nacional y trasnacional ya que durante sus años de exilio publicó artículos periodísticos en todos los diferentes países que visitó y vivió.¹⁹

Sabemos que durante cinco años recibió el Premio Nacional de Periodismo en Panamá,²⁰ pero sólo hemos podido cotejar los años de 1961, 1962 y 1963. En los dos primeros recibió el premio de mejor entrevista con los trabajos “Al escultor Carlos Arboleda” y “ Verdadera proeza del espíritu” y en el último el de mejor reportaje con “Pasión y muerte del cuarto panameño”.

Su carrera como periodista profesional comenzó en *La Patria*. Entre 1927 y 1930 en Cartagena colaboró en el *Diario de la Costa*, *El Fígaro* y *El Mercurio*. En 1934 a su regreso a Cartagena vuelve a *El Mercurio*, y al *Diario de la Costa* desde 1941 a 1948. En este último año colaborará esporádicamente con *El Universal* de Cartagena. En Bogotá durante 1935 trabajó como reportero y periodista de planta en *La razón*, entre 1931 y 1933 como colaborador esporádico de *El tiempo*, en el *Diario Nacional* y como corresponsal en *El espectador*. En 1937 funda la revista mensual *Costa* y la Casa Nacional del Periodista, y en 1975 en *El colombiano* de Medellín la columna “Señales de humo”. En ella publica desde 1974 a 1989 trescientos tres artículos ensayísticos.²¹

El 14 de Marzo de 1949 es designado redactor de *Panorama* en Maracaibo, Venezuela. Además de reportajes escribió las columnas tituladas Glosario dominical y Humo de pipa con el seudónimo de Lucas Faber, otra que se llamó Hoy desde el mirador y Domingos literarios. Uno de los artículos del redactor Lucas Faber, “Yo incendié El Heraldito”, publicado en la página editorial pone de moda el género epistolar anónimo entre los venezolanos.²²

De 1950 a 1951 visita Santo Domingo donde permanece por muy corto tiempo y luego reside en Puerto Rico. Lugar donde ofreció conferencias y recitales en muy diversos sitios y donde entabló una estrecha amistad con Luis Palés Matos. De esta época sólo conocemos un artículo de julio de 1950 en *Puerto Rico Ilustrado*, “Hallazgo de una canción”. En Cuba pasa unos meses también dando conferencias y recitales. Como en el caso de Puerto Rico y México muchas de estas conferencias son auspiciadas por logias masónicas.²³

A Nueva York llega en 1951. En esta ciudad fue guionista de la División Latinoamericana de radio en Naciones Unidas y libretista de la Cepal. Colaboró en la revista *América* y con el *Reader's Digest* donde también se desempeñó como traductor (Ocampo, *Estudio biográfico* 16).

En México (1954 – 1958) trabaja en la Universidad de Guanajuato. Por el material que hemos examinado parece que su principal actividad, además de la enseñanza, fue dar conferencias y recitales siempre muy valorados y reseñados.

Viaja por Guatemala, San Salvador y Honduras durante 1959. En San Salvador escribe y publica en un diario local “Esquema para un canto a Fidel Castro” y en marzo 8 “Recuerdo de Luis Palés Matos” en una revista dominical.²⁴

Su carrera periodística en Panamá, donde vivió desde 1959 hasta 1974, fue muy diversa. Trabajó en *El Día*, con una columna llamada Cuestión de minutos, en *Crítica*, en *La Estrella de Panamá*.²⁵ En *La Hora* escribió una columna Semáforo con el seudónimo de Fray Luz, que de vez en cuando plagiaba a Jorge Artel y tuvo a su cargo las Páginas Literarias Dominicales de *El Panamá América* desde enero a marzo de 1969, por lo menos.

En este país también hizo radio periodismo. En una etapa fue locutor de un programa de radio. El programa tuvo dos etapas, una comercial con toda clase de noticias, denuncias de anomalías en los servicios públicos e informaciones generales del movimiento industrial, el desarrollo económico etc.²⁶, otra cultural de quince minutos donde se incluía un micro editorial, noticias internacionales, nacionales, entrevistas y un recorrido por el mundo del cine.

4.2 Teatro

Singularizamos este apartado porque no tenemos textos, pero contamos con evidencia de representaciones y el esbozo de un interesante plan que es importante examinar y fijar.

Artel tuvo el proyecto de hacer teatro negro y José Morillo lo llegó a realizar por lo menos en teoría pues no se consiguió empresario. La idea era montar una revista folclórica con los temas principales del libro *Tambores en la noche*. Al texto se le intercalaron anotaciones e interferencias, declamaciones de varios poemas y fondo musical con gaitas, tambores, maracas, y otros instrumentos africanos. Como telón de fondo estaría el poeta desde el primer cuadro y el poema “Los ancestros”. Los personajes se escenificarían como los de una *Noche de verano* de William Shakespeare “para

referirnos a los más altos. O por asociación –y rememorando realizaciones literarias que lindan con lo mitológico en el mundo escénico – como se integran los ‘lares penates’ de René Locut en su obra *Ello J’Eccutel* o los enanos de la comedia de fantasías del Barón Gogquad “*Au Pays Des Jouets*”. En una parte del libreto, Morillo introdujo duendes negros cantando canciones copiadas de los poemas y ritmos de blues como los “*Preludios matinales*” de Stephen Crane. Parte de la obra se concibió con cuadros sin tema, pero con el clima tropical, con un fondo marinero y con tres de sus materiales principales e inequívocos: el ambiente costeño, sus habituales instrumentos y sus redes y arpones. Con este montaje se descubre que *Artel* llevado a escena sigue siendo, aún más afirmativamente “El poeta intemporal de su raza”.²⁷

Pero no todo quedó sin realizarse, *Artel* escenificó en Panamá *De rigurosa etiqueta*, una obra teatral que está perdida. Aunque no podemos constatar la relación con el proyecto arriba señalado, tenemos las declaraciones de varias personas, consignadas más abajo, que apuntan que sí fue parte del mismo. Se trataba de un monólogo de un acto y sabemos que fue pre-estrenada en el Auditorio de Derecho de la Universidad de Panamá el 15 junio de 1965 y que tuvo varias otras presentaciones muy exitosas inclusive en el interior del país. Interpretada por el actor chileno Raúl Montenegro fue premiada como la mejor obra del año de 1965 en una ceremonia especial en el Teatro Nacional de Panamá.²⁸ La invitación a la representación que tenemos dice que es un psicodrama en homenaje al poeta panameño Ricardo J. Bermúdez.²⁹

Del contenido de la obra sabemos que era el velorio de un joven pescador negro y los que lo velaban estaban todos de rigurosa etiqueta. Ligia Alcázar contó que se trataba de la escenificación de “El velorio del boga adolescente”. Lo que es muy posible porque

escenificar este poema fue un proyecto de Artel y varios amigos, según José Morillo y Álvaro Suescún.³⁰

5. Contexto literario en Colombia

Cualquier aproximación individual o colectiva a la poesía colombiana tiene que partir de José Asunción Silva. Con él empieza el modernismo en Colombia y la poesía moderna colombiana a través de su corriente simbolista (Cobo Borda 16-17). En 1899 con la publicación de *Ritos* de Guillermo Valencia, el modernista exótico, se inaugura una tendencia de tipo decorativo, académico y formal donde la artificialidad arquitectónica la priva de toda vitalidad. Esta línea neoclásica perdurará hasta Rafael Maya del grupo los Nuevos y opacará la influencia renovadora de José Asunción Silva específicamente para la llamada Generación del Centenario que desconocieron la renovación del postmodernismo al seguir la línea parnasiana de Valencia (Romero, 31-2, 35).

Modernistas como Víctor M. Londoño y Aurelio Martínez Mutis adoptarían la línea romántica simbolista del movimiento. Ya dentro de lo que se denominó postmodernismo encontramos la figura de Luis Carlos López, poeta cartagenero y a Porfirio Barba Jacob (Romero 32). El primero, con su ingenio y sabor popular, a pesar de ser conservador en la forma, tuvo la responsabilidad de desacralizar la poesía colombiana con un estilo parecido al Silva de *Gotas amargas* (Romero 35), cuando éste busca no la Belleza sino la Verdad (Cobo Borda 16). El segundo, eco débil de la aventura modernista (Cobo Borda 20), fue romántico y simbolista en el contenido y tendrá el verbo directo de los posmodernistas (Romero 36). Figura supuestamente antagónica de Valencia pero, en el fondo igualados en sus rechazos a los experimentos vanguardistas

(Cobo Borda 20). Este conservadurismo poético se mantuvo con la generación de Piedra y Cielo que se empieza a conocer entre septiembre y diciembre de 1939. En el caso de Los Nuevos hay una excepción Luis Vidales, su libro *Suenan timbres (1926)* es posiblemente la única manifestación de las vanguardias en Colombia. También León De Greiff se aleja un tanto de los moldes parnasianos y se acerca al espíritu vanguardista dando a su verso un tono casual dentro del juego elegante del verso (Romero 38). La generación de Piedra y Cielo tuvo dos orientaciones, la americanista de influencia nerudiana y la hispanizante que seguía a Juan Ramón Jiménez. De la presencia destacada de Eduardo Carranza surge la línea carrancista que se caracteriza por la expresión sentimental, el lirismo y por una preocupación formal que se sentirá en los poetas del cuarenta. Como actitud vital los “piedracielistas” apartarán su poesía de la realidad nacional (Romero 46-8).

En los años cuarenta coexistieron varias generaciones. Guillermo Valencia todavía con bastante prestigio, a pesar del rechazo de los piedracielistas, estos últimos guías de los poetas más jóvenes, y parte de “Los nuevos” -León de Greiff, Rafael Maya- y “Los cuadernícolas”. Lo importante durante la década del cuarenta y del cincuenta, además del surgimiento de la llamada violencia, es el salto al postvanguardismo sin pasar por las vanguardias. El resultado es la no-ruptura con la tendencia formalista y conservadora (Romero 53-5).

En el siglo XX se reconocen cinco grupos importantes en la historia de la poesía colombiana. Los modernistas: José Asunción Silva, Guillermo Valencia, al autor de *Tierra de Promisión* José Eustasio Rivera, Porfirio Barba Jacob y Eduardo Castillo. Los Nuevos (1925 hasta los años 30), agrupados alrededor de la revista *Los nuevos* con León

de Griefff, Rafael Maya, Luis Vidales y Jorge Zalamea. Piedra y Cielo con Eduardo Carranza, Jorge Rojas, Arturo Camacho Rodríguez, Gerardo Valencia y Carlos Martín. A Aurelio Arturo se le incluye como parte de este grupo, pero aparentemente no pertenecía él ³¹. Los congregados alrededor de la revista Mito (1955-1962): Jorge Gaitán Durán, Fernando Charry Larra, Eduardo Cote Lamus, Fernando Arbeláez, Rogelio Echavarría y Álvaro Mutis y por último el grupo Nadaísta: Gonzalo Arango, Jaime Jaramillo Escobar, Darío Lemos, Mario Rivero, Jota Mario Arbeláez, Eduardo Escobar y Amilcar Osorio (Cobo Borda 22-3).

A pesar de lo difícil y arbitrario de las definiciones vamos a tomar de “Siete ensayos en busca de nuestra expresión” de Pedro Henríquez Ureña la generalización de que en conjunto hay un lirismo y una orientación trascendental en Colombia para retomar a Jorge Artel como ejemplo de la diversidad oculta cuando se agrupa la literatura en grupos, generaciones o tendencias. Nuestro poeta es ajeno a cualquier clasificación generacional cronológica o de escuela dentro de la poesía colombiana del siglo XX. Temáticamente tampoco se le asocia con sus grandes temas: soledad, aventura, amor, pasión, sarcasmo, escepticismo, religiosidad, violencia, ironía (Romero 22). En su país es una figura aislada que debía haber contado y contar puesto que diversificó, enriqueció y dio frescura a la “soporífera” poesía de la época en Colombia (Cobo Borda p. 23), con versos negros escritos de forma “diferente” con ritmos afros. Sin embargo, no se puede hablar de la literatura del Caribe sin tomarlo en consideración.

Para Eduardo Carranza “Jorge Artel tiene una situación muy diversa e insular dentro de la poesía colombiana” Esto es así por ser la poesía colombiana “un trasunto de reflejos, de ecos –gentiles a veces– de las grandes renovaciones europeas. Aún los

intentos terrígenas americanistas se resienten de un subyacente sabor foráneo” y pone como ejemplo al Rivera de *Tierra de promisión*. A Artel lo destaca por la pujante sinceridad de su americanismo, de su emanación tropical y en el “lenguaje dócil de la expresión de un nuevo sentir americano”. Dos líneas lo hacen diferente del resto de los poetas: lo marino porque el mar no es para él como para el resto, nostalgia o anhelo, y por el canto “ a la pena y a la fiesta de los negros” (Carranza, s.p).

Según las historias de la literatura el vanguardismo en Colombia no tuvo la resonancia que tuvo en otros países latinoamericanos, exceptuando a algunos integrantes del grupo “Los Nuevos”, que tampoco fueron exponentes incondicionales de la nueva estética. A esta tenue vanguardia Laurence Prescott adscribe a Jorge Artel porque se libera de lo tradicional e incorpora imágenes audaces. Como ejemplos, señala los poemas “Signos” y “Éxodo” donde en el primer caso, dedicado a una estenógrafa, resalta la escritura estenográfica en versos irregulares, sin rima y en el segundo la emoción de un viaje en tren con imágenes visuales, auditivas y cinéticas portadoras de un movimiento parecido al de la locomotora y al del transcurrir del tiempo.

Artel fue coartípite del Manifiesto de los Ultra jóvenes donde se expresaba la inconformidad con el contexto literario de la época y se afirmaba el rechazo a las generaciones del “Centenario” y a de “Los Nuevos” en el año 1931.³²

Sin embargo, él mismo se definió como un poeta insular sin escuelas, si acaso con la influencia de Leopoldo Marechal en el manejo de la metáfora y de la imagen.³³

6. Las negritudes

Uno de los aciertos de los movimientos de vanguardia fue impulsar la cultura negra a categoría estética. El negrismo a su vez logró implementarse de manera diferente

en las varias sociedades donde floreció. En ellas el objetivo o interés no fue sólo como objeto estético; hubo también una agenda ideológica de liberación. Cómo se configuró la negritud varió de autor a autor y por eso la crítica ha dedicado varios estudios a diferenciar términos como negrismo y negritud dependiendo de la forma en que se representó lo negro.

La raza, a pesar de ser un criterio totalmente válido para leer cualquier obra, para darle un sentido de pertenencia, no ha sido una categoría, una forma de clasificar la literatura, excepto en períodos donde históricamente se necesita la representación narrativa de ciertos fenómenos sociales. En el caso de la literatura afro latinoamericana es parte del discurso de la identidad y de la búsqueda de una realidad pluricultural nacional. Negrismo y negritud se comportan como brotes de la etnicidad, esto es, como una “toma de conciencia” en la historia de una sociedad donde el negro, siendo parte de ella, se le ha negado o subestimado su aporte o su existencia misma. Son conceptos de identificación y conciencia racial dentro de una sociedad plural en donde coexisten la diferencia y la desigualdad.

6.1 Negritud, negrismo

La Negritud puede verse como un movimiento socio intelectual de los negros en los años 30 que incluye la reivindicación de sus derechos. Es un movimiento consciente de preservación de identidades con una clara agenda política e ideológica. El negrismo, aunque ha sido considerado como parte integrante de la Negritud, es un proyecto principalmente estético.³⁴ Podría decirse que la negritud piensa y que el negrismo ve. A diferencia de Europa donde los modelos se encuentran en África, en América Latina, lo afro es una recreación cuyo referente no es ajeno, “importado”, sino apoyado en la propia realidad afro latinoamericana.³⁵

El primer Congreso de la Cultura negra de las Américas debatió ampliamente la Negritud y el uso del concepto como afirmación de que todos los negros son parte de una familia y pueden tener un sitio en África. No se trata de la vuelta en masa al continente africano, sino de la identificación con la cultura negra y la lucha en los diversos países donde el negro esté presente, para defender esta identificación y esta cultura (147).

En este contexto nos preguntamos: ¿existe una literatura afro latinoamericana? La respuesta es afirmativa y agregamos que esa literatura se integra de contenidos de la negritud y el negrismo.

Como ejemplos de prácticas distintas tenemos las obras de Luis Palés Matos y la de Jorge Artel. En el primero hay un discurso étnico artificial, en algunos de sus poemas encontramos cultura africana, o su influencia, pero, no una construcción de la etnicidad del yo poético. El elemento negro en los poemas de Palés no es el suyo, el del sujeto, es del otro. Por el contrario en Jorge Artel esa cultura es una parte integral de su yo poético mulato, ese yo sí es él, en la medida en que no recrea sociedades exóticas y es mayor su participación subjetiva. En ese yo la distancia entre autor y lector no existe cuando Jorge Artel se lee ³⁶.

Artel escribió una carta en 1932 sobre la literatura negra en la costa que se podría considerar su manifiesto ya que es una “invitación a una polémica que yo tendría el gusto de sostener, desde mi puesto de abanderado de un núcleo humano”. En dicho documento niega seguir los pasos de nadie en literatura. Específicamente se refiere a José Morillo que “aunque pertenece a la raza negra, no traduce en su prosa las diferentes modalidades de ritmo, fuerza y espíritu raciales, que deben caracterizar la personalidad del escritor negro” y a Candelario Obeso en quien tampoco vibraba “el imperativo de la raza en una

forma integral.” Considera el hecho accidental de pertenecer a cierta raza insuficiente para ser su expresión artística o intelectual. Para esto se necesita “llevar dentro del alma, y saberles imprimir una elocuencia, todas aquellas ‘emociones ancestrales’, ‘el juego de los dolores, de la esperanza, de los sueños suscitados en un pueblo, que hacen su aparición condensados en determinados espíritus”. Con esta cita de una reflexión de Morillo sobre Artel como poeta de la negritud, Artel se autoproclama el poeta de lo negro en Colombia. Otros rasgos considerados importantes para Artel son conocer la obra de Waldo Frank, de Hermann Keyserling y Paul Valery como parte de los estudios sobre las tendencias artísticas de los afro americanos, además de las novelas de Renato Marán, Claude McKay, los versos de Langston Hughes y Paul Laurence y no los pocos poemas que se pudieran conocer de Nicolás Guillén y Luis Palés Matos.³⁷ En el capítulo III vemos con más detalle las ideas de Artel sobre el arte negro.

6.2 Otras denominaciones

Los diferentes términos utilizados por la crítica para las producciones incluyen: poesía negrista, negroide, negra, mulata, afro antillana, afrocubana.³⁸ Es un producto estético definido racialmente, ya sea por estar unido al color de sus autores o a su "color temático". Los nombres que incluyen una delimitación geográfica son muy interesantes porque parcelan en lugares donde la presencia negra es más evidente y con lo cual parecen avalarla. Aunque la delimitación no sea acertada al excluir lugares donde el cultivo del verso negro fue muy significativo, es muy interesante el reclamo de un espacio.

En su estudio *La poesía negroide en América* Rosa Valdés Cruz propone el término negroide porque el mismo incluiría las manifestaciones tanto de negros, como de blancos, como de mulatos. Si bien la autora aclara que no es una expresión irrespetuosa, a mi ver el

sufijo implica inautenticidad, un grado intermedio, mestizo, pero cargado de inferioridad, racial y cultural. Esto lo hace inaceptable como voz representativa, aunque se podría usar para ciertas composiciones superficiales e inauténticas.

Desde una perspectiva negrista, José Luis González y Mónica Mansour, la definen como una poesía de temas acerca de los negros; sus costumbres, orígenes, tradiciones. En fin es poesía acerca de negros, para negros. Esta última afirmación es un tanto problemática, pues es muy general y presupone una relación autor-lector difícil de sustentar. El vocablo se refiere a obras, cuyo lector es negro, que interpretan la experiencia afro latinoamericana por autores que pueden o no pertenecer a ese grupo étnico.

El término poesía mulata lo usan Oscar Fernández de la Vega, Alberto N. Pamis y Enrique Noble partiendo del concepto de transculturación de Fernando Ortiz. Noble la presenta como poesía social, de síntesis, contraste y asimilación y de relación humana, cultural y estética. Artel tiene una posición muy similar que veremos en el capítulo III. La dificultad con esta definición es que la palabra mulata no da cuenta del mestizaje latinoamericano en todas sus vertientes, está muy sesgada hacia la mezcla negra- blanca.

Poesía negra tiene el mismo inconveniente que mulata. De hecho hay quienes, como Noble, usan los dos términos indistintamente al hablar de "poesía negra hispanoamericana" para defender la poesía mulata como "muy apropiadamente la llamó Fernando Ortiz".

A partir de la presencia de escritores que son del Caribe continental, Artel y Zapata Olivella o de Ecuador, Adalberto Ortiz o de Perú, Nicomedes Santa Cruz, entendemos que hasta ahora el término más apropiado es literatura afro latinoamericana porque es la representación literaria de una categoría étnica en un contexto mestizo y donde la

experiencia, el contexto y actitudes particulares del autor, relacionadas con condiciones étnicas es parte integrante de ella.

6.3 Jorge Artel

A Jorge Artel se le reconoce mayormente como el autor de *Tambores en la noche*. La crítica le ha dado el nombre del poeta negro de Colombia y bajo esta rubrica se lo ha estudiado casi exclusivamente. Esto, junto a su condición de costeño, es la causa del aislamiento y de la idea incompleta a que ha sido sometida su obra, según una de las personas que más la ha estudiado, Laurence Prescott. Como apoyo a lo dicho, Prescott se queja de la crítica porque no considera las publicaciones de Artel anteriores a 1940, fecha en que se publica por primera vez *Tambores*, y por que lo sitúa dentro de la órbita afro antillana, según su punto de vista, erróneamente. Prescott remedia el primer desacierto al estudiar una primera etapa literaria de Artel que lo coloca dentro de las tendencias de su época: el postmodernismo y el ultra modernismo, llamados hoy vanguardismo. El argumento de Prescott para diferenciarlo de la poesía negrista es la inconformidad que expresa ante la vida y el cuestionamiento del enmascaramiento que sólo persigue mostrar una cara sonriente.³⁹

Conclusión

Esta introducción de Jorge Artel no acaba con este capítulo, el trabajo que sigue es realmente su presentación y revelación. El propósito de estas páginas fue dar a conocer su formación intelectual dentro del ámbito académico de su época, sus quehaceres profesionales e intelectuales y participación como militante en partidos políticos contestatarios.

Notas

¹ La teoría de Paul Gilroy sobre la diáspora como dispersión a causa de las diferentes rutas que el sistema esclavista impuso, y la síntesis en una identidad transnacional y transcultural en lo que él llama Atlántico negro resume el concepto de diáspora puesto en práctica en este congreso. (Gilroy 1993)

² Aunque no fue la primera vez que este tipo de reunión se llevaba a cabo— ya se habían celebrado dos congresos de escritores negros en París en 1954 y en Roma en 1960 — sí fue la primera que los planteamientos se hacen a nivel continental con los negros de la diáspora del "nuevo mundo". Hubo representantes de Angola, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, Egipto, España, Estados Unidos, Honduras, México, Nigeria, Panamá, Perú, Puerto Rico, Senegal, OEA y UNESCO. Fue en homenaje a Leon Damas y contó con la presencia de Wole Soyinka. Se volvieron a reunir en Panamá tres años más tarde. El tercer congreso fue en Brasil en 1985.

³ Jorge Artel por Javier Ocampo. Entrevista. 4, 5 y 6 de julio de 1990, p. 4.

⁴ Corredor dice que cuando Artel llega a Bogotá es acreditado como miembro del partido por Luis Vidales (45).

⁵ Algunos de estos poemas escritos en Bogotá son: "La cumbia", "Mr. Devi" y "Danza mulata".

⁶ Artel recuerda el episodio, en conversación con Ligia y su hijo Miguel, de esta manera "María Cano estaba en su labor proselitista, fundando centros obreros. Dentro del cual yo fui secretario del primer centro obrero de Cartagena. Recuerdo de este grupo al maestro Perinián y a José de Arco, mi pariente... mi discurso de bienvenida no alcanzó a ser pronunciado, pues, no sé qué pasó, yo nunca averigüé de dónde salió la idea de raptar a María Cano cuando la llevaron a casa del Sr. Nemesio Barrios, un cantinero de la ciudad que no tenía nada que ver ni con María Cano ni con la política. Ahí permaneció durante el tiempo que Ignacio Torres Giraldo requirió para recuperarse de una influenza. Así me quedé yo con mis pantalones cortos y mi discurso en el bolsillo. Apenas el líder se recuperó trabajamos en la fundación del primer comité obrero de Cartagena, en el barrio de Getsemaní del cual María Cano me nombró primer secretario". (Suescún, Álvaro. E-mail to Luisa García Conde. 27 de agosto de 2001).

⁷ En carta a *El Universal* el 15 de mayo de 1948 Jorge Artel aclara " Se me detuvo de forma arbitraria catorce días en la base naval sin que, hasta la fecha sepa quién ordenó aquella detención ni cuáles motivos dieron lugar a ella".

⁸ Suescún, Álvaro. E-mail to Luisa García Conde. 28 de agosto de 2001.

⁹ En nuestro capítulo II presentamos estas actividades con más detalle.

¹⁰ *Cantos y poemas* se publicó como parte de un reconocimiento que incluyó un recital en la Casa de Nariño a petición del presidente colombiano Belisario Betancourt en 1983. *La Antología poética* de 1986 es también parte de otro reconocimiento, el Premio Nacional de Poesía, otorgado por la Universidad de Antioquía.

¹¹ Sólo se publicó "Noticia de Navidad" en el 1966.

¹² El seudónimo de Jorge Artel se convierte en el nombre legal en 1945, pero lo usa desde el primer poema conocido, pero no publicado hasta 1929 "Altivez". Anteriormente lo había utilizado en un artículo publicado en *La Patria*: "E. Ramírez Ángel" el 22 de diciembre de 1928.

¹³ Suescún, Álvaro. E-mail to Luisa García Conde. 2 de noviembre de 1998.

¹⁴ Es parte de *Tambores en la noche*.

¹⁵ Los tres poemas tienen la siguiente nota: "Del libro en preparación: Un marinero canta en proa". "Gitana en puerto" es una versión ampliada de "Gitana" de 1930.

¹⁶ "En su álbum " significa que fueron escritos directamente en el álbum que tenían las jovencitas y algunas damas mayores como costumbre heredada del siglo XIX.

¹⁷ Publicado también en *Antología de poetas cartageneros* de Roberto Arrázola en 1961.

¹⁸ Suescún, Álvaro. E-mail to Luisa García Conde. 4 de mayo de 2001.

¹⁹ En el apéndice III se incluye una muestra transcrita de esta labor periodística.

²⁰ Entrevista con Ligia Alcázar. Álvaro Suescún, 16 de mayo de 1998, p. 14.

²¹ La recopilación de estos trabajos se le debe al arduo trabajo de Álvaro Suescún.

²² "Incendiarlo", *Panorama*. (Maracaibo): 29 de junio de 1949, s.p.

²³ Un proyecto interesante sería investigar la relación de la masonería con el tema de la raza en general y particularmente con Artel.

²⁴ Luis Palés Matos muere el 23 de febrero en Puerto Rico.

²⁵ De este periódico sólo hemos visto el veredicto y opinión de un concurso poético firmado por Jorge Artel, Rogelio Sinán y Henri Deluze.

²⁶ "Artel, vuelve al micrófono" [*El Día*, 5 de octubre de 1967].

²⁷ Toda esta descripción la publicó José Morillo en "Nuevas promociones artísticas en América. Jorge Artel y el teatro negro". *Diario de la costa*, 9 de noviembre de 1968 (s.p).

²⁸ Anuncio de prensa [*El Día*, 1 de junio de 1967]. En este anuncio se habla de otro monólogo que será interpretado por Myriam Bethancourt del cual no hay más noticias.

²⁹ Varios Anuncios de prensa y fotos dan cuenta de la representación: "Reprisan 'De rigurosa etiqueta' en La Colina". *Expreso Panamá*, 16 de julio de 1965. "'De rigurosa etiqueta' el 9 en Penonome" (s.p). "Actividades en la Universidad" (s.d), "Resonante éxito" (s.d).

³⁰ Suescún, Álvaro. E-mail to Luisa García Conde. 4 de mayo de 2001.

³¹ Ariel Castillo en "Jorge Artel: Parábola de un retorno" lo llama piedracielista costeño que a "las formas verbales nacidas de la lectura de Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez y la Generación del 27, añade ese sentido de la realidad, esos pies de plomo sobre la tierra, esa arraigada ancla de mar que los escritores suelen ponerle al vuelo de las metáforas" (4). También le adjudica las debilidades de *Piedra y Cielo*.

³² El pleito de las generaciones. Un manifiesto de los ultra jóvenes.

³³ Jorge Artel por Javier Ocampo, 7-8.

³⁴ Aimé Césaire vio al negrismo como uno de los componentes de la toma de conciencia del negro.

³⁵ El negrismo comparte con los movimientos de las vanguardias europeas algunos rasgos como el de las culturas primitivas, el uso de máscaras y fetiches africanos, el exotismo. Elementos al servicio de la tradición occidental que fueron vistos como formas para ser usadas en conformidad a ella y producidas, en parte, por esa misma cultura. El reconocimiento del otro, de lo diferente, al incorporarlo, y su negación, al abstraerlo, al hacerlo semejante, resultó en un discurso fetichista, en la subordinación de una cultura a otra (Foster 1985).

³⁶ Es importante señalar que la voz poética de *Tambores en la noche* se identifica con Jorge Artel, nombre real de su autor.

Oigo galopar los vientos,
temblores de cadena y rebelión,
mientras yo - Jorge Artel-
galeote de un ansia suprema,
hundo remos de angustias en la noche. ("La voz de los ancestros" 35)

³⁷ Copia de esta carta se encuentra en el apéndice III.

³⁸ Estos dos últimos términos son inaceptables porque limitan a una región geográfica, que sin duda aportó importantes obras y autores, un género que floreció en toda América.

³⁹ Prescott ve la poesía negrista como una tendencia poética, iniciada por Palés y Guillén, restringida a una época histórica y que no es necesariamente, la producción de un negro.

Capítulo II

Los discursos raciales

Introducción

El objetivo de este capítulo es situar el discurso de Jorge Artel en el debate sobre raza. Inicialmente revisamos los enfoques generales, luego, consideramos las reflexiones que de estas se hacen en América Latina y finalmente nos acercamos a las ideas propias de Artel, utilizando sus escritos de periódicos, revistas, noticias de conferencias y avisos de recitales desde 1949 hasta 1960 aproximadamente.¹

1. Configuración del pensamiento racial

Las ideas sobre raza y las pretensiones de superioridad no son nada nuevo. La valoración de la diferencia es muy antigua, y se ha regido alternativamente por estatutos de ambiente y emplazamiento, relación con Dios, capacidades heredadas o simplemente por la conciencia de la existencia de otros grupos.²

El siglo XVIII europeo introduce la categoría fenotípica como factor esencial de diferenciación y desde entonces hasta la modernidad contemporánea, la apariencia física ocupa un lugar central en el debate sobre la diferencia. Junto al desarrollo económico y científico del siglo comienza la clasificación de los seres humanos, y la utilización de la herencia para explicar comportamientos y capacidades.³

En el siglo XIX, a partir de las interpretaciones realizadas en torno a *The Origin of the Species* (1859) y *The Descent of Man* (1871) se consolidan las raíces presupuestas del racismo, ideología que se extiende a Estados Unidos y a América Latina donde se legislaron políticas públicas excluyentes que generaron grandes trastornos sociales en los dos continentes hasta muy avanzado el siglo XX (Graham 1).

En el ámbito intelectual los científicos denuncian la utilización racista que se hace de las teorías de la historia que explican los desarrollos desiguales de las sociedades humanas. En efecto, los justificadores de las ideas y políticas racistas intentaron confundir la naturaleza histórica de ese desarrollo con la existencia de supuestas razas superiores y razas inferiores. Aunque hay voces disidentes desde que el concepto de cultura y raza se hacen intercambiables (Graham 1).

Como veremos más adelante las especulaciones de finales del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX en torno a la idea de raza acrecentó las desigualdades sociales en Europa y América. En ambas partes se desarrollaron sociedades industriales sustentadas en clases sociales, con una complejidad socio racial que generó una historia contemporánea de conflictos sociales y enfrentamientos raciales (Young 52-3).

1.2 Factores contribuyentes a la formación del racismo

Herbert Spencer (1820-1903), uno de los positivistas que más influyó en el pensamiento latinoamericano de finales del XIX y principios del XX, aplica las teorías de Darwin a la sociedad usando la biología como modelo. Para este pensador, la evolución y supervivencia del más apto en el mundo animal tiene su correlación en las sociedades humanas y sus relaciones raciales. Las habilidades de las diferentes razas determinan su supervivencia y su dominio sobre las demás (Graham 2). El elemento racial dentro de la teoría evolutiva en Spencer se convirtió en una de las grandes preocupaciones sociales en América Latina. Particularmente sus estudios sobre los desarrollos de costumbres, rituales, creencias y características étnicas de sociedades particulares sirvieron de ejemplo para el análisis que los latinoamericanos realizaron sobre sus propias sociedades (Hale 397).

Pueden mencionarse dos discursos en el surgimiento del racismo europeo relevantes para el pensamiento latinoamericano de finales del siglo XIX. Uno es la búsqueda de los orígenes y las peculiaridades nacionales que la historiografía, literatura y filología romántica realizaron. Según estas disciplinas, raza o nacionalidad se refieren a un grupo de personas desarrollado en un periodo de tiempo, distinto de otros grupos humanos ya fuera por su geografía, lenguaje o religión.⁴ El otro discurso, antropológico y empírico, tiene que ver con el cambio de actitud de los europeos debido al contacto con gente de piel oscura en sus colonias. Las ideas en el Siglo de las Luces sobre el salvaje noble y la posibilidad de una civilización universal generaron una división conceptual en la cual ciertas razas tenían la capacidad de acceso a la civilización, mientras que otras quedaban irremediabilmente atrasadas o degeneradas (Hale 397-8).

Junto a estas dos vertientes se encuentra el desarrollo del argumento poligenista que admite el origen múltiple de la especie humana y la posibilidad de mezclarse aunque el producto sería físicamente infértil y degenerado (Hale 398).

Siguiendo el argumento poligenista, teóricos como Gustave Le Bon crearon una clasificación psicológica de las razas y establecieron una jerarquía social. En su esquema, las razas indoeuropeas eran las superiores, la anglosajona era superior a la latina y ésta última era sencillamente degenerada. Para Le Bon el mestizaje, que en principio destruía el alma de las razas, podía tener resultados positivos bajo ciertas condiciones que los latinoamericanos no tenían. Por ejemplo, las razas al mezclarse no podían ser muy desiguales en números ni poseer caracteres muy diferentes; asimismo, debían tener condiciones ambientales similares porque de otro modo resultarían psicológicamente inestables (Hale 399-400).⁵ En otras palabras, el mestizaje latinoamericano sólo podía ser

visto por los racialistas científicos como el deterioro o la degeneración de las razas originales que lo conformaban. Para ellos el híbrido era inferior a los negros y a los indígenas ya de por sí calificados como inferiores.

En la historia del pensamiento social, la noción de raza comenzó a escindirse de la consideración científico-social cuando Edward Tylor, en *The Origins of Culture* (1871) utilizó el término cultura en lugar de raza para nombrar a diversas poblaciones, definiéndolo como una totalidad compleja que incluye conocimientos, artes, leyes, costumbres, moral y todos los hábitos adquiridos por los miembros de una sociedad (Tylor I, 1). En su hoy clásica definición, Tylor no incluyó ninguna consideración biológica en su concepción de cultura. Este cambio en el pensamiento intelectual llevó a un análisis histórico que relata y explica los orígenes y los desenvolvimientos de las estructuras y eventos sociales a través de otros eventos y desenvolvimientos sociales del pasado, y no a través de supuestas causas biológicas.

El darwinismo social, que resucita esporádicamente en muchas sociedades, se suele usar como marco conceptual para enrarecer las explicaciones de las diferencias biológicas o anatómicas ostensibles en las distintas poblaciones del globo. Esta tendenciosa corriente pretende establecer diferencias que van desde atribuir inferioridades a la mujer con respecto de los varones, por la sola diferencia biosexual, hasta inventar distinciones cualitativas de las poblaciones por sus diferenciaciones fenotípicas. En el caso específico del racismo, esto es, el exclusivismo de raza que lleva a la valoración de orden social o mental de unos grupos sobre otros, el darwinismo social pretende establecer estatutos que rijan las relaciones entre los seres humanos y dar una versión biologista de los fenómenos sociales para justificar jerarquías sociales y todo tipo de

explotación y segregación. En otras palabras, el racismo hace uso arbitrario de la biología para interpretar fenómenos que no son de naturaleza biológica.

La antropología contemporánea desestima cualquier definición de la noción de raza en términos biológicos para clasificar a los seres humanos, ya que la característica variable de la humanidad en su aspecto biogenético reafirma la universalidad de la especie humana como especie única, sin subespecies, y únicamente reproductible dentro de sí misma. Los esfuerzos por considerar a la humanidad como cualitativamente subdividida por rasgos de diferenciación fenotípicas de las poblaciones, para justificar la existencia de las razas, han producido criterios inventados que son disímiles y contradictorios. En ocasiones se han empleado criterios lingüísticos para distinguir entre razas arias, latinas, hebreas. Otras veces se ha impuesto el argumento geográfico y se han dividido en razas europeas, africanas, asiáticas, americanas. No pocos han mencionado el concepto de razas activas y razas pasivas al comparar los desarrollos tecnológicos desiguales de diferentes sociedades, hasta llegar al racismo que supuso la existencia de razas superiores e inferiores.

Todas las teorías europeas relacionadas con la raza han sido de difícil aplicación en las naciones latinoamericanas, que, a diferencia de la europea, estaban compuestas por grupos heterogéneos, tanto raciales como lingüísticos, por lo cual el proyecto europeo no podía servir de modelo.

Después de la independencia, cuando las élites intelectuales criollas tratan de crear una identidad común dentro del proyecto nacional, se enfrentan al problema de cómo definir una nación moderna y progresista. Sus modelos estaban en Europa y Estados Unidos. Pero, Europa era blanca y sus teorías determinaban la inferioridad de las

razas negra o india, y en Norteamérica la demarcación entre blancos, negros e indios era muy clara. ¿Cómo incorporar a los indígenas y a los negros en la conceptualización de los proyectos nacionales? Este debate, junto a otros, lleva a un intento de compromiso del cual surge el mestizo triétnico como el corazón de la identidad latinoamericana, y su idealización. A principios del siglo XX aparece el indigenismo, el orgullo por las raíces indígenas. Sin embargo, las raíces negras no reciben la misma celebración.⁶ Los anhelos de progreso y modernidad llevan a romantizar al negro y al indio como parte de un pasado (en el caso del último, glorioso) pero, a los que hay que integrar⁷ Tenemos, pues, una ideología por un lado inclusiva y por el otro discriminatoria donde tanto el negro como el indio están en desventaja. Esta coexistencia de mestizaje y discriminación hace que el tema racial sea en Latinoamérica muy problemático, ya que los procesos de homogeneización, diferenciación, e hibridación no abarcan del mismo modo a hombres y mujeres, a generaciones o etnias distintas aún dentro de la misma nación (García Canclini 46).

2. Ideas sobre raza y mestizaje en América Latina

Entre los intelectuales latinoamericanos comprometidos con el debate racial vamos a resaltar las ideas de Domingo Faustino Sarmiento, Carlos Octavio Bunge, José Ingenieros, Alcides Arguedas, Raimundo Nina Rodrigues y Euclides da Cunha, entre otros. A continuación esbozamos las respuestas de los intelectuales en América Latina a las ideas europeas, que varían a veces de acuerdo con la composición racial de cada país. Pero que comparten un denominador común, el pesimismo racial que surge del intento de ceñir la realidad latinoamericana al modelo ideológico europeo.

Para Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), los indios son una especie de raza prehistórica, vagos, alcohólicos, e ignorantes de las virtudes de la civilización: la propiedad privada, el dinero, la libre empresa y la democracia. Califica a los negros de infantiles y bailadores, pero los considera más aptos para el progreso que los indígenas. Los españoles son atrofiados mentales. En contraste, valora la raza caucásica (los anglosajones y los norteamericanos) como la más perfecta, inteligente, bella y progresiva de la tierra y llega a defender la injusticia y a justificar la explotación, en aras de la ocupación de América por la raza blanca anglosajona y norteamericana (Helg 39-40)⁸.

Puede ser muy injusto exterminar salvajes, sofocar civilizaciones nacientes, conquistar pueblos que están en un terreno privilegiado; pero gracias a esta injusticia, la América en lugar de permanecer abandonada a los salvajes, incapaces de progreso, está ocupada hoy por la raza caucásica, la más perfecta, la más inteligente, la más bella y la más progresista de las que pueblan la tierra; merced a estas injusticias, (citado en Fernández Retamar, pp. 51-52)

Dada su importancia como pensador, educador y estadista, sus ideas tuvieron una gran trascendencia en el ideario racista que incluyó a los indígenas, a los negros y a los españoles. El mestizaje constituía para este ensayista una enfermedad, el atraso en el esquema evolutivo de la vida y de la cultura, y era responsable en parte de los grandes males nacionales:

[...] de la fusión de estas tres (razas) familias ha resultado un todo homogéneo, que se distingue por su amor a la ociosidad e incapacidad industrial, cuando la educación y las exigencias de una posición social no vienen a ponerle espuela y sacarle de su paso habitual [...] Las razas americanas viven en la ociosidad y se muestran incapaces, aun por medio de la compulsión, para dedicarse a un trabajo duro y seguido. Esto sugirió la idea de introducir negros en América, que tan fatales resultados ha producido. Pero no se ha visto mejor dotada de acción la raza española cuando se ha visto en los desiertos americanos abandonada a sus propios instintos (Sarmiento, *Facundo* 28).

En abierta contradicción a su posición de la década de 1880, donde el blanco arrasaría por su superioridad, planteó la educación de las masas indígenas como remedio al atraso y solución para la modernización (Helg 40).

José Ingenieros (1877-1925) siguió las ideas de Sarmiento en cuanto a la educación y emigración como solución a la herencia española y al mestizaje. Afirmó la superioridad de los argentinos por su composición racial. La emigración europea les había otorgado las cualidades pertenecientes a la raza superior: trabajadores, cultos, democráticos y progresistas. Esto les confería el rol de tutores del resto del continente.⁹ En *Sociología argentina* de 1913, combina el darwinismo social de Spencer con el determinismo económico. Su concepto de raza fue el de una sociedad homogénea que comparte ideales y costumbres (Hale 406-8). El futuro ideal para su país: [estará] compuesto por quince o cien millones de blancos, que en sus horas de recreo leerán las crónicas de las extinguidas razas indígenas, las historias de las mestizadas gauchas que retardaron la formación de la raza blanca.¹⁰

De los indios no se preocupó porque, según él, no tenían ningún futuro. Sin embargo, fue implacable con los negros a los que consideró físicamente inferiores, con pensamientos y sentimientos de animales: "piltrafas de carne humana", "Oprobiosa escoria de la raza humana."¹¹ Justificó el esclavizarlos al igual que negarles cualquier participación ya que su forma de vivir, falta de religión e ignorancia no les permitía formar parte de la humanidad (Helg 42).

Cuanto se haga en pro de las razas inferiores es anticientífico, a lo sumo se les podría proteger para que se extingan agradablemente, facilitando la adaptación provisional de los que por excepción pueden hacerlo. (*Crónicas de viajes* 165).

Para Carlos Octavio Bunge (1875-1918) la sicología de un pueblo es resultado de factores étnicos y del ambiente físico y económico. En *Nuestra América* (1903) analiza la composición étnica con el propósito de construir una teoría que relacione las características físicas y las psicológicas.¹² En su sicología del mestizaje los rasgos genéricos del mestizo son: la inarmonía psicológica, una relativa esterilidad degenerativa y la falta de sentido moral. Y su composición síquica tiene la arrogancia e indolencia de origen español, el fatalismo, ferocidad y lo vengativo del indio, además de su tristeza y el servilismo y maleabilidad del negro (*Nuestra América* 121). Como consecuencia de esta herencia las élites carecen de imaginación, tienden al caciquismo y por supuesto al desprecio por el trabajo, aunque la sicología nacional varía de acuerdo a su mezcla peculiar. Al igual que Sarmiento, consideró al negro más apto para la supervivencia que al indio, aunque aún no había rendido ningún servicio intelectual a la humanidad (*Nuestra América* 112). A pesar de que sus características principales eran el servilismo y la infatuación, les reconocía su disposición para trabajar, el sentido de la alegría y de la democracia y su fecundidad. Algunas de las contradicciones de su análisis fueron proponer la educación, la europeización y el trabajo duro, (elementos todos antagónicos con su teoría de la relación entre raza y psicología), la fe en el futuro de su país y en la emigración para eliminar las diferencias étnicas, a la misma vez que condenaba el mestizaje (Helg 40-41).

García Calderón (1883-1953) dedica la mayor parte de su obra *Las democracias latinas* (publicada en francés en 1912) a culpar la cuestión racial, y al trópico cuando corresponde, por el desorden que divide a América Latina. No le vio la menor posibilidad de tener una conciencia nacional con elementos tan diversos (García 93).

Comparte con Bunge la teoría del criollo vago, y también lo visualiza como el americano del futuro. De los negros escribe:

Los negros llegados a América como esclavos...son seres primitivos, impetuosos y sensuales. Ociosos y serviles, no contribuyen al progreso de la raza...conforman una población analfabeta que ejerce una influencia deprimente sobre la imaginación y el carácter de los americanos...Aumentan la intensidad voluptuosa del temperamento tropical, lo debilitan y dejan en la sangre de los criollos elementos de ociosidad y de servilismo, a la larga inextirpables...Los cruces con la raza negra han sido desastrosos para estas democracias. (García pp. 196-7).

El mulato y el zambo son abúlicos, obran por instinto y se dejan llevar por pasiones groseras. A esta debilidad de carácter corresponde una inteligencia poco lúcida, incapaz de análisis profundo. El mulato ama el lujo, el despilfarro, es servil, y carece de sentido moral. (García pp.196-7)

Para Alcides Arguedas (1878-1946) lo determinante en la sicología del pueblo en un principio fue lo regional, la geografía, más tarde lo racial. Por el indio sintió cierta compasión, por el cholo sólo desprecio. (Hale 401). Vio el mestizaje como enfermedad y a los mestizos como inferiores, perezosos e indolentes, culpables del retroceso boliviano y americano e incapaces de llegar a la alta cultura.¹³

Aunque dominados por el pesimismo, todos los intelectuales antes mencionados estaban motivados por la visión de un posible desarrollo social. Acorde con las ideas positivistas y científico-sociales de la época plantearon la emigración europea para blanquear la población como remedio positivo a la situación social.¹⁴ El fracaso de esta tentativa, porque en muchos lugares no hubo el suficiente número de emigrantes, o no se mezclaron como se había planeado, forzó a un replanteamiento del concepto de mestizaje como una fuerza más positiva.

Justo Sierra, José Vasconcelos o Euclides da Cunha, a pesar de sus diferencias, vieron al mestizo como la base de la identidad nacional de una forma más optimista que

los arriba mencionados. Da Cunha (1866-1909), desde un trasfondo racista, planteó la base étnica como marca de identidad nacional ¹⁵. Sierra, aunque abogó por la emigración vio la educación como remedio y consideró el mestizaje como un factor político, dinámico, que, como el alma mexicana, es el resultado de la mezcla del español y el aborigen. ¹⁶ José Vasconcelos, comenzando desde una posición similar al darwinismo social, observa sin embargo que la selección dependerá de la ley del gusto. Habla de la hibridación y del mestizaje en términos no muy diferentes a Bunge y Le Bon ya que valida la mezcla de tipos no muy distantes pero duda de la mezcla de los distantes. Concibió el mestizaje como una etapa intermedia, necesaria para que las “razas inferiores” fueran “ascendiendo en una escala de mejoramiento étnico”:

Los tipos bajos de la especie serán absorbidos por el tipo superior. De esta suerte podría redimirse, por ejemplo el negro, y poco a poco, por extensión voluntaria, las estirpes más feas irán cediendo el paso a las más hermosas. Las razas inferiores, al educarse, se harían menos prolíferas, y los mejores especímenes irán ascendiendo en una escala de mejoramiento étnico, cuyo tipo máximo no es precisamente el blanco, sino esa misma raza a la que el mismo blanco tendrá que aspirar con el objeto de conquistar la síntesis. El indio, por medio del injerto en la raza afín, daría el salto de los millares de años que median de la Atlántida a nuestra época, y en unas cuantas décadas de eugenesia estética podría desaparecer el negro junto con los tipos que el libre instinto de hermosura vaya señalando como fundamentalmente recesivos e indignos [...] Se operaría en esta forma una selección por el gusto, mucho más eficaz que la brutal selección darwiniana que sólo es válida, si acaso, para las especies inferiores, pero ya no para el hombre. (La raza cósmica 933)

Esta teoría de una síntesis en una raza cósmica venidera se tomó como ejemplo de democracia racial, a pesar de que la jerarquía la encabeza el blanco como se desprende de lo citado arriba. Algunos pensadores, como José Carlos Mariátegui (1895-1930), la calificaron de utopía al referirse al futuro e ignorar el presente. Mariátegui estaba más preocupado por el desarrollo de un discurso social realista.

El mestizaje que Vasconcelos exalta no es precisamente la mezcla de las razas españolas, indígena y africana, operada ya en el continente, sino la fusión y refusión acrisoladoras, de las cuales nacerá, después de un trabajo secular, la raza cósmica. El mestizo actual no es para Vasconcelos el tipo de una nueva raza, de una nueva cultura sino apenas su promesa. La especulación del filósofo, del utopista no conoce límites de tiempo ni de espacio.... La labor del crítico, del historiógrafo, del político, es de otra índole ...El mestizo real de la historia, no el ideal de la profecía, constituye el objeto de su investigación (Mariátegui 236).

Mariátegui considera al negro, mulato, zambo como un elemento colonial que va a Perú a servir los fines colonizadores y que se mantiene solidario con la colonia. Su ruptura con el espíritu colonial tiene que partir de la conciencia de clase y lo único que lo puede redimir es la evolución social y económica (251-2). Su posición ante el “elemento negro” es obvia en sus escritos:

El chino y el negro complican el mestizaje costeño. Ninguno de estos dos elementos ha aportado aún a la formación de la nacionalidad valores culturales ni energías progresivas (256).

El negro trajo su sensualidad, su superstición, su primitivismo. No estaba en condiciones de contribuir a la creación de una cultura, sino más bien de estorbarla con el crudo y viviente influjo de la barbarie...El prejuicio de las razas ha decaído...pero, todo el relativismo de la hora no es bastante para abolir la inferioridad de la cultura (257).

José Martí (1853-1895) constituye una voz distinta que sin reparos se opone a las clasificaciones raciales¹⁷ y no admite ningún tipo de superioridad racial, ni de los negros ni de los blancos.

Esa de racista está siendo una palabra confusa y hay que ponerla en claro. El hombre no tiene ningún derecho especial porque pertenezca a una raza o a otra: dígame hombre, y ya se dicen todos los derechos.

El negro, por negro, no es inferior ni superior a ningún hombre; peca por redundante el blanco que dice: “Mi raza”; peca por redundante el negro que dice: “Mi raza”. (Mi raza 29)

La contribución de Fernando Ortiz al pensamiento latinoamericano sobre raza y mestizaje cambió el enfoque de la teoría racial de lo físico a lo cultural.¹⁸ Tanto en Los

negros brujos (1906) como en Contrapunteo del tabaco y del azúcar (1940) se encuentran algunas de las premisas del darwinismo social enfocadas en lo moral y lo social (Yúdice 2). Su preocupación principal fue el efecto de las transacciones culturales y no la mezcla de razas, pero su concepto de transculturación, base de la teorización sobre la nación cubana, comparte con el darwinismo social el principio selectivo. En Los negros brujos la transculturación, los “vasos comunicantes”, produce la degeneración de los blancos por el contacto con las supersticiones de los negros. Contrapunteo también presenta la degeneración del tabaco, asociado a lo blanco, por su acercamiento a la industria del azúcar, asociada a lo negro. Las causas de la degeneración no son las mismas; en el caso del primer libro se debe al primitivismo de los negros, en el segundo al capitalismo (Yúdice 2). Si bien era cierto que los negros se culturalizaban con el intercambio, también era verdad que los blancos se africanizaban, con lo cual en lugar de progresar se retrocedía. Ante semejante situación la solución de Ortiz en 1906 fue tratar de eliminar las manifestaciones culturales africanas (Helg 52). Como positivista creyó en el modelo de civilización anglosajón, alcanzable por todas las razas, pero como racista perpetuó la imagen negativa del negro como criminal, pobre e ignorante (Helg 53), antes de su conversión al antirracismo de los veinte.¹⁹

Con el término transculturación Fernando Ortiz en 1940 reclamó una creatividad activa y novedad de los colonizados, sin embargo, éste no resuelve la oposición entre las culturas populares y las hegemónicas, ni evalúa políticamente sus interacciones, como muy bien señaló él mismo.²⁰ Para comprenderlas hay que contextualizarlas, situarlas en relación a las sociedades donde se encuentran.²¹ El proceso histórico reclama la necesidad de concebir un concepto que abrigue la heterogeneidad cultural y racial. A

principios del siglo XX, el mestizaje comienza a conceptualizarse como la esencia latinoamericana y se da al término una connotación positiva, mayormente visible en manifestaciones teóricas. El mestizaje tanto racial como cultural se convierte en la ideología dominante pero, las ideas de jerarquía y exclusión establecidas en la teoría de las razas se mantienen en el campo cultural con el nombre de civilización y barbarie.²²

En aras de la identidad nacional no se reconoce la heterogeneidad racial o cultural del mestizaje. El proyecto cultural nacional es la fusión de las culturas pero, los reclamos de superioridad e inferioridad trabajan para privilegiar la cultura de la élite e identificarla como la cultura nacional. Como ideología nacional unió a casi todos los intelectuales, desde conservadores hasta marxistas, pero también tuvo sus críticos que la vieron como etnocidio.

2.1 El debate racial y cultural en Colombia

Diferente a otros países, Colombia no tuvo una política oficial de blanqueamiento a través de la emigración, sin embargo, el debate racial fue muy similar al de otras repúblicas.²³

Los negros en el siglo XIX se vieron como obstáculos para el progreso, indolentes y perezosos: “a race almost all of which passes its days in such indolence is not that which is called to make the country progress”(Comisión Corográfica 1958, 324). El parlamentario José María Samper en 1868 comparando los habitantes de la costa, y especialmente los bogas, con los andinos dice:

There [i.e., in the coastal region] the primitive man, coarse, brutish, indolent, semi-savage and burnt by the tropical sun, that is the colombian boga, (...) in all his indolence, and his shameless speech, the child of ignorance rather than corruption; and here [i.e., in the highlands] the European , active, intelligent, white and elegant , often blonde, with his poetic and penetrating glance, his

ringing and rapid speech, his elevated spirit, his ever distinguish manners(...) the boga, descendant of Africa and child of the crossbreeding of races debased by tyranny, possesses of what is human virtually nothing except the outer form and the primitive needs (citado en Wade 14).

José Eusebio Caro engloba con pequeñas variaciones, dependiendo de la importancia que se le diera a la educación o a los resultados de las mezclas raciales, el pensamiento finisecular en Colombia. Su sueño consistió en la eliminación de la diversidad racial con el triunfo de la raza blanca (Wade 14).

El siglo XX ve estas mismas ideas en escritores como Laureano Gómez, presidente de Colombia entre 1949 y 1953. En 1928 culpa al territorio y a la raza, componentes fundamentales de la nacionalidad, de todos los problemas del país.²⁴ Las selvas tropicales constituyen un escollo para el desarrollo, y la herencia un obstáculo porque los indígenas y negros son inferiores. La herencia española es lo único que puede guiar el carácter colombiano contemporáneo, a pesar de la ignorancia y el fanatismo de los españoles.

Una serie de conferencias en 1920 sobre el problema racial en Colombia auspiciada por una asociación de estudiantes en Bogotá generó una reacción contra la idea de una raza colombiana degenerada. Se cuestionó la idea de la degeneración y se buscaron otras explicaciones en la historia y en las condiciones sociales, pero el resultado final siguió siendo la superación de lo negro y lo indígena, en otras palabras, el blanqueamiento.

Luis López de Mesa opina negativamente del negro, del mulato y del mestizo, pero sin acusarlos de contaminar o degenerar ya que sería un arma de doble filo para la nacionalidad colombiana.²⁵ Junto a su postura ante el mestizaje de razas y clases sin

distinción propuso la emigración europea para enriquecer la mezcla. En sus escritos asume que la naturaleza racial explica los rasgos regionales. La cuestión regional es muy importante porque desde el punto de vista de la geografía física a Colombia se la conoce como un país de regiones. A esto volveremos después al hablar de la heterogeneidad sociocultural, geográfica y política.

En general, después del 40 las ideas raciales en Colombia se mueven en dos direcciones en cuanto a la imagen del negro. En una se siguen condenando a los negros y a los indios por su vagancia, deficiencia moral e inferioridad. La otra celebra el mestizaje pero, silenciando la presencia negra hasta el punto de privilegiar el estudio del indio y convertir el conocimiento de los descendientes de africanos en una actividad en la periferia de la periferia, es decir doblemente marginados (Friedman 164).

Al hablar del sentido social que adquiere el término raza en Colombia es necesario hacerlo dentro de los parámetros históricos, ideológicos de las representaciones que se hacen los colombianos al referirse a su quehacer sociocultural. Para entender las categorías de raza, mestizaje, y nacionalidad es fundamental considerar el espacio en que se estructuran y donde se dan sus procesos e interacciones. Por esto en la siguiente sección se bosqueja el panorama geosocial de Colombia y las vivencias etno-culturales que los colombianos hacen de su entorno.

2.2 La heterogeneidad colombiana ²⁶

Al territorio colombiano lo caracteriza la inmensa variedad geográfica, ecológica y bioclimática de su suelo. Dos fenómenos naturales de gran magnitud inciden en esta situación: La Cadena Montañosa de los Andes, que al entrar a Colombia se trifurca en largos ramales que recorren la nación de sur a norte convirtiéndose en las cordilleras

Occidental, Central y Oriental de donde nacen y descienden ríos caudalosos que riegan buena parte del territorio nacional y donde se generan distintos pisos térmicos. Entre estas elevaciones se observan extensos valles transversales o longitudinales. El segundo fenómeno natural lo constituyen las dos costas marítimas ubicadas una en el Océano Pacífico y la otra en el Océano Atlántico. La costa pacífica (1.448 km.) está mayormente despoblada con sólo tres pequeños puertos que son Buenaventura, Tumaco y Guapi. Es una costa separada de la cordillera occidental por la espesa selva chocoana considerada como una de las más lluviosas del mundo. Se extiende el litoral pacífico desde los límites con Ecuador hasta las fronteras con Panamá. En tanto la costa Atlántica (1.760 km.) o del Caribe posee un alto desarrollo comercial, industrial y turístico y comprende todo el litoral desde los límites con Panamá hasta Venezuela, en la península de La Guajira. Pertenecen al Caribe los puertos de Cartagena, Barranquilla y Santa Marta. A poca distancia de las playas de esta última ciudad se levanta la Sierra Nevada de Santa Marta que es un pico nevado no andino. Completa el Caribe colombiano el archipiélago de San Andrés, Providencia y Santa Catalina, la frontera más septentrional del país.

A lo largo de la nación (1,138.910 Kms²) se aprecian valles a distintas alturas, sabanas frías, páramos, bosques, suelos templados, selvas de altísima lluviosidad y otras de mediana precipitación, lagos, ríos, bahías, golfos, tierras calientes costeras y tierras calientes interandinas, el desierto de La Guajira, “donde nunca llueve” y varios picos montañosos de nieves perpetuas. Desde el punto de vista de la geografía física a Colombia se conoce como “un país de regiones”. Variabilidad que se capta en espacios relativamente cercanos.

Acompaña a esta compleja diversidad otros contrastes creados por la historia de

la república. Así, encontramos a un país integrado por dos estilos de vida. Una vida rural, campesina, agrícola y ganadera, con niveles de tecnificación proporcionales a su cercanía a las ciudades, con pueblos viejos y pequeños, la mayoría de ellos muy lejanos del segundo estilo de vida, la vida urbana. Colombia tiene cuatro ciudades grandes que son Bogotá (la capital), Medellín, Barranquilla y Cali, ciudades medianas como Cartagena, Santa Marta, Popayán, Pasto, Cúcuta, Armenia, Bucamaranga y ciudades pequeñas como Mompós, Buga, Valledupar, Buenaventura o Leticia.

A la nación colombiana la constituye también una amplia variedad de horizontes socioculturales, frutos de historias regionales, y enriquecida por los dos estilos de vida arriba mencionados. Sus ciudades tienen orígenes campesinos ya que fueron creciendo, entre otros motivos, por la inmigración de gentes del campo que llevaron la cultura rural y que hoy coexiste junto a los trajines sociales de la modernidad urbana.

Hay alrededor de quinientos mil indígenas, en su mayoría pertenecientes a comunidades tradicionales, llamadas, según la legislación nacional, resguardos indígenas. En estas comunidades se hablan más de 100 lenguas, algunas a punto de desaparecer ya que sus poblaciones no pasan en la actualidad de unas pocas decenas de habitantes.

En ciertas regiones del campo, especialmente en las riberas de los ríos interandinos del occidente y en las costas marítimas, encontramos las comunidades negras o afrocolombianas, con un legado histórico trascendente en el ethos cultural del país. A su vez integra a Colombia una población blanca principalmente asentada en las ciudades grandes o en las zonas del interior. El perfil étnico se amplía con la presencia de una extensa población mestiza, distribuida en el campo y en las ciudades.²⁷

Ahora bien, este perfil étnico no es estático sino que condensa una dinámica

socioétnica con un profundo trasfondo histórico y gran significación en la cultura y en la etnicidad del país. El geógrafo Ernest Guhl calificó a Colombia como “un mosaico étnico-cultural”, para hacer referencia al sentido de la diversidad nacional. El mapa sociocultural dibuja una gama de diferenciaciones de una región a otra, es notable la dicotomía “ser del norte”, esto es, del Caribe y “ser del interior”, de la parte Andina. Esta dualidad apunta a hábitos y costumbres y fija un sentimiento general de pertenencia que se cruza con las marcadas identidades territoriales desarrolladas en las regiones. De esta manera el colombiano se ve a sí mismo como paisa (antioqueño), capitalino (de Bogotá) del occidente (de Cali, Armenia, Buga) del oriente (de Cúcuta, Bucaramanga) del pacífico (de la costa pacífica), o del sur (o sea de Pasto, Leticia). Es común además que las gentes de Bogotá hablen de “la provincia” cuando se refieren a personas no originarias de esa ciudad o a hechos acaecidos fuera de la capital. Y no es de extrañar la expresión “los colombianos somos regionalistas” para referirse a la valoración o énfasis con que se comunica el sentimiento de pertenencia a la ciudad o a una región particular.²⁸

Por otro lado siempre se ha dado una intensa migración interna en Colombia y, por este motivo, hay ciudades, focos de atracción de inmigrantes del campo u otras ciudades, donde se organizan barrios con familias enteras provenientes de una misma zona del país. En estos barrios se reproducen los rasgos culturales traídos del lugar de origen, hasta que poco a poco, con el paso del tiempo, con el cambio generacional, se adquiere la pertenencia al sitio de migración. O sea es muy fuerte el lazo que une al individuo con su lugar de nacimiento o socialización. Este arraigo ha jugado un papel muy importante en los procesos de desarrollo social, político, cultural y económico del país. El sociólogo Roberto Pineda al estudiar y comparar los usos sociales y costumbres

de las regiones ha denominado al fenómeno como “nacionalismos incompletos”, dejando abierta la idea de una mayor fuerza de pertenencia a la región que a la nación y advirtiendo que estos regionalismos han evitado la construcción de un nacionalismo propiamente dicho entre los colombianos.²⁹

La antropóloga Virginia Gutiérrez ha identificado cuatro zonas culturales en Colombia, que ella prefiere llamar complejos culturales, representados en instituciones como la economía, la religión y la familia dentro de las cuales operan “valores, imágenes y pautas de comportamiento en complicada acción integrativa y bajo una marcada identidad.” (Gutiérrez 15). El Complejo Cultural Andino principalmente se concentra “en el piso térmico frío de donde se proyecta al paramuno y templado, asentándose en las altiplanicies y valles intercordilleranos de las porciones meridionales y nororientales de la zona andina.” (15). El Complejo Cultural Santandereano o Neohispánico, el más pequeño por su volumen de población y extensión se riega por “la zona fragosa de la cordillera oriental, en su porción norteña, resbalando por los pisos térmicos cálido y templado en vertientes y valles fluviales” (16). El Complejo de la Montaña o Antioqueño ocupa “la región andina media, sobre la conjunción de las cordilleras central y occidental.” (16), El Complejo-Litoral Minero es el más extenso “incluye dos regiones naturales (Llanura del Pacífico y Costa del Caribe) y sectores de las riberas del Magdalena y el Cauca. Complementan este ámbito geográfico las antiguas zonas mineras, representadas fundamentalmente por la porción aurífera del norte antioqueño.” (17) Esta visión socioantropológica de la nación de Artele contribuye de manera significativa al entendimiento de un país altísimamente diferenciado en su composición sociocultural y sociogeográfico. La caracterización regional dibujada por Gutiérrez complementa la

complejidad histórica de la nación , en la medida en que los complejos culturales definidos se han desenvuelto y conformado a través de historias regionales integradas en un todo social, pero depositarias de la sectorización que hemos venido describiendo para Colombia.

Una estructura de clases sociales acompaña la formación social colombiana, que los investigadores de la sociología nacional explican como la coexistencia de una estratificación étnica y la estratificación social, en la medida en que las denominadas minorías étnicas (indios, negros, mestizos, mulatos, zambos) no pertenecen ni proceden de los estratos sociales altos y tampoco poseen una presencia importante en la conducción del Estado. Según los analistas, las citadas minorías adolecen de las condiciones socioeconómicas más desfavorables.

La organización político-administrativa coloca su grano de arena en esta configuración heterogénea. Colombia está constituida por 32 departamentos con sus respectivas capitales. Los departamentos tienen además un número desigual de municipios que son ciudades medianas o pequeñas, con alcaldías y en cuya jurisdicción se hayan las veredas, que son poblados (agrupaciones de pocas familias) dispersos, en donde se ubica la mayor cantidad de labriegos del país.

Para el colombiano corriente hay una gran diferencia en las actitudes culturales de las gentes según su proveniencia citadina o suburbana, así como entre los oriundos de ciudades localizadas en regiones distantes, por ejemplo, entre un cartagenero (de Cartagena) y un pastuso (de Pasto), entre un bogotano (de Bogotá) y un bugueño (de Buga). Incrementan esas disímiles actitudes culturales los usos distintos del idioma. Existen variedades dialectales expresadas en los acentos, entonaciones y léxicos, que

identifican plenamente la procedencia regional y que se plantean en las narrativas populares y en gran cantidad de estudios lingüísticos, en especial en los Atlas dialectológicos departamentales que actualiza permanentemente el Instituto Caro y Cuervo.

La música popular colombiana es otro notable ejemplo de la regionalización del ejercicio cultural del país. Los ritmos cumbia y vallenato representan la costa Caribe, el currulao al litoral del Pacífico y la guabina, el bambuco y el torbellino al interior. Además se distingue la contradanza, ya que la hay chocoana y de otras partes del país, según la coreografía que se utilice en cada presentación.

La literatura no ha escapado a la sustancia heterogénea de la composición sociocultural. Los colombianos pueden ser conscientes de la universalidad de muchas de las obras de su literatura nacional, pero la viven a través del sentimiento regional. Es así como en el país ciertas obras, autores o movimientos literarios han sido señalados por sus procedencias locales, aunque terminen siendo de reconocimiento nacional. Veamos, sin seguir un ordenamiento cronológico, una muestra de esta situación.

“Piedra y Cielo” y el “Nadaismo” fueron, por mucho tiempo, movimientos cachacos en el sentido colombiano. Guillermo León Valencia siempre fue “el poeta de Popayán”, Tomás Carrasquilla, sobre todo en su obra “Frutos de mi tierra”, le imprimió a su literatura un sello paisa. Elcías Martán Góngora fue “el poeta del mar del Pacífico”, y es que toda su poesía se inspiró siempre en ese “litoral recóndito” como llamó Sofonías Yacup³⁰ a la costa pacífica. Luis Carlos López, el más reconocido de los poetas costumbristas, se asocia de inmediato con Cartagena de Indias y su divulgado soneto “A mi ciudad nativa” es como el himno de la ciudad. La legendaria tertulia conocida como

“El Grupo de Barranquilla”, ha sido considerada como el lugar de cultivo intelectual del realismo mágico garciamarquiano.

Jorge Artel, Candelario Obeso y los hermanos Juan y Manuel Zapata Olivella representan una literatura costeña, representación que evidentemente ellos han de compartir con otros autores de esa región, y estos cuatro, no todos contemporáneos entre sí, proceden de otra región viva en Colombia, la negritud.

La sociedad colombiana ha mostrado deliberada atención a su configuración racial.³¹ De hecho la nueva Constitución (1991) declara que Colombia es un país pluriétnico.³² Existe una histórica distribución geográfica de la población en términos de raza. Las dos costas colombianas son habitadas, mayoritariamente, por afrocolombianos, al igual que buena parte de las riberas de los ríos Cauca y Magdalena. En tanto la zona central cundiboyacense es mestiza, Antioquia, al occidente del país, y los Santanderes, al oriente, son de población predominantemente blanca, al punto que Gutiérrez De Pineda denomina a los Santandereanos, “complejo cultural neohispanico”. En las últimas décadas los desplazamientos migratorios han alterado la composición étnica de algunas ciudades grandes como Bogotá y Cali, pero se conserva la imagen etnista de las regiones de la nación.

3. Artel a partir de una consideración racial

Jorge Artel forma parte de la historia del discurso racial en América Latina y de Colombia por los pronunciamientos y reflexiones sobre cuestiones raciales presentes a lo largo de toda su obra.

En sus escritos se puede apreciar que era conocedor de las teorías raciales europeas y de las polémicas que se desarrollaban en América Latina sobre las mismas.

Polémicas en las que participó exponiendo posiciones de corte teórico así como estableciendo relaciones de la literatura y las condiciones étnicas.³³ El común denominador en varios de sus ensayos, artículos periodísticos y en parte de su obra poética es la identidad latinoamericana y las categorías enraizadas en lo que hay de negro en ella. Aunque estos discursos están delimitados por peculiaridades lingüísticas, todos ellos apuntan en una misma dirección: constituyen la respuesta de un indomulato al debate racial y a sus consecuencias.³⁴ Artel plantea una movilidad cuyo requisito no es adoptar ni adaptar su cultura a la cultura blanca ni viceversa. Aboga por una cultura nacional híbrida, por una fórmula de conciliación y negociación formada por varias culturas sin la necesidad de rechazar ninguna. Esto no mina su discurso por la reivindicación de lo negro, ya que gran parte de su obra y de su vida está dedicada a ella.³⁵ En entrevista del 9 de diciembre de 1951, dice que su misión es ir por el mundo, concientizando a las masas americanas de que su cultura, validez y ubicación histórica son productos de las tres razas que las conforman.³⁶ Pone su esperanza en América ya que Europa está en sus últimas etapas culturales.³⁷

El tema de sus conferencias “Insistencia en América”, “Personalidad histórica del negro”, “El Negro en la cultura de América”, “La poesía y el arte de los negros”, “La incógnita del África y la poesía negra”, “Las culturas negras del mundo”, “Los problemas de América y el negro en su cultura”, “El hombre de color en nuestro tiempo”, “Problemas culturales de América”, “El Folklore en la cultura”³⁸, los recitales en que participó, los puestos que desempeñó en universidades, su contribución periodística durante su “exilio”, son testimonio de su compromiso por afirmar la aportación del negro a la cultura de América, desde un contexto híbrido:

Nunca he creído en una verdadera poesía negra en Colombia, por una sencilla razón de orden cultural. Ella ha prosperado, por ejemplo, en los Estados Unidos y en las Antillas, debido a una considerable población negra en la que predomina un abundante vivero de temas folklóricos, pero en Colombia no hay sino vestigios de la raza y son muy escasos los lugares del país —tales Puerto Tejada en el Cauca y Palenque en Bolívar—donde existen auténticos conglomerados de color. Somos un verdadero núcleo indo-mulato, por lo cual hablar entre nosotros de una actitud poética puramente negra sería falso. El acento negro en la lírica lo determinan fundamentalmente los factores de índole racial. En plano secundario, los factores geográficos y sociales. (*El Caribe*, 8 de agosto de 1950)

La participación de Jorge Artel en el discurso sobre raza, como mencionamos al principio de este capítulo, no se limita a su obra literaria, sino que se extiende a lo largo de varios registros: recitales, conferencias, entrevistas y publicaciones periodísticas de toda índole. La voz de Artel no se detuvo en el ámbito literario, sino, al igual que muchos de los intelectuales de la época, utilizó el espacio de la cultura popular, en su caso principalmente, el de la danza y el de la música folclóricas. Estas incursiones, si por un lado tuvieron una intención posiblemente económica, por otro estuvieron motivadas por su interés en participar activamente en el pensamiento intelectual, no como abstracción académica, sino como una posible y necesaria arma política, basada en la fe, en la educación de las masas como elemento esencial de desarrollo.

El periodismo es uno de los medios que permite a todas las personas letradas acceso a los/ o a ciertos valores culturales. A través de su función informativa y de su amplia difusión ofrece una representación del mundo que de otra forma no es accesible a muchos sectores socio económicos. Ya que el proyecto cultural de Artel incluyó tanto prácticas literarias como no literarias, es decir, prácticas que se ajustan o no a cánones literarios, es importante señalar y estudiar las categorías que se entrecruzan aún cuando sus espacios sean diferentes.

Uno de los primeros manifiestos de Artel sobre el tema racial lo encontramos en "Modalidades artísticas de la raza negra", publicado en 1940, donde presenta una mirada histórica, panorámica de África y el efecto del descubrimiento europeo, seguida por el análisis de sus modalidades artísticas.

Puede decirse que el negro es un recién conocido. En el siglo XIV, cuando apenas en Europa se tenía noticias del África, se pensó que la raza negra era una raza idílica, que llevaba una vida de ocios, plena de ensoñaciones adánicas, que alentaba, en fin, arrastrando cierta existencia romántica a la orilla del Nilo azul o en las praderas verdes de los escasos oasis del Sahara. De ella existían, también, datos simplemente anatómicos obtenidos de Galeno, en los cuales el sabio griego describe los rasgos más destacados del negro, como son el espesor de sus labios, la blancura y fortaleza de sus dientes y su gran virilidad. Algunos de sus gustos e inclinaciones, conocíanse por las descripciones antiguas de los ejércitos de Jerjes, compuestos por etíopes o, como dicen los relatos, "por gente del lejano país de Abisinia".

Más tarde, en el siglo XIX, cuando el África fue cruzada en todas direcciones por el hombre blanco y éste se dio de frente con la realidad negra, pensó entonces, por reacción, que esta raza era inferior a las que poblaban el continente europeo. De aquí surgió la escuela de Gobineau cuyo postulado central tiene su base en una supuesta inferioridad mental y espiritual de los negros.³⁹

Muchos autores están de acuerdo en que no es la raza negra una raza "retrasada", pero ni siquiera "rezagada", como quisieron llamarla algunos teóricos eclécticos que ensayaron combinar los principios de Gobineau con los de aquellos sociólogos que le[s] atribuían grandes capacidades a los negros.

Hablar de retraso o de rezago, es casi lo mismo que estar de acuerdo con Gobineau, o con quienes creen que es la raza negra una raza inferior. Debemos recordar que el continente africano está aislado del mundo por el gran desierto, que a su vez los separa el Mar Caspio. Y si bien hasta allá han viajado por sobre éstos algunas ideas, muy difícilmente llegarán los adelantos materiales que complementarían su verdadera cultura. Con todo, Maurice de la Fosse observa que hay comarcas europeas de escasa civilización que no resistirían una comparación con ciertas comarcas africanas de cultura mental y espiritual ya evolucionada, lo cual prueba que el problema social negro no es de incapacidad por parte de esta raza, sino de un lento evolucionismo, debido al fenómeno geográfico antes dicho. Consecuencias: Europa ha ido más de prisa por los caminos de la civilización y África va despacio, pero esto no prueba inferioridad en el hombre africano. Hay más. Si nos ponemos a estudiar la prehistoria del europeo, encontramos que los abuelos de éste no fueron menos crueles y sanguinarios que lo que pueda serlo el negro de algunas tribus todavía inciviles. Ahí está la historia de los Celtas, con sus

brotos de barbarie hasta amar los sacrificios de la sangre. (“Modalidades artísticas de la raza negra” 16)

En este artículo vemos el rechazo de la inferioridad del negro y de las teorías de Gobineau y del racismo, entendidas como el atribuir a la raza cambios sociales, sicología, conductas empero la presencia de la autoridad colonial es muy visible.

El pasaje entrega una visión de la raza africana siguiendo la línea de la historiografía romántica, pero sus peculiaridades nacionales y su desarrollo las entiende Artel como consecuencia principalmente de la geografía que explica su diferencia con otros grupos, su subdesarrollo se debe a razones económicas, no biológicas. Sin embargo, el espacio europeo se privilegia, Europa es el mundo y el “aislamiento del mundo” provoca la diferencia, es la medida que determina la posición de África. En este artículo la presencia metonímica de la que habla Bhabha trabaja de acuerdo a su definición. Su autor entrega, junto al ensalzamiento del espacio precolonial —la época idílica— el conflicto del espacio colonial. El conocimiento discriminatorio es la causa del cambio. En las descripciones antiguas de África, de Galeno o de los etíopes, no hay comparaciones, por eso no hay reclamos de superioridad o inferioridad. Una vez el hombre blanco conoce el continente africano, éste se convierte en espacio colonial y “por reacción” se piensa que es inferior. Es importante señalar que este cambio valorativo no se da en el campo cultural, según Artel, si no en el material, aunque éste sea parte de aquél. Artel señala la diferencia no como atraso sino como “un lento evolucionismo debido al fenómeno geográfico”, evolucionismo que no es privativo de África. Artel resuelve el conflicto cultural con cierto relativismo al comparar las prácticas culturales de los celtas con determinadas tribus africanas.

Esta doble visión de África como espacio idílico y espacio colonial tiene su paralelo en el poema “Mapa de África” de Tambores en la noche. La geografía proclama una libertad encadenada por el coloniaje:

Miro el mapa de África.
Desde mi sangre siento que esos colores huyen,
que desearían diluirse
entre las propias letras de sus ríos
y sus mares diseñados.

(...)

Por qué no soltar esas montañas
estas tierras, estas aguas,
estos picos, libres junto al cielo
y, sin embargo, presos, atados por un rótulo
brutal: “colonia”? (p. 163).

En 1960 Artel escribe un artículo periodístico a propósito del día de la raza, donde afirma: “Nunca hubo “arios”, nunca hubo “raza”, en el sentido en que se ha imaginado, nunca hubo pueblos divinos”.⁴⁰ Es decir, no puede haber día de la raza.⁴¹ Para sustentar esta afirmación hace una especie de historia de la infamia donde iguala al Génesis con las teorías del Conde Gobinau en su Ensayo acerca de la desigualdad de las razas humanas porque en ambos textos se plantea la superioridad de ciertos pueblos y ciertos hombres. En este mismo artículo Artel incluye una presentación del uso del término por el filósofo francés Buffon y después Blumenbach, el alemán, creador de la Antropología, hasta el cambio hacia el de grupos étnicos.⁴² Hace un recuento de las clasificaciones raciales desde 1889 con Denniker, que llegó a clasificar 33 tipos “raciales”, hasta 1933 con el antropólogo Ficktedt, que definió tres razas madres: europeoide, negroide y mongoloide, tres colaterales y tres formas intermedias o “estados interraciales”. A Max Muller, teórico de la diferencia racial basada en la diferencia del lenguaje, lo identifica como la

fuelle de Houst Stuart Chamberlain, quien tomó su teoría de los arios utilizada por Hitler como apoyo a su política nazi.

La conclusión de Artel es interesante por el esencialismo que le adjudica a los prejuicios raciales; después de hablar del fracaso de la ciencia en desarrollar un concepto unánime de raza, dice: “El prejuicio es un mal inveterado de la humanidad. Lo lleva en la sangre”.

3.1 Artículos sobre prácticas discriminatorias

Artel escribió varios artículos que hacen referencia a los conflictos y actitudes de discriminación racial contra el negro norteamericano, así como contra los puertorriqueños, chinos y mexicanos.⁴³ A continuación reseñamos tres de estos escritos: “Prejuicios”, “Robeson ” y “Color”

En “Prejuicios” Artel dice: “No resulta lógico, ni prudente, ni elegante, ni serio posar de racista o de enemigo de los negros. No estamos en Estados Unidos” . Esta apreciación demuestra su posición, compartida con otros escritores de la negritud, que una de las diferencias entre América Latina y Estados Unidos es la legislación racista que hubo en el primero mientras que en Latino América permaneció la discriminación como práctica social, cara a la sociedad, mientras que los organismos estatales sin legislar legitimaban esta discriminación.

La foto del nuevo presidente del Ku-Klux-Klan, Samuel W. Roper, es el pretexto para denunciar el racismo de esta institución y los principios del nazismo en Alemania.

No es fácil disimular una sonrisa de ironía ante quienes aquí en América, no sabemos en virtud de que falsa creencia aspiran a catalogarse miembros de una raza superior, tal vez no queriendo mirar atrás por el temor de convertirse en estatua de sal...Pero entre nosotros es más que necesario echar constantemente una ojeada hacia los orígenes del mestizaje indo mulato. (...)

Otras columnas de esta época que se refieren a hechos o noticias relacionadas con los Estados Unidos son utilizados por Artel para delatar prácticas discriminatorias, para adelantar causas reivindicativas y para destacar figuras que considera “esperanzas de la raza dolorida”. Algunos de estos acontecimientos son: la llegada de Camilla Williams a Maracaibo, el descubrimiento del monobenzyl para blanquear al hombre de color o el no permitir a Paul Robeson cantar en el Madison Square Garden. Uno de los méritos de estos escritos es que reflejan el interés de Artel por utilizar el medio periodístico para aplicar el discurso sociológico al espacio de lo popular, donde también se han mantenido enraizadas las ideas sobre el racismo.

Como homenaje a la belleza negra reseña la carrera artística de las cantantes Camilla Williams y Mary Enderson. Artel subraya la belleza negra sin género citando los versos de Langston Hughes donde lo femenino se fusiona con lo masculino para afirmar la participación negra en lo bello y en la nación:

Yo también soy América
Yo también soy bello
Y puro por dentro. (“Negra”, s.p)

De Camilla habla como embajadora de la belleza y de la cultura musical, manifestación artística que contiene la huella de un pasado histórico de sufrimiento

La emoción profunda de la raza negra, en la cual habita el genio musical y dolorido de los ancestros, para quienes el exilio social se trocó en savia profunda de armonías. (“Negra”, s.p)

“Robeson” es un artículo que se refiere a declaraciones hechas por la Sra. Roosevelt acerca del resentimiento y amargura de Robeson por no haber podido ejercer su profesión de abogado. Así como de las ideas políticas del cantante negro. A manera de

respuesta Artel contesta a la Sra. Roosevelt con datos e información referente a la importancia numérica y cualitativa de la presencia negra en los Estados Unidos. Estos datos intentan mostrar la actitud racista de la Sra. Roosevelt por la naturalidad con que acepta la causa del resentimiento de Robeson sin que medie cuestionamiento o reflexión alguna sobre el hecho de que un abogado por ser negro no pueda ejercer su profesión:

‘Iría muy a gusto a sus conciertos siempre y cuando no los utilice para hacer demagogia, pues en ese caso abandonaría el teatro.’

(....)

‘Conozco lo que le pasa a Paul Robeson –agrega- y lo que hay detrás de sus ideas. El hecho de no haber podido ejercer su profesión de abogado, por ser negro, lo ha llenado de amargura y resentimiento.’ (“Robeson”, s.d)

“Color” tiene un estilo satírico poco común en Artel. Habla del descubrimiento del monobenzyl por el científico negro norteamericano Walter White, que acabará con la discriminación racial y cambiará al mundo. El “maravilloso líquido” es una oportunidad magnífica de los acomplexados de la pigmentación para traicionar a los hermanos raciales y colarse en las filas de los sectores del mestizaje blancoide de Indoamérica por la abundancia que va a haber de blancos con alma negra Artel finaliza así el artículo.⁴⁴

Así, pues, el señor Walter White, a pesar de su apellido, casi puede decirse que no ha resuelto nada en el fondo, pues los presupuestos morales y humanos de Norteamérica, no sufrirán ninguna esencial transformación (“Color”, s.d).

En estos ejemplos los acontecimientos concretos sobre los que escribe son ejemplos típicos de la discriminación particular del país en que vivirá años después.⁴⁵

En la mayoría de los recortes de periódico que hemos consultado, se presenta a Jorge Artel como poeta negro.⁴⁶ Esto se puede deber a la confusión, compartida por la prensa, entre sus discursos sobre poesía negra en las Antillas y Estados Unidos, sus manifestaciones sobre la raza africana como una de las fuentes del mestizaje

latinoamericano y su cultura (a través del folclor), y sus discursos sobre la configuración mestiza de la raza latinoamericana. Es cierto también que, según la prensa, Artel se calificó a sí mismo públicamente como “poeta de la raza negra”⁴⁷, o alternatively como “negro”, “porque siente la herencia del dolor de sus antepasados”⁴⁸ lo cual pudo hacer que se transformara en algún momento en “poeta negro”. Por otro lado, esta “confusión”, podría verse también como reflejo del enraizamiento de las teorías europeas sobre raza en Latinoamérica ⁴⁹ o podría provenir de su enorgullecimiento, en el plano literario, de ser un representante de la poesía negra a pesar de no ser él mismo un representante “puro” de su raza, sino su intérprete de origen indo-mulato:

—El valor estético de mi poesía —Si es que eso significa tener alguno— consiste en haber logrado un acento altamente racial sin que en la región colombiana, donde yo nací, existan mayores patrimonios artísticos negros. Siendo Cartagena un puerto mulato, donde los restos existentes de la raza se mezclan en forma cotidiana con los otros elementos étnicos que allí conviven, creé una poesía negra o negroide “sui-generis” —digámoslo así, inspirada principalmente en la emoción marinera, liberada— no por sistema sino por falta de materiales folklóricos— de las voces o signos fonéticos calcados en una tradición musical, y —además— animada por cierta vivencia de lo subconsciente, sin caer tampoco en el “sarampionoso” subrealismo de la época.⁵⁰

A este tema de la poesía volveremos en el capítulo dedicado a Tambores en la noche.

3.2 Artel ante la cultura

Jorge Artel consideró indomulatos a todos los americanos ya fuera por raza o por ubicación en un medio cultural mestizo. América como crisol de razas y culturas, se debe expresar y sentir como mestiza. Propuso una noción nativista de la cultura, un nativismo enraizado en la inspiración y búsqueda de raíces propias de América y emancipación de los “lastres” europeos. Como medios de liberación y primer paso hacia la

universalización planteó el afianzamiento en la tierra y la federalización cultural de los países americanos.⁵¹

En “Importancia del folklore”⁵² Artel destaca la experiencia histórica de las civilizaciones existentes antes de 1492, la supervivencia del indio, el negro y el mestizo junto con el folclor como formas de resistencia ante la conquista y colonización españolas. Homi Bhabha llamaría a esto, años más tarde, hibridaciones de resistencia dentro de un medio de poder.⁵³ Artel le da suma importancia a la ley del ambiente tanto en la adaptación y manifestación de la cultura de los conquistadores, ellos mismos mestizos, como la del hombre americano. De este fragmento hay que resaltar la hibridez del colonizador en su propio espacio y en el espacio colonial.⁵⁴ Para Artel como resultado del mestizaje que se da en tierras americanas no sólo es absurdo negar lo mestizo-español, también lo sería establecer cualquier supremacía racial, sea ésta blanca, española, india o mestiza.⁵⁵ América es un todo “emulsionado y transitorio” que no puede ignorar ni el elemento nativo ni pretender aislarse para defenderse, porque iría en contra del concepto de cultura.

La cultura americana tiene doble herencia europea pues comprende tanto al colonizador que se convirtió en gaucho, colono o llanero como al que se quedó en España pero mandó sus concepciones y reacciones frente a la vida y a las artes. Los patrimonios constituidos como consecuencia son sentimientos propios del alma americana, y han alcanzado un alto grado de responsabilidad estética propia, unos instrumentos para medirse con una voz propia. Esta concepción híbrida de la cultura comparte con la teorización de lo híbrido de Bhabha su conversión en un objeto lingüístico, el

alejamiento de lo biológico y la idea de que la presencia de la cultura del colonizador es una metonimia (Bhabha 114-5).⁵⁶

En palabras de Bhabha:

Hibridity reverses the formal disavowal so that the violent dislocation act of colonization becomes the conditionality of colonial discourse. The presence of colonialist authority is no longer immediately visible (...) no longer [do they] have their authoritative reference (...) As an articulation of displacement and dislocation, it is now possible to identify 'the cultural' as a disposal of power, a negative transparency that comes to be agonistically constructed on the boundary between frame of reference/frame of mind (114) .

Artel defiende el folclor contra los europeizantes de la cultura que quieren encaminar las manifestaciones culturales hacia las disciplinas clásicas en deterioro del mismo. Según él no se trata de oponer las dos disciplinas, sino de adjudicarle al folclor el espacio debido como forma distinta de expresión del pueblo, como depositario de las huellas del pueblo americano, de sus reacciones primarias ante el espectáculo de la naturaleza y de su itinerario hacia una ruta especial de superación.⁵⁷

Históricamente, el folclor es uno de los elementos que contrarresta y combate la presión colonizadora. La visión del mismo de los románticos, unida a la de los ilustrados, es que lo específico de lo popular reside en su fidelidad al pasado rural y suprime la necesidad de explicar lo popular por las interacciones con la cultura hegemónica (García Canclini 196).

En otro artículo periodístico, Artel lleva el concepto del folclor mucho más allá, para establecer una equivalencia entre éste y los conceptos de pureza y fortaleza al señalar:

Yo creo que el porvenir cultural y estético del mundo está en África, puesto que es allí donde se encuentran las grandes reservas folklóricas de la humanidad, y así como hemos asistido a la decadencia de las mejores culturas europeas, un día

contemplaremos la ruina de los valores artísticos de América y entonces todas aquellas fuerzas relajadas y vencidas tendrán que ir a revitalizarse —en rigor de principios sociológicos— en ese continente, que es la última reserva, la última cantera etnológica de la humanidad (...).⁵⁸

No siempre resulta transparente la versión arteliana del concepto de cultura. Al parecer ello se deba a que jamás intentó decir qué entendía por ella en sentido abstracto o teórico sino que siempre se refirió a la situación social de su mundo “indoamericano”. Sin embargo, existe una hipótesis deducible en sus escritos en el sentido de que folclor es entendido como ejercicio material de la cultura. Esto es, todas las prácticas sociales de los americanos tienen sabor de mestizaje, de hibridez, por lo tanto así como no hay raza sino mulataje, mestizaje, tampoco hay una “cultura:” sino una complejidad cultural que combina elementos diferentes, pero donde se expresa una autenticidad que es la base o el pretexto de su poesía.

3.3 Artel ante la poesía negra

En “Importancia del folklore” Artel enlaza las ideas del folclor con la poesía negroide, denominación que usa con múltiples reservas. En varias ocasiones encomilla el término lo cual alude a la incomodidad con el mismo. Propone el término de poesía de América o mestiza o mulata pero rechaza llamarla negra por estar escrita por mestizos de América. De la “poesía negroide” critica tres características: lo festivo, la sensualidad y la distorsión del lenguaje. Cree que la misión de la poesía no debe ser puramente anecdótica o formal, o escribirse para lograr efectos teatrales al declamarla, tratando de imitar la fonética defectuosa de un negro inexistente desde la época colonial. Dicha misión deber ser la igual a la del poeta antillano: ser trasunto de su paisaje. Desde el punto de vista estético es ‘reaccionaria’ ofrece una “emoción retrospectiva” opuesta a la

que se “deriva del descendiente actual de los negros; un mestizo incorporado como integrante biológico, a la formidable aleación racial de que está constituida el alma americana”. En fin, descalifica la poesía negroide escrita en su tiempo y que contenga la desfiguración lingüística, ya que ésta es característica de todas las razas, no sólo de la negra, y dependiente de la zona geográfica que conforma su contexto. Los que como Lope de Vega o Sor Juana Inés de la Cruz utilizaron en sus versos este lenguaje, lo hicieron desde su posición como blancos, desde fuera y en tono festivo, según él.⁵⁹

La sensualidad de esta poesía como característica primordial es también problemática para Artel. Su uso obligado por autores ha abonado la idea de una relación muy estrecha entre la raza negra y los sentidos que oculta su alma. Para nuestro autor la poesía del negro debería resumir los dos factores principales de su vida y su historia: su angustia y su dolor. Las danzas lujuriosas, al igual que el lenguaje distorsionado, no son exclusivas de una raza, por lo cual tampoco deber ser característica especial de esta poesía.⁶⁰

En teoría es aceptable el acento humorístico como expresión de la ingenuidad espiritual, la fe sencilla, la bondad, el sentido festivo de la vida para sublimar su dolor o las emociones rudimentarias de sus personajes. Pero, la práctica de algunos autores reduce al negro a payaso y cuando el público se ríe con estas exageraciones es sumamente dramático pues se está burlando de lo que “la mayoría lleva en su sangre.” Para Artel la universalidad de los sentimientos es innegable pero en la raza negra de América el dolor es primordial y debe primar sobre los demás sentimientos; los poetas son los llamados a resolver este problema de profundas raíces estética. Veamos esto en sus propias palabras:

Sólo en aquellos pueblos o aquellas razas que han padecido la esclavitud, el dolor llega a ser un sentimiento central, a cuyo alrededor giran todas las nociones espirituales. Siendo la raza negra una de ellas, parece apenas lógico que la expresión de sus dolores prime sobre los otros aspectos de su personalidad, a los cuales, como lo humorístico y sensual, por ejemplo, se le quiere dar injusta y erróneamente lugar de prioridad en el verso llamado negroide. Es un problema de pura profundidad estética que sólo los poetas están llamados a resolver. (“Importancia del folklore”, s.p)

Termina su conferencia con una exhortación a encontrar a América en sus expresiones folclóricas (con sus diversas fuentes mestizas) y en lo nativo, otorgándoles a estas expresiones la misma “pureza” que observó en el folclor africano en otras ocasiones. Y es aquí donde se abre la sospecha de que Artel daba al folclor un carácter de « praxis cultural » y que el escritor se puede apoyar o inspirar en ella, pero no transformar arbitrariamente en aras de generar cierto efecto en los lectores. Otra vez acudamos a sus palabras;

Vayamos, pues, si queremos encontrar a América, con amor hacia las puras expresiones folklóricas, ya sean éstas versos sencillos y sinceros o canciones dichas por los pescadores a la orilla del mar, frente a un decorado de palmas; o coplas de los arrieros colombianos, o plenas jíbaras, o tonadas gauchas, o corridos de México. De donde ellas procedan, resultará siempre un hálito emanado de la tierra, de la entraña convulsa de nuestra gran patria americana, en cuyo seno se agita, perturba, el espíritu proceloso de un mundo futuro. (“Importancia del folklore”, s.p)

Las manifestaciones de Jorge Artel plantean un movimiento americanista — visible sólo en una minoría de pensadores intelectuales y creadores de arte— basado en los ideales de una cultura propia e iniciado por Andrés Bello en 1823. En otra entrevista habla del poeta y del artista como barro humano al que se puede ver y palpar como algo tangible sin mistificaciones, ya que la poesía está en su contenido humano y no en la simulación y el europeísmo.⁶¹

3.4 Artel ante la poesía negra (aclaraciones)

Es obvio que para Artel la poesía negra es una de las más altas actividades estéticas de todos los tiempos. Sin embargo, la falta de profundidad en su densidad humana ha llevado a “poetas llamados negros” y a lectores a cierto esnobismo producto de una ignorancia sobre las verdaderas condiciones de la esclavitud.⁶² La existencia de una verdadera poesía negra, según Artel, sólo es posible en Estados Unidos y en las Antillas por su enorme población negra y por la pervivencia de temas folclóricos en ella. En Estados Unidos existe además el factor discriminatorio, lo cual prolonga el estado espiritual de la esclavitud cuya liberación se busca en demostraciones culturales como la música y la poesía.

Éste no es el caso de Colombia, según él, donde sólo hay vestigios de una raza negra con muy pocos conglomerados auténticos negros a excepción de Puerto Tejada en el Cauca y Palenque en Bolívar.⁶³

“Yo considero, nos dice, que en Colombia no existe la poesía negra; hay sí poesía mulata. Yo por ejemplo, canto reacciones mulatas. Tratar de escribir aquí poesía negra es hacer una poesía falsa.”⁶⁴ Consideró que el acento de lo negro en la lírica lo determinan factores de índole racial principalmente y de forma secundaria factores sociales y geográficos y se definió como un poeta esencialmente indo-mulato, cuya poesía recibe siempre la influencia del recuerdo de lo negro.⁶⁵ Sin embargo, como vimos más arriba se le nombró y él mismo se reconoció siempre públicamente, como “poeta de la raza negra”, o alternativamente como “negro”.

La misión del poeta antillano, al igual que el poeta de cada región americana, es ser trasunto de su paisaje con el fin de formar la gran cadena de la americanidad.⁶⁶

En el artículo “Lo antillano no ha logrado aún el tono patético de lo negro” reitera que la poesía negra debe consignar un “trasunto de la angustia racial, del dolor heredado”, sobre lo pictórico o burlesco. El poeta negro debe ser aquél “que da un mensaje dramático en el que se escuchan las voces de sus antepasados, más hechas de sangre y látigo que de alusiones a la sensualidad”. No se debe limitar a la expresión turística de encargo para atraer a los que ven un factor de exotismo en la raza negra. En uno de los poemas de *Tambores en la noche* el yo poético aclara “Yo no canto un dolor de exportación”.

Declara su admiración por Luis Palés Matos y los poetas haitianos por su seriedad, porque se ven a sí mismos como “expresión histórica de la raza”, constituidos en “una fuerza biológica pura, de significación lírica”. Es importante señalar aquí que parecería que Artel está siendo contradictorio al mostrar una visión unificada y no múltiple del Caribe, en términos raciales y culturales. Sin embargo, ello se debe a que establece una diferencia entre la “la raza negra” y su utilización como “raíz ancestral”, de la cual muchos pueden ser “intérpretes”:

Así, pues, al hacer verso negro, no debemos limitarnos a la expresión simplemente turística, de encargo, para atraer la atención de quienes ven en nuestra raza un factor de exotismo, sino ahondar hasta las raíces ancestrales, convertirnos en los intérpretes de un dolor que ha llegado hasta nosotros por los cauces atávicos, a través de muchísimos siglos. (el subrayado es nuestro) (s.p)

En “Ficha lírica de Luis Palés Matos”, por ejemplo, Artel habla de este autor puertorriqueño y su conciencia de saberse a sí mismo “mestizo” no por sus “ingredientes étnicos” ya que en él predomina “pigmentación blanca” sino por “una sincera actitud mental”.⁶⁷ Luis Palés Matos no es “negro” en el sentido estricto que Artel quiere desarrollar para el término, pero sí puede ser “poeta negro” por su sensibilidad artística y por uno de sus orígenes raciales. A pesar del constante uso de la onomatopeya en Palés

Matos, y de la sátira al negro noble haitiano de la corte de Cristobalón presente en Tuntún de pasa y grifería, Artel encuentra en Palés “una fina y dulce poesía de sinceras emanaciones negras”.⁶⁸

A lo largo de los años, Artel toma y retoma el tema de la poesía en general y de la poesía negra y negroide en particular, que demuestra hasta qué punto existe una ambivalencia, tanto en él como en el contexto intelectual y popular, sobre la definición de los términos poesía, folclor, negra o negroide. En 1954 habla de dos tipos de poesía: la que habla de los negros y la que tiene un espíritu que surge de un canto poético de esta raza. En 1956, habla sobre la poesía desde un punto de vista filosófico: la poesía es una e inmutable pero se puede clasificar, puede recibir adjetivos de acuerdo a escuelas o modalidades. Establece aquí entonces una diferencia entre la poesía americana y la poesía negra porque la primera se refiere a temas de América, mientras que la segunda insiste en poner de relieve emociones “privativas” de la raza negra. La denominación de poesía negra es transitoria, “para los efectos de una fenomenología estética”.⁶⁹ Esta ambivalencia es compartida con todos los que han tratado de definir este tipo de poesía y que vimos en el capítulo I.

En “La poesía negra en noticia” de 1960, retoma el tema de la lírica negroide con su verbiloquia, pintorescos trabalenguas y su sensualidad y el éxito con que logró que se confundiera con una auténtica temática de color. Por esto piensa que la poesía negra latinoamericana fue un género sarcástico contra el propio negro, un artículo turístico. El abuso de nombres de regiones geográficas africanas como recurso retórico, por parte de algunos poetas aficionados, también contribuyó a la degeneración de la calidad de la poesía negra. Para Artel, evocar los nombres de regiones geográficas no convierte a la

poesía en “negra”. Y así lo demuestra, tomando una noticia periodística cualquiera (del 1ro de septiembre de 1960 en El País) la versifica con el siguiente resultado:

Bakwanga, Luputa, Gandajika
y Mawene,
en poder de tropas Kasai.
Anuncia Nagagula. (*El País*, “Cuestión de minutos” (Panamá): 3 de septiembre de 1960, s.p.)

El artículo finaliza con una nota optimista al consignar el alejamiento del artista negro latinoamericano de los acertijos fonéticos, sonsonetes y trabalenguas y su acercamiento a una “emoción ancestral sin falsificaciones, con miras a una postura reivindicatoria social”.⁷⁰

En “El chantaje del tema negro” habla de la especulación del tema negro como chantaje intelectual y traza una especie de árbol genealógico del mismo. Como precursor en Cuba menciona a José Concepción Valdés y a los herederos de su línea melódica: Guillén, Emilio Ballagas, Regino Pedroso, José Zacarías Tallet y José Antonio Portuondo. Sobre Guillén escribe acerca de su falta de originalidad —a pesar de que en un principio pareció que era original — por sus frecuentes alusiones a temas ya explotados por Góngora, Lope de Vega y Sor Juana. También se burló sin querer del negro complaciendo al discriminador y al turista blanco. Pero esto, según Artel, lo superó en los últimos años con una mejor orientación estética.

Al hablar de la poesía de Ballagas y Tallet, señala que fue pictórica, bella de tipo decorativo, recitable y un tanto falsa, vista desde afuera por blancos demostraba muy poca profundidad acerca de los problemas y de la situación social del negro.

Artel demuestra cómo los aficionados de la poesía negra de América siguieron al Guillén de la primera época y se equivocaron al presentar un negro sinvergüenza, bailarín,

extravagante y mantenido de turistas americanas y una rumbera protuberante con maracas y palmeras hablando de forma desfigurada como lo hacía el negrito colonial.

Esta situación todavía perdura pues aún hay gente que piensa que la poesía negra es cuestión de onomatopeyas y de frases terminadas en “bombó” o “bembé”. Lo curioso es que no mencione a Palés como productor de esas onomatopeyas.

Los artículos periodísticos escritos por Artel, o basados mayormente en entrevistas con él, revelan claramente la escisión de ese momento del campo intelectual y artístico en dos bandos: aquellos que consideraban los signos onomatopéyicos, sensuales, rítmicos, jocosos, pictóricos como elementos capaces de revelar en sí mismos “la esencia del negro” y aquellos que, por el contrario, consideraban estos signos como una invención o deformación de lo negro, que sólo podía actuar contra él. Obviamente, Artel pertenecía al segundo grupo, cuya reivindicación del negro partía, precisamente, de la negación de los signos fáciles, “falsamente populares y populacheros”.⁷¹ Es interesante observar cómo el debate gira en torno a la definición de la “autenticidad de lo negro” y la pugna entre los signos que conforman los términos “primitivismo” y “desarrollo”, provenientes de los discursos sobre raza, tanto en Europa como en América y ceñidos, inevitablemente, dentro de un discurso mayor, el discurso del imperialismo y el coloniaje.

Podríamos decir que la obra periodística de Artel muestra la oscilación entre todos estos discursos, la angustia implícita de pertenecer simultáneamente a varios contextos y de participar en varios registros. Como hemos visto, el debate revela también la mutabilidad de significación de los signos básicos del discurso de y sobre la poesía negra, mulata o indomulata: se trata de signos en rotación que son particularmente inestables porque los discursos donde se “juega” su significación (marcados ellos mismos por una

lucha por adquirir o retener un poder lingüístico-político) también lo son. Al entrar en el campo periodístico, este debate revela la trayectoria de los signos entre un medio sociológico-académico, un medio literario y un medio popular; su capacidad de viaje e inestabilidad revela también su fuerza política y acceso a las masas.

4. Jorge Artel ante la crítica

Entre uno y otro signo del debate sobre raza se juega Artel su identidad literaria, sociológica y popular. Esto es sumamente visible en los documentos que hablan sobre cualquiera de las facetas de Artel. Sus contemporáneos debaten su personalidad literaria entre que si es un poeta negro/mulato, un poeta marino o simplemente un poeta.⁷²

En 1940, poco después de la publicación de *Tambores en la noche*, José Camacho Carreño declara a Artel poeta de una “raza y de una ciudad”, a quien Colombia debe glorificar “como a sustancia de sus huesos”. Para llegar a esta conclusión, empieza por definirlo étnicamente como mulato aunque, “espiritualmente”, señala que tiene dos razas, “dos tipos de sangre” sin mezclar, a pesar del esfuerzo de años para que éstas se confundan. Hay que señalar que estas dos sangres son la blanca y la negra, sin mención alguna a la indígena. El análisis de Camacho de *Tambores* sigue la misma línea, encuentra el corpus literario escindido en dos: en la primera parte “África intacta”, en la segunda “blanquea al encomendero colonial”. Sus metros también comparten esta duplicidad: “puntea la estrofa como español y blanco” y en “su verso, proscenio africano,” la cumbia baila. La ciudad de Cartagena aparece igual que Artel, mulata: “Jorge Artel es Cartagena con su duplicidad fisonómica: espuma de Castilla en levadura negra”. Este crítico sigue la línea del determinismo ancestral y de ambiente. En él se

pueden encontrar interpretaciones categóricas de lo físico visible, y de la cultura, que corresponden a categorías raciales.

El artículo de Manuel Zapata Olivella, “Jorge Artel, marinero de un mar mulato”, publicado en 1949, realiza una especie de trayectoria vital de Artel donde muy líricamente habla de la importancia del medio ambiente en su obra y en su vida. Como Camacho destaca un supuesto determinismo geográfico y la raza de los ancestros. Más tarde Zapata Olivella negará el determinismo geográfico en una polémica con Burgos Ojeda, la cual nos permitirá ahondar en el debate racial en Colombia por esos años.⁷³ En su itinerario, Zapata no sólo destaca la ascendencia negra de Artel, sino que también le da lugar a la indígena

Burgos Ojeda en su apreciación de Artel, tanto en la polémica con Zapata que debió ser a mediados de 1949 como más tarde en el año 59, piensa que lo transcendental en Artel, quien encontró antes a la patria que a su raza, es que en su verso:

se anuncia un nuevo sentido de lo lírico; que hay en su poesía una nueva dimensión de la poesía, un humano sentido de animar la geografía que no tiene ni ha tenido antecedentes en las generaciones líricas de Colombia. (“Puntos de vista” [1949])

(...)

El tema racial es apenas un episodio brillante de su poesía variada caleidoscópica. Odia toda alusión a su circunstancia de color. Un día ya lejano en medio de una velada que le había organizado en Barranquilla lo vi tremebundo, indignado, por que Adolfo Martí, el gran poeta socialista olvidado, lo había presentado ante el público como ‘el negro feo de los versos bellos’...y es que Artel ha estado crucificado al prejuicio de una controversia racial en donde él no ha querido participar ni como poeta ni como hombre. Para este amigo nuestro es más ecuménico ser poeta que ser negro. (“Sin falsos alaridos de jazz”, 1959)

Para Burgos no importa la temática o tono de hondo localismo –de esta forma se refiere algunos poemas de Tambores– lo predominante en Artel y el resto de los poetas negros del continente es “un hondo, un transcendente tono lírico.”

Pero, volviendo a lo racial Burgos en la respuesta a Zapata toma la mención de Carmen de Arco, tía de Artel, como negra, como prueba de la equivocación del itinerario vital de Artel que Zapata propone. Según Burgos Carmen de Arco “no era negra, sino que por el contrario, su ilustría transitaba hasta más allá del corazón y se proyectaba sobre su clara epidermis de mujer humanitaria”.⁷⁴ Estas aclaraciones, entre otras, del desenfoque que le atribuye Burgos a Zapata, son testimonio del racismo que subyace en el escrito de Burgos sobre Artel. Es curioso que Artel no participara su sentir sobre estos comentarios.

Acerca de la poesía negra, Federico Tuñón defiende el libro de Tambores como poesía negra en respuesta a una crónica sobre el mismo. Tuñón considera esta literatura y al libro como la traducción de “emociones sentidas por el negro, como entidad racial, en una expresión formal artística de circunvalación universal”⁷⁵

Por último, José Nieto, en “Poeta de tres razas” del 19 de febrero de 1978 ve a Jorge Artel como un poeta único en Colombia. En sus poemas conviven tres razas, su temática es sólo suya y vierte el sentir nostálgico de su raza en la poesía. Le concede el mérito de haber hablado de cumbias cuando aún no se había grabado en Colombia ningún disco de esta música, ni se sabía si se bailaba o no, ni cómo ni con quién.

Fuera de Colombia la clasificación de Artel no tiene los visos que se ven en su país, se le considera cantor de lo negro o de lo marino sin cuestionamientos de ninguna clase.

El 10 de marzo de 1949 en Maracaibo, en un homenaje a Artel, le señala como la máxima expresión del pensamiento lírico negro colombiano.⁷⁶ Otro acercamiento es el artículo de Virgilio Hoepelman “El recital de Jorge Artel, su arte y su estilo poético”⁷⁷, que claramente establece a Jorge Artel como poeta negroide y defiende su obra en base a la selección de signos que utiliza para crear su espacio literario:

Es que para ser poeta negroide hay que sentir, como Artel, los pesares de la raza y llevarlos en la sangre, con dignidad que conmueve, con estoicismo que ejemplariza. (...)

Por fin nos ha dado América otro cantor de la melancolía del negro y no un fotógrafo de sus contorsiones y papagayo de sus gritos. Ya era tiempo de que la pobre, la combatida raza, agobiada por un dolor viejo, como la codicia del blanco, contase con un intérprete fiel y no con meros imitadores o remedadores de sus más triviales actitudes.⁷⁸

Nicolás Guillén, en “Entre Asteriscos”⁷⁹, comienza su artículo debatiendo la identificación de la poesía de Jorge Artel como “negra”: “La poesía de Jorge Artel, el gran poeta colombiano que nos visita, ¿es “negra” como lo podría sugerir el título de su único libro publicado (...)?” Guillén lo llama poeta de una ciudad y clasifica su poesía más como marina que como negra basándose en la cantidad de poemas en Tambores en la noche, quince son de tema negro treinta y uno de tema marino.⁸⁰ Hay que aclarar que al igual que Artel, Guillén rechaza el término poesía negra por el asunto del mestizaje de culturas pero sorprendentemente Guillén sólo menciona dos, la africana y la española, e ignora la indígena.

Unos trabajan cierto tipo de poesía “con” negros (...) otros limitanse a expresar el ritmo de que es rica el alma negra (...) otros, en fin, cantan el dolor, la angustia del hombre oscuro en nuestras tierras (...) De todas suertes es siempre una poesía de mestizaje, donde están presentes los valores fundamentales afro-europeos. Hablar de una poesía “negra” entre nosotros, aislada de los demás elementos que integran la cultura americana, es echar leña al fuego del racismo y establecer una errónea categoría espiritual, que desmienten tanto la sociología como la historia.

En Artel la nota dominante no es lo negro, sino lo marino. (“Entre asteriscos” s.p)

Conclusiones

Las fuentes para conocer la obra de Artel las conforman sus libros y la amplia y dispersa divulgación de sus ideas en revistas y periódicos. Hay que agregar en sus presentaciones públicas (recitales, conferencias) también aparecen retazos de esa información. Sus recitales, muchas veces acompañados con la cantante de aires populares Estercita Forero, eran anunciados refiriéndose a su condición de «poeta negro», «poeta de la poesía negra». Vale recordar, por ejemplo, la manera como en Barrancabermeja se le invita a una de sus conferencias, diciéndole a Artel:

Obreros, ciudadanía, anhelosos escucharle personalmente, esperamos tu sensibilidad social, artística, correspondan. Cordial felicitación. Fraternalmente quince mil negros te saludan.⁸¹

En Colombia son muchos los ejemplos en que los escritores se han conocido primero por sus textos en periódicos locales y luego a través de sus libros. En el caso de Artel esa divulgación de sus ideas y poemas le han dado los calificativos citados por su condición étnica de negro y también el significado de poeta popular.⁸² Ya fuera en los espacios de lo “in-culto” o en los espacios “cultos”, Artel no hizo distinción en el momento de presentar su arte y sus ideas.⁸³ Es decir, las posibles ambivalencias que hayamos podido observar en su definición de raza, folclor, poesía negra o poesía negroide no ocurren debido al cambio de registro, de culto a popular, sino porque verdaderamente son signos que se encuentran en formación y que tienen que debatirse con los discursos hegemónicos establecidos.

Notas

¹ Gran parte de este material era desconocido hasta ahora por estar disperso en publicaciones de difícil acceso.

² Ver Appiah, pp. 274-287, para un estudio del desarrollo de la ideología del racismo. Los griegos del s.V a.c., por ejemplo, consideraban que su superioridad se debía a la excelencia de su suelo, origen de su fuerza e independencia. En el Viejo Testamento, el pacto de Jehová con Abraham otorga a los hebreos una posición especial en la jerarquía de las razas, basada exclusivamente en su parentesco con Dios (Appiah 274-275). Para la cristiandad lo negro se asocia con el pecado y con la muerte, noción que se puede encontrar antes de la era cristiana en sociedades africanas (Banton 1975).

³ El invento europeo de la clasificación racial, producto de la necesidad de agruparse políticamente y de negociar las relaciones entre los diferentes grupos formados, se impuso al resto del mundo una vez se consolidaron las teorías biológicas con las sociales (Banton 8).

⁴ Este sentido histórico de raza se encuentra en América Latina antes de 1870, por ejemplo, en Facundo de Sarmiento. También es parcialmente la base del pensamiento de Joseph Arthur Gobineau y de Hippolyte Taine quienes tuvieron especial influencia en América Latina (Hale 397-8).

⁵ Según este discurso si bien es cierto que la composición de las naciones europeas no era homogénea ni cultural, ni lingüística, ni racialmente hablando, la mezcla de un celta con un escandinavo, por pertenecer a especies próximas, no resultaba en la degeneración como en el caso de la mezcla de especies distantes (por ejemplo, el europeo con el africano) (Young 16).

⁶ Excepto en Brasil a partir de los años veinte. En Colombia, la convocatoria para trabajar en la constitución de 1991 que reemplazaría la de 1886 y que proponía el carácter pluriétnico de la nación específica "el respeto las autoridades de la cultura indígena, así como a la propiedad de las comunidades indígenas sobre las tierras de resguardo" (citado en Friedman 164). Pero este no fue el mismo tratamiento que se le dio a las comunidades afrocolombianas. Para estas no hubo un reparto significativo de tierras como símbolo de un reconocimiento histórico a una identidad etnocultural y territorial. Contrario a los indígenas que desde la colonia la tiene en el resguardo, en el cabildo y "que además contó con el marco ideológico del indigenismo y luego el de la defensa de la indianidad" (Friedman 165). En Colombia todavía en noviembre 20 de 1992 en un foro de antropólogos se insiste "en un modelo único de etnia, para el análisis de la identidad de las comunidades negras: el modelo de las etnias indias" (Friedman 166).

⁷ "Integrar" es una palabra o proceso muy relativo ya que las sociedades latinoamericanas han persistido en un modelo blanco de tal manera que los negros y los indios deben blanquearse para ser integrados.

⁸ Las ideas de Sarmiento están expuestas principalmente en *Facundo, o civilización y barbarie* (1845) y *Conflictos y armonías de las razas* (1883).

⁹ Para Ingenieros la raza blanca era toda igual, la superioridad de los anglosajones se debía únicamente a factores políticos, históricos y económicos (Helg 42).

¹⁰ "La formación de una raza argentina", Buenos Aires: *Revista de Filosofía*, 1, 1915.

¹¹ *Crónicas de viajes*, pp.163, 165.

¹² *Nuestra América* 120.

¹³ *Sicología de la raza mestiza*. Cap. III.

¹⁴ El otro remedio era la aniquilación.

¹⁵ Sin embargo, hay que subrayar que distinguió entre el mestizo raquíto de la costa y el fuerte de tierra adentro pero, y los consideró a ambos como degenerados e inestables (Hale 403). Nos encontramos entonces ante un proceso de evolución teórica que tomará años en conceptualizarse.

¹⁶ En *Evolución política del pueblo mexicano* analiza las causas de los males sociales de su país y culpa a la educación, no al aborigen, por ellos.

¹⁷ Aunque, en ciertos escritos, por ejemplo, en "*Nuestra América*", presenta ciertas clasificaciones raciales. Su objeto en este ensayo, sin embargo, es subrayar la necesidad de crear nuevos modelos que rijan la política y la historia de Latino América, en lugar de los modelos europeos. Para hacerlo, necesita demostrar la diferencia entre el "ser" latinoamericano y el "ser" europeo, lo que lo lleva a presentar las clasificaciones de indio, negro y criollo.

¹⁸ Los conceptos de raza y cultura tuvieron un surgimiento y desarrollo paralelo (Young 28).

¹⁹ Para Ortiz el negro era inferior por que carecía de una civilización integral y de una moral, característica que está ausente en las razas primitivas.

²⁰ "Balada de los dos abuelos" de Nicolás Guillén se considera la expresión más articulada del concepto de transculturación de Ortiz (Mullen 546). Los versos "Yo los junto" sí lo son pero, el poema completo es una simplificación por la ausencia de peculiaridades.

²¹ Martin Lienhard, 97-8.

²² Por supuesto, la civilización se mantiene asociada a la cultura blanca y criolla y la barbarie a los negros e indígenas.

²³ Aunque la conveniencia de la emigración europea para blanquear y civilizar no fue política oficial se trató de implementar de diferentes formas. Una de ellas fue supuestamente la ley de emigración de 1823, creada para facilitar el blanqueamiento y para calmar el miedo a una guerra racial (Wade 15). Lope de Mesa también la sugiere: "Empero la inmigración europea de buena calidad tendería a enriquecer las cualidades de nuestra fusión racial." (De cómo se ha formado la nación colombiana, P. 97).

²⁴ *Interrogantes sobre el progreso de Colombia*, Prólogo de Alvaro Gómez Hurtado, s.p.

²⁵ El negro, mulato, y mestizo comparten la vagancia. Pero, la misma tiene que ver con una pobre salud y hábitos indisciplinados.

²⁶ Jorge Artel escribió de la geografía de Colombia en un artículo periodístico: "Geografía lírica de Colombia. Leyenda y realidad de la costa atlántica colombiana" que se puede encontrar en el apéndice III.

²⁷ La composición étnica de la población colombiana es la siguiente: mestizos 58%, blancos 20%, mulatos 14%, negros 4%, zambos 3%, indígenas 1%.

²⁸ Los gentilicios reafirman esta condición social. Por ejemplo, de Antioquia, Caldas y Resaralda son apellidos como Arango, Henao, Jaramillo, Mejía y Velez. En tanto los Urrutia y los Urrea pertenecen a Bogotá. Abuchaibe, Babilonia, Carbonel, Diaz-Granados, Iguaran, Lemaitre, Lequerica y Vives, son apellidos costeños. Zamora y Del Hierro vienen de Nariño. De la costa pacífica, Choco y Norte del Cauca son los Aluma, Arara, Balanta, Biojo, Carabali, Lucumi, Mina, Perea, Rosero y Yacup. Proceden de Popayan los Arboleda, Illera, Mosquera y Valencia. Y al Valle del Cauca pertenecen Aristi, Aristizabal, Gaivis, Garcés, Gardeazabal y Zawaski.

²⁹ "Las nacionalidades incompletas" . Memorias del seminario sobre metodología de las ciencias sociales. Medellín: Recinto Quirama. 1997.

³⁰ Escritor y líder político, Yacup es autor de *Litoral recóndito* donde recoge las costumbres de las comunidades negras del pacífico colombiano.

³¹ Aunque, según Nina Friedman el Instituto Colombiano de Antropología ha realizado una importante labor con la etnia indígena pero no así con la negra (Friedman 165).

³² La Constitución Política de Colombia, dice así, "El estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana " (Título I, artículo 7).

³³ Además de especializarse en Derecho Penal, dictó cursos de introducción a la sociología y de historia en la Facultad de Bachillerato de la Universidad de Cartagena ("Sobre las fronteras de la poesía negroides y los nuevos poetas de Colombia nos habló Jorge Artel", *El Caribe*, Ciudad Trujillo: 8 de agosto de 1950, s.p.).

³⁴ La idea de raza como categoría científica se desarrolla de 1870 hasta 1940 (Graham 2). Artel empieza a escribir sobre el tema en 1932.

³⁵ La primera defensa de Artel de la poesía negra data de 1932. Es una carta de aclaración a Gregorio Espinosa publicada en *El Tiempo* que trataremos en el capítulo dedicado a *Tambores en la noche*.

³⁶ "Plática de Jorge Artel en Huatusco", *El Dictamen*, Huatusco, México, s.f. En muchos lugares fue el primero en abordar los problemas raciales en Latino América. Hay varias noticias durante su estadía en México, más bien en provincias, donde se consigna su labor de pionero y educador. Es interesante en particular la columna "Péndulo", escrita por Andrés J. Luna Gómez, s.d. porque consigna la reacción un tanto burlona de la gente al preguntar después de una conferencia de Artel, "¿Conoce usted la poesía negra?".

³⁷ Carta inédita a Jaime Posada en San Juan en julio de 1950 donde explica su labor en Puerto Rico y donde habla de la desvinculación de las Antillas con el continente.

³⁸ Los títulos de estas conferencias, al igual que una pequeña reseña sobre ellas, aparecen constantemente en los recortes periodísticos reunidos en mi investigación.

³⁹ La obra más importante del Conde Arthur de Gobineau fue *Essai sur l'inegalité des races humaines* (1853-5). Sus ideas racistas surgen en parte de la concepción histórica de la raza, y de su aversión a la democracia, las masas y la mezcla racial (Bethell 397).

⁴⁰ Jorge Artel. "El Día de la raza y las once mil vírgenes", *El País*, "Cuestión de minutos", (Panamá) s.d.

⁴¹ Hay críticos como Helg que señalan el silenciamiento del debate sobre raza más o menos hacia 1920, cuando surgen los movimientos indigenistas y socialistas se adopta la terminología de grupo o clase social (38).

⁴² Blumembach es considerado el inventor del término caucásico para describir la superioridad de la raza blanca. Profesor alemán de historia natural, clasificó las razas humanas en 28 variedades. Defensor de la teoría monogenética, usó la tesis del s. XVIII de la degeneración para explicar las diferencias entre las razas. El origen del hombre es el blanco y se deterioró por género o geografía o ambos. Su ideología está asociada con la idea romántica de que los orígenes se pueden trazar geográficamente a una fuente pura (Young pp. 64-5).

⁴³ Estas pequeñas columnas no tienen ningún dato de quién, dónde y cuándo se publicaron. La autoría de Jorge Artel se asume porque se encontraron en su archivo, que contiene sólo material escrito por o acerca de él. Por estar junto a los recortes de *Panorama*, un periódico de Maracaibo, donde fue columnista, y las diferentes noticias que escribe sobre Venezuela, podemos fecharlos entre febrero y diciembre de 1949. Hay columnas sobre música, cultura, descubrimientos científicos, suicidios, problemas de la alimentación en el mundo, comida. Y un sin fin de temas.

⁴⁴ Varios de los recortes periodísticos con que contamos tienen pequeñas correcciones o modificaciones del autor.

⁴⁵ No conocemos ningún escrito similar a los mencionados que se refieran al clima racial imperante en América Latina. Sin embargo, tenemos evidencia de que él mismo fue objeto de discriminación en México cuando se le niega la estadía en el Hotel Crosby "por su color". Incidente que se reseñó ampliamente en los periódicos del país. (S.a. "Eminente conferencista discriminado", *El Día*, (Ciudad Acuña) 21 de febrero de 1957, s.p.

⁴⁶ Las excepciones son para aclarar que no hay poesía negra sino colombiana, americana por lo tanto no existen poetas negros.

⁴⁷ "Jorge Arte, el 'poeta de la raza negra' según él mismo se ha llamado, nació en Cartagena de Indias, en el histórico barrio de Getsemani" (Recorte de prensa s.d., pero aparece junto a otros recortes del diario *La Prensa*, de NY, de 1952).

⁴⁸ El subrayado de herencia es nuestro. Véase cómo Artel se considera, en este caso, negro por herencia y no por constitución única actual. "Brillante conferencia sobre la poesía en América sustentó anoche el Dr. Jorge Artel", *El heraldo de Victoria*, martes 29 de junio de 1954, s.p.

⁴⁹ En especial en lo que se refiere a las teorías poligenistas sobre la transferencia permanente de características individuales para cada raza a pesar de la mezcla entre ellas (Hale 398).

⁵⁰ "El poeta colombiano Jorge Artel Opina sobre la poesía negroide", *La Nación*, Ciudad Trujillo, República Dominicana: 7 de enero de 1950.

⁵¹ "Cree él que el hombre de América, antes de alcanzar la universalidad de la cultura, debe "federalizar" el concepto cultural: situarse en su pedazo de tierra." Artel plantea estas ideas en la conferencia Insistencia en América de la que sólo conocemos un resumen publicado en Anita Arroyo, "Mensaje y voz del poeta Jorge Artel: insistencia en América", escrito en La Habana en 1950, publicado en *La Prensa*, Nueva York: 1952.

⁵² "Importancia del Folklore: síntesis de una conferencia", *La Prensa*, Nueva York: domingo 18 de mayo de 1952.

⁵³ Bhabhab distingue entre hibridaciones dominadas o de resistencia, entre lo propio y lo ajeno en *Location of Culture*.

⁵⁴ "Nuestra América no podrá deshacerse totalmente del lastre de una cultura europea, como no ha podido España limpiar en la suya el rastro de otras culturas anteriores, a las cuales estuvieron por muchos siglos condicionadas sus diferentes manifestaciones de vida. El español de la conquista —mestizo de extracción ibérica, cruzado con celtas, griegos, romanos, fenicios, visigodos, árabes, moros y judíos— (...)

⁵⁵ Este planteamiento sigue muy de cerca al de José Martí.

⁵⁶ La presencia de la autoridad es parcial, no está presente totalmente en cuerpo y alma.

⁵⁷ "Se pretende además, por muchos partidarios de una europeización de nuestra cultura, estimular aquella óptica errónea del artista nativo y, lo que es más, encauzar ciertas manifestaciones espirituales, como la música, por ejemplo, hacia un plano de disciplinas estrictamente clásicas, alejando así a los pueblos del amor por su folklore, cuando sólo yendo a él encontraremos un punto de partida para rastrear la huella de los pueblos americanos en su itinerario de superaciones diversas, desde luego que en él se congregan nuestra reacciones primarias, frente al espectáculo deslumbrador de una naturaleza excepcional, resultando así uno de los elementos por medio de los cuales podemos contrarrestar históricamente la presión conquistadora." ("Importancia del Folklore".) En otro artículo ("Artistas", s.d.) refuta la idea de que lo folclórico se derive de lo clásico de acuerdo a Juan Ramón Jiménez para adelantar la idea contraria de que lo clásico "es una depuración, una última etapa de las manifestaciones primarias, de lo elemental y popular". Por lo tanto, para que América pueda llegar a un clasicismo netamente americano, necesita cultivar primero su folclor.

⁵⁸ "Sobre las fronteras de la poesía negroide y los nuevos poetas de Colombia nos habló Jorge Artel", *El Caribe*, Ciudad Trujillo, República Dominicana: 8 de agosto de 1950. Una revisión de la contribución periodística de Artel demuestra el cruce entre África como uno de los orígenes históricos de la sociología americana y como fuente cultural para la poesía negra. El tema de la conferencia "La incógnita de África y la poesía negra", es el desconocimiento que se tiene de África antes del siglo XIV y la importancia de conocer el centro del continente, la conquista y la esclavitud. Al mismo tiempo, hace un enlace de la historia con un recuento de la poesía negra y sus cultivadores (Un pequeño resumen de la conferencia se encuentra en: "Brillante conferencia sobre la poesía en América sustentó ayer el Dr. Jorge Artel. [*El Herald de Victoria*, Tampico, México: 29 de junio de 1954].

⁵⁹ "Lope de Vega, Sor Juana Inés de la Cruz y otros clásicos se ocuparon en algunos de sus versos del negro, especialmente calcando su lenguaje; pero lo hicieron en tono festivo y mirándolo desde fuera como lo que se sentían: gentes blancas". ("Importancia del Folklore"). En otro capítulo veremos la práctica que hizo Artel de este lenguaje en dos de sus poemas.

⁶⁰ "Tampoco lo sensual es una propiedad exclusiva de la raza negra, como se hace figurar en cierta poética negroide, donde los autores se creen sistemáticamente obligados a poner caderas lujuriosas, senos temblantes al viento y genuflexiones que hablan nada más a los sentidos, como si el negro careciera de alma (...) En todas las razas existen las danzas lujuriosas y no veo por qué la alusión a éstas deba ser una característica especial de la dicha poesía." ("Importancia del Folklore").

⁶¹ Cárdenas, Alfonso. "El poeta de la cumbia y de los puertos", s.d.

⁶² En una conferencia sobre poesía afro-antillana aparentemente la emprende contra poemas como "Negro bembón" o "Mulato Patisucio" porque "no son más que mamotreto para hacer reír a costa de la dignidad de una raza" ("Comentarios en torno a la conferencia del señor Jorge Artel.-De poesía antillana." s.d.).

⁶³ "Jorge Artel: el porvenir cultural del mundo está en el África" s.p.

64 "Una entrevista con Jorge Artel", s.p.

65 Sobre las fronteras de la poesía negroide y los nuevos poetas nos habló Jorge Artel. s.d (Deducimos que este artículo es del año cincuenta durante su estadía en Santo Domingo).

66 Consecuente con estas ideas criticó a los cuaternícolas, generación muy importante de poetas colombianos, por su desarraigo de la tierra y despegue a la realidad ambiental colombiana. Portela, Francisco V. Lo antillano no ha logrado aún el tono patético de lo negro [*La Prensa*, Nueva York: 16 de octubre de 1951].

67 Este artículo está corregido a mano por Artel después de su publicación. En él, en vez de mestizo aparece indomulato. Jorge Artel, "Ficha lírica de Luis Palés Matos", *Vida universitaria*, Tampico, México: 1 de enero de 1958, p. 9.

68 "El chantaje del tema negro" (se discutirá este artículo más tarde en el capítulo).

69 "México se agiganta en Hispano América", *El Porvenir*, México: 11 de noviembre de 1956, s.p.

70 *El País*, "Cuestión de minutos" , (Panamá): 3 de septiembre de 1960, s.p.

71 Anita Arroyo, "Mensaje y voz del poeta Jorge Artel: insistencia en América", *La Prensa*, Nueva York: 1952.

72 Lo que tiene de poeta marino lo veremos en el capítulo dedicado a *Tambores en la noche*.

73 Burgos Ojeda, en su artículo, acusa a Zapata de determinismo geográfico, éste lo niega por ser una teoría nazista y por su formación marxista ("Esquela a Burgos Ojeda" s.d).

74 "La voz de los ancestros", un poema donde se ofrece el lugar y el tiempo de sus antepasados africanos está dedicado a doña Carmen de Arco.

75 Federico Tuñón. "Acerca de la poesía negra", s.n. 13 de septiembre de 1941.

76 "Homenaje de La Nación a Jorge Artel". *La Nación* (Maracaibo, Venezuela) 10 de marzo de 1949.

77 Este recital fue en el Palacio de Comunicaciones patrocinado en parte por Sindicato de periodistas de Ciudad Trujillo el 23 de enero de 1950. Hoepelman, miembro del sindicato de Periodistas, lo presentó.

78 Virgilio Hoepelman, "El recital de Jorge Artel: su arte y su estilo poético", *El Caribe*, Ciudad Trujillo, República Dominicana, 23 de enero de 1950. Este recital, y la noticia de un recital y conferencia en la Facultad de Filosofía, parecen ser las únicas actividades que ofreció en Santo Domingo (En enero de 1950 llega a Puerto Rico).

79 *Vanguardia cubana*, (Cuba): 31 de diciembre de 1950.

80 Eduardo Carranza también lo denomina poeta marino al igual que cantante de su oscura raza. "Artel según la crítica", *La Prensa*, Nueva York: s.f.

⁸¹ Gonzalo Buenahora, Guillermo Tapias Corzo. "Barrancabermeja espera a Jorge Artel", *Vanguardia Liberal*, (Bucaramanga): 22 de octubre de 1948, s.p.

⁸² Un movimiento popular en el que participó Artel consistía en llevar a barrios y fracciones de Medellín intelectuales a dictar conferencias los domingos. El propósito era la "descentralización intelectual " y la entrega del "mensaje cultural en lenguaje sencillo". Estaba auspiciado por la biblioteca Santander y la Casa de la Cultura y era parte de otras actividades como campañas de recolección de libros y reinados de belleza. (Continúa adelantándose con entusiasmo el 'reinado del libro' en los barrios". s.d.) Otro ejemplo interesante es del auspicio de empresas en el discurso sobre raza que podemos observar en el anuncio del 15 de noviembre de 1956, donde la Gerencia de la Zona Norte de Petróleos Mexicanos invita a sus empleados, trabajadores y público en general a dos charlas de Artel: "Problemas culturales y raciales de América" e "Importancia del Folklore" en la cultura.

⁸³ Utilizamos pueblo como el lugar de lo in-culto. (García Canclini, 194). Los lugares de lo "culto": Club de Leones , Respetables Logias Masónicas, Colegio de Abogados, Casa de la Cultura donde la audiencia era culta, es decir letrada.

Capítulo III

Tambores en la noche. Otros poemas

Introducción

Tambores en la noche es la obra más lograda de Artel. Publicada por primera vez en 1940 y posteriormente en 1955 y 1986, recoge poemas escritos desde 1931 hasta 1934 y se divide en dos partes: *Tambores en la noche* y *Otros poemas*. Dos líneas poéticas la recorren: la reivindicación de la negritud y la reivindicación de la fiesta. Suele suceder que la fiesta tiene un carácter étnico que emparenta ambas líneas.¹ Este último planteamiento no significa que no tengamos en consideración el énfasis de Artel en el dolor y en la peripecia social y económica del negro o en no reproducir las imágenes estereotipadas. La celebración de su raíz ancestral negra y de su mestizaje incluye también la música festiva, muchos de sus poemas y de su obra en general se estructuran alrededor de ella. De la misma forma que, refraseando uno de sus poemas, él no canta un “dolor de exportación”, por el análisis de las siguientes páginas sabremos que tampoco canta una alegría de exportación, sino la aportación de aquélla a la cultura caribeña.

Como lo señalara Derek Walcott en su discurso del Premio Nóbel, *The Antilles*, la cultura del Caribe se basa en la alegría y no en la seriedad de una cultura con cuatro estaciones (s.p.)

La reivindicación de la negritud anticipa el carácter social que tendrá después la obra poética de Artel. Está materializada en poemas como “Negro soy”, “La voz de los ancestros” y “El líder negro”. Este último escrito con una fonética que imita el supuesto dialecto de los negros. Ocurre también con el poema “Bullerengue”. Esta línea poética de

reivindicación de la negritud contiene asimismo el embrión de la poesía idílica que veremos después en *Sinú, riberas de asombro jubiloso*.

La segunda línea poética de *Tambores en la noche* es la poesía alegre de la fiesta. La encontramos en los poemas “La cumbia”, “Danza, mulata”, “Barrio abajo”, “Bullerengue”, “La canción”, “Ahora hablo de gaitas”, “Mr. Davi” –aunque aquí aparece ya el sentimentalismo- “Dancing”, “Sensualidad negra” y “Romance mulato”. Se trata de una poesía de carácter popular, con rimas asonantes y versos octosílabos, predominantemente y con una fuerte carga erótica. Dos poemas no se dejan remitir a ninguna de estas dos líneas: “Velorio del boga adolescente”, que es una lamentación, un poema fúnebre –una línea frecuente en la poesía tradicional- y “Tambores en la noche” que apunta a todo su discurso reivindicativo sin comprometerse todavía con nada.

En *Otros poemas* es más difícil encontrar unas líneas de coherencia, pero sí se pueden delimitar unos núcleos poéticos definidos: la poesía del mar, la poesía sentimental, el idilio negro y unos cuantos poemas resto de la línea alegre que hemos visto en *Tambores en la noche*.

En conjunto este poemario se caracteriza por una evolución hacia el patetismo y el sentimentalismo. La alegría sólo aparece en unos pocos poemas étnicos o idílicos.

La poesía del mar es el núcleo mayoritario. Se caracteriza por el tono sentimental y melancólico.² Pero además del sentimentalismo hay que apreciar en este conjunto un rasgo idílico: el trabajo. Se trata de un idilio laboral, al tiempo que de una señal de identidad de la tierra propia –Cartagena y el Caribe-.

El segundo conjunto en importancia es el idilio étnico; la exaltación de la raza negra por diversos motivos.³ Se trata de poemas agrupados en la parte final del conjunto. Domina en ellos el mismo tono sentimental del conjunto marino.

Otros grupos señalables son: el sentimentalismo puro⁴, dos lamentaciones: “Poema incoherente con fondos de distancia” y “Meridiano de Bogotá” y un núcleo de idilio territorial cartagenero⁵. En un grupo distinto colocamos los poemas de carácter alegre⁶, nos queda como un poema fuera de serie “Palabras a la ciudad de Nueva York”, largo poema con el que Artel se suma al género de la poesía urbana neoyorquina.

Estas divisiones no son tan firmes como podrían parecer. Sus coordenadas se cruzan constantemente, como veremos en las páginas, que siguen porque lo afro, lo marino y la alegría son fuentes medulares de la cultura caribeña.

1. Ediciones de *Tambores en la noche*. Otros poemas

Como antesala a la consideración de la reivindicación étnica que estos poemas proponen vamos a ver las ediciones del libro como testimonios del proyecto arteliano de presentar una visión afro céntrica de la cultura latinoamericana. Nos interesan la diferencia de las dedicatorias, el orden de los poemas, inclusión de nuevos textos y algunas variantes porque son indicios de la identidad literaria que Artel fue construyendo durante varios años.

Se conocen tres ediciones, una hecha en 1940 por la Editorial Bolívar de Cartagena, otra en 1955 por la Universidad de Guanajuato y la de 1986 por Plaza & Janés. Las tres son diferentes en orden de poemas. Usamos la de 1986 porque es la suma de las dos ediciones anteriores y nuestro propósito es abarcar la obra completa de Artel. Pero, hay diferencias que obligatoriamente nos lleva a referirnos tanto a la primera

edición como a la segunda porque las consideramos fundamentales para el estudio de la trayectoria arteliana ⁷. La edición de 1986 mantiene la división en *Tambores en la noche* y *Otros poemas* de la edición de 1940, división ausente en la de 1955. ⁸ El orden de ésta y la de 1940 es diferente y el número de poemas también, la del 86 sigue el orden de la del 40 en los textos que incluye *Tambores en la noche* y el orden de la del 55 en *Otros poemas* para un total de 67 poemas. ⁹ Las carátulas de las tres ediciones son también distintas. En 1940 aparece sólo el título del libro y en la página dos un retrato de Artel por Ramón Barba donde sus rasgos fenotípicos se resaltan. ¹⁰ Las otras dos tienen unas manos tocando el tambor pero son diferentes, a la del 86, hecha por Ignacio Consuegra Bolívar, se le han eliminado las cadenas rotas que las amarraban en la de 1955 que es un dibujo del artista Arístides Rojo. ¹¹ Para Prescott esta última ilustración representa las preocupaciones temáticas y la simbología inherente en el trabajo de Artel: la música a través de la pena y el dolor, la exaltación de la libertad y la creatividad y herencia espiritual y cultural de África (Prescott, *Without Hatreds o Fears* 175).

Como coda a esta sección recordemos el comentario de Nicolás Guillén de que Artel era un poeta marino y no negro basándose en la cantidad, no en la calidad, de poemas negros de la edición de 1940. Según Guillén, quince son de tema negro y treinta y uno de tema marino. ¹² Artel responde a Guillén y a otros críticos ¹³ con la edición de 1955 donde añade poemas y hace una serie de alteraciones que evidencian un proyecto de afirmación como poeta negro. ¹⁴ Los poemas añadidos en Guanajuato son de definitiva afirmación racial incluyendo el de Nueva York, donde la ciudad se mira desde Harlem ¹⁵. De la edición de 1955 eliminó casi todos los textos que se relacionan con la poesía marina y se alejan de la negritud ¹⁶.

Las adiciones y eliminaciones de poemas nos da una clara idea del objetivo de Artel al hacer la edición de 1955 y avala nuestro comentario de la diferencia estética que hay entre las dos partes de la edición de 1986 que sigue a la de 1940.

La dedicatoria de la edición de 1940 lee: “Al marinero que hubiera sido yo. Al corazón grumete que canta en mí como en un puerto solitario. A mis abuelos, los negros.” La de 1955: “A mis abuelos, los negros. J.A.”. El dejar sólo la última parte y eliminar la que remite a lo marino indica el foco de atención de la edición: la afirmación de la herencia negra, la presencia africana en una persona muy concreta: J.A.¹⁷ Esto se reafirma con el cambio del poema que abre el libro: “Negro soy” que reitera lo esencial, personal en vez de “Tambores en la noche” donde la presencia negra, simbolizada en los tambores, y no en un individuo, no es tan radical, sino más tenue.

Las variantes significativas encuentran en “El minuto en que vuelven” donde en el primer verso se cambia “Los alegres marinos de mi barrio” por “Los oscuros marinos de mi barrio”. En “Puerto” hay dos cambios, “sobre el negro silencio” de la primera edición se transforma en “el hosco silencio”, y “hoscas marineros” en “negros marineros”. El título del poema “Ese muchacho” se convierte en “Ese muchacho negro”, y “muchacho porteño” en “muchacho negro”. En “La voz de los ancestros”, “nostalgia” se cambia por “tortura”, y en “Extramuros”, “brote oscuro de un dormido ímpetu ancestral” por “humming oscuro de un dormido ímpetu ritual”. “La canción” tiene en las dos ediciones “La dijo un negro alto” en vez de “La dijo en muchos puertos”, como se publicó en *El Figaro* el lunes 10 de junio de 1940.

Pero, la transformación mayor y más simbólica ocurre con “El líder negro” y “Bullerengue”.

1.1 “El líder negro” y “Bullerengue”

Estos dos poemas merecen atención especial porque son los únicos que están escritos con prosodia deformada en ambas ediciones pero, con diferentes distorsiones.¹⁸

La poesía es el género literario con más carácter oral y la escritura no cancela su oralidad, su relación con el mundo del sonido.¹⁹ *Tambores en la noche* es un texto literario muy relacionado con el espacio sonoro y también visual.²⁰ Los bailes, la música, el desfile de sus personajes líricos, los refranes y la grafía con los que se escriben algunos poemas atestiguan la importancia de ambos espacios en el texto.²¹ Su estilo es muy sencillo, el autor escogió un lenguaje que evita la expresión artificiosa y elaborada y sus formas también tienen carácter oral al inscribirse dentro de la tradición métrica popular. Pero, como formas artísticas son elaboraciones con una clara finalidad estética que más que menos las aleja de la inmediatez comunicativa (Oesterreicher 329).

Una primera lectura de “El líder negro” y “Bullerengue” podría hacer pensar que siguen la tradición de la escritura del habla, práctica discursiva literaria del siglo XVI mediante la cual “black people could become speaking subjects only by inscribing their voices in the written word” (Gates 130).²²

“El líder negro” acerca el habla supuestamente realista de un sector social y la escritura de carácter literario que desde Rodrigo de Reinosa, Lope, Góngora, Sor Juana incluyendo a los autores representativos del movimiento negrista se viene utilizando como testimonio del habla del negro. Pero, reproducir un sistema lingüístico reestructurado en una obra literaria más o menos realista, tiene que tomar en consideración el contexto cuando ese sistema estuvo o está en vigor.

La figura del negro surge por primera vez en diálogos predramáticos a comienzos del siglo XVI en Portugal, a la literatura española llega poco después. Lope de Vega en su teatro la desarrolla y Góngora y Quevedo en el siglo XVII la utilizan en su lírica buslesca.

²³ Cuando autores de esa época copian o reproducen el lenguaje de los negros con el propósito de caracterizar a un grupo, los factores sociolingüísticos son muy diferentes a los imperantes en la mitad del siglo XX.

En los siglos XVI y XVII el negro de Castilla habla una lengua mediatizada por el portugués ya sea directamente o por medio del criollo portugués hablado por los esclavos que recorren Castilla antes del Tratado de Alcacovas en 1479 hasta 1640.²⁴ La reproducción literaria en España surge en este contexto del régimen esclavista de hegemonía portuguesa donde entran en contacto el portugués, el castellano, las muchas y diferentes hablas africanas y el “criollo” portugués ya más o menos desarrollado en África.²⁵ El criollo de base portuguesa fue usado, al parecer de manera muy general, por los esclavos importados tanto a Europa como a América (Granda 230).

La figura del negro como motivo literario cómico la desarrollan en España principalmente Gil Vicente, Diego Sánchez de Badajoz y Lope de Rueda. Las piezas de Gil Vicente destacan la finalidad festiva, el uso de canciones y danzas y la sátira como vehículo para presentar el entramado social de la época en pequeñas situaciones dramáticas con personajes de una psicología elemental e infantil. Las características más notables de Diego Sánchez de Badajoz y de Lope de Rueda son la sátira y la caricatura. Especialmente el segundo introduce caricaturas de figuras populares con la finalidad de provocar la risa en el espectador. Una de estas fue la población negra que actuaba de pajes y criados hablando una lengua deformada. La distorsión tenía el propósito de

divertir y el negro fue el personaje extranjero más cómico. Sin embargo, los autores del drama español del siglo XVI no se inventaron esta forma de hablar. Según De Chasca, algunas de las peculiaridades eran influencia fonológica de lenguajes hablados en Guinea.

El modelo de esa época no nos debería servir ni para la reproducción ni para el análisis del lenguaje utilizado en obras ya bien entrado el siglo XX. Si se pretende continuarlo habría que tomar en consideración factores como la procedencia de colonos y conquistadores durante la colonización, las inmigraciones posteriores, el mestizaje en todas sus vertientes, la muy discutible influencia de las lenguas indígenas en la pronunciación del español y la acción de la cultura (Lapesa 536,545). La imitación resultaría en un lenguaje sin ninguna vitalidad, estático imposible de mantenerse después de cuatro siglos, al menos de una manera general que permita hablar de leyes fonéticas.

26

Esto lleva a la hipótesis que cuando en los años cuarenta se representa al negro hablando una lengua distorsionada se sigue un modelo literario y no tanto el habla de un tipo racial. La mayoría, si no todas las características utilizadas de esta forma de hablar son de carácter fonético.²⁷ En Artel este recurso lo consideramos una figura retórica por dos razones. La primera por sus escritos en contra de uso de esta lengua distorsionada como característica de un grupo racial. La segunda porque son características de la lengua común como veremos enseguida.

“El líder negro” y “Bullerengue” están muy cerca de lo que podría considerarse textos hablados, es decir basados en las variantes lingüísticas del habla con que se escriben.

28

La principal figura retórica usada es de carácter fónico y su función es alejarse tanto de la norma como del habla común de un grupo aunque una primera lectura proyecte lo contrario: acercarse al habla y a la norma de un grupo. En “El líder negro” el yo poético se dirige a una personalidad política apropiándose de la voz del pueblo como intermediario y a la misma vez parte de ese pueblo:

Ep pueblo te quiere a tí,
Diego Lui.
ep pueblo te quiere a tí.

Primero de concejero
en ec cabiddo liberá,
mat tadde de diputao
y en ec congreso hoy está.

Ep pueblo te quiere a tí,
Diego Lui.
ep pueblo te quiere a tí.

Ep pueblo te quiere a tí,
Diego Lui.
ep pueblo te quiere a tí.

Con tóo y que erj bien negro
ya loj blancj te reppetan
pocque dicej la veddá,
y se quitan ed sombrero
cuando te miran pasá.

Sabemoj que en etta tierra
como valej de veddá.
Tú erej ya nuettra bandera.
Deppued de tí naíde má.

Tú erej neggrito y la sangre
de locque ettamoj abajo.
de locque tenemoj hambre
y no tenemoj trabajo,
de loc que en la huegga sufren
la bayoneta calá
de locque en laj eleccionej

son locque luchan má,
 pa que despuéj loj obbiden
 y ni trabajo ni ná.

Ep pueblo te quiere a tí,
 Diego Lui.
 ep pueblo te quiere a tí.(52-3)

Las alteraciones fonéticas son: desaparición de sonidos, asimilación y desvanecimiento. Todas se refieren a consonantes, manteniendo las vocales inalteradas exceptuando “naide” y “ná”.

Los recursos más usados es la asimilación de un sonido a otro contiguo: “Ep pueblo” “ec cabildo”, “ec congreso”, “eggrito”, “Cabiddo”, “obbiden” y la sustitución de s por j en todos los contornos finales: “erej”, “dicej”, “loj”, “blancoj” “sabemoj”, “valej”, “deppuej” y “despuej”, “ettamoj”, “tenemoj”, “laj”, “eleccionej”.

Este tipo de grafía y sonido usado en “El líder negro” y en “Bullerengue” (bailaraj) es común en España, costa de Colombia y Venezuela, Chile y Argentina (Cuervo 1415). Según Cuervo, la atenuación de la s se observa en diferentes épocas y lugares, su causa puede ser por producción espontánea o por razones étnicas. En el caso de Colombia se considera una característica de negros y mulatos. Sin embargo, la gente culta de la misma región también habla con la misma atenuación (Cuervo 724).

La regla de este cambio es que entre vocal y consonante y final de dicción su sonido se atenúa. Las modificaciones como su representación son muy variadas en diferentes regiones lo cual dificulta su descripción y agrupación en un sistema coherente adecuado (Cuervo 1413). Este fenómeno de representaciones diferentes para un mismo sonido lo recoge el libro bajo estudio. Además de los cambios anotados más arriba se observa que el cambio no es consistente en posición intermedia. Se cambia por c en

“locque” o por p “reppetan”, “Deppuej” o por t en “nuettra”. En las tres últimas voces la aspiración se asimila completamente al sonido que le sigue, un hecho reconocido como general por los fonólogos. El caso de “Concejero” no necesita cambiar la grafía para que el sonido permanezca igual ya que en América Latina y parte de España la c tiene sonido de /s/.

La eliminación total de s se da en sólo en los siguientes dos ejemplos: “má” y “Lui”. En el caso de Candelario Obeso el desvanecimiento final de palabra se usa como recurso al posibilitar la sinalefa (Cuervo 1415). Liberá” y “pasá” es un ejemplo de alteración común a cierto orden de sonidos propio del habla popular de ciertas regiones que consiste en la desaparición de r y l finales (Cuervo 1364-5). En el poema “Bullerengue” también se observa la eliminación de r en posición final: “soná” y “tambó”

El desvanecimiento de la d final de “veddá” es típico del habla familiar general (Cuervo 1398-9) al igual que cuando se encuentra entre vocales “ná” (Cuervo 1397). En “toó” se desvanece por ser inflexión diptongada de poder en el habla corriente de varias partes de la Península (Cuervo 1397).

El cambio de r por d, “vedda” y “tadde” es sumamente interesante porque es el cambio contrario, d por r, ausente en Artel, el que se considera de influencia africana. Es una de las características del habla de los negros utilizadas desde el siglo XVI como recurso cómico y se da como ejemplo de la pervivencia fonológica en los negros peninsulares de lenguajes hablados en las costas bajas y altas de Guinea. Se utiliza en la costa atlántica colombiana y entre los negros cubanos, y además es una de las características con que se representa el habla de los negros en la literatura desde el siglo

XVII (Cuervo 1378). ²⁹ Nos interesa particularmente esta ausencia porque Candelario Obeso, el otro poeta negro del Caribe colombiano, la utiliza en sus Cantos:

Nacen los ros sobre la mismas pajas,
Y allí se etán hasta en repué que vuelan;
Maj asina, chiquitos entre er nío
Se rán caló, entre juntos y se besan. (“Los palomos” 22)³⁰

En resumen, las alteraciones que encontramos no tienen nada que ver con el habla del grupo específico, descendientes de africanos. Son cambios fonéticos comunes a varias comunidades tanto en América como en España. Además, el poema que tiene la mayor cantidad de variantes, “El líder negro”, es el pueblo, los de abajo, no específicamente los negros, el que habla, claro que raza y clase están muy unidas. Hablar de este lenguaje como perteneciente al habla del negro es simplemente resistencia a su incorporación como parte constituyente de una cultura, o/y es una forma de resistencia por parte del yo poético a pertenecer por ¿completo a ella?³¹ Su función es utilizar el habla como recurso retórico con finalidades estéticas –de hecho mantiene las reglas de acentuación del español– y no imitar la lengua hablada. Por ejemplo, el uso de la apócope en “Bullerengue” (“na”, “pa” y “má”) permite mantener el poema dentro de los metros populares, los de arte menor.³²

Si yo fuera tambó,
mi negra
sonara na má pa tí
pa tí, mi negra, pa tí. (“Bullerengue” 39)

Si se mantuvieran todas las sílabas de estas palabras, el metro del poema sería de arte mayor.

Tanto en “El líder negro” como en “Bullerengue” es la persona asumida por la voz poética, la que habla de esa forma. Se podría decir que es una voz analfabeta, no porque

no sepa leer o escribir, sino porque le da importancia a la palabra con mayor capacidad de expresión (*Nuestra voz* 1987) y porque hay una competencia escrita de impronta oral (Oesterrich 325). Sin embargo, hay otra voz poética identificada como el pueblo que no tiene la misma conciencia y por lo tanto se expresa de forma diferente.

En “Sensualidad negra” se le da voz a unos bogas que piropean con un habla callejera, pero sin desviaciones.

Los ardientes bogas
dicen cuando pasa
palabras tremendas:
.....
Me llamo Quico Covilla,
me tienes el corazón
hecho un tiesto de cocina! (51)

Hay en estos poemas una ambigüedad escondida tras la transparencia de su escritura. La escritura del habla es el tropo, tanto en “El líder negro” como en “Bullerengue”, que permite a la voz poética identificarse con un sector social y racial codificado tanto por la tradición literaria como por lo que creen que hay peculiaridades en el habla del negro que lo apartan de la norma. Sin embargo, cuando ese sector es la voz poética, esta escritura desaparece, lo que permite ver su doble juego cultural. Por un lado se afirma un lenguaje literario y por otro se cancela. En la tradición cuando la voz es parte del sector pobre y negro habla con una lengua deformada, lo cual vemos en ejemplos como en “El líder negro” y “Bullerengue”, con la salvedad que en estos se amplía para cubrir un sector más amplio: “locque ettamoj abajo”, “locque tenemoj hambre”. En otros ejemplos, sin embargo, la voz poética plenamente identificada como sectores populares negros no la utiliza. Esto permite la hipótesis que la función de esta estructura retórica es llamar la atención sobre su presencia y revisión. De esta forma

establece un diálogo con la tradición siglodorista y con el canon representado por Guillén.³³

Si no tuviéramos la edición de 1986, la cual sigue la edición de 1940 podríamos pensar que Artel se arrepintió de la forma “reaccionaria” con que escribió este poema, aunque sea un recurso poético. Con la palabra “reaccionaria” –porque ofrece una emoción retrospectiva– Artel se refirió al uso del lenguaje desfigurado³⁴.

1.2 “El líder negro” en la edición de 1955

En 1955 rescibe este poema desde el punto de vista del descendiente actual de los negros; un mestizo incorporado a la formidable aleación racial de que está constituida el alma americana.

Las variantes de las dos ediciones son:³⁵

<u>1940</u>	<u>1955</u>
Ep	El
ep	el
erej	ere
loj blancoj	lo blanco
reppetan	respetan
pocque dicej la veddá	porque dices la verdá
Ep	el
Ep	el
ec cabiddo	el cabildo
mat tadde	mas tarde
El	El

ep	el
Sabemoj en etta	sabemos en esta
valej de veddá	vales de verdá
erej ya nuettra	eres ya nuestra
Deppuej	despué
erej eggrito	ere el grito
locque etttamoj	lo que etamo
locque tenemoj	lo que tenemo
tenemoj	tenemo
loc que en la huegga	lo que en la huelga
loc que en laj eleccionej	lo que en la eleccione
locque	lo que
despuéj loj obbiden	despué lo jobviden ³⁶
Ep	El
ep	el

Como vemos se elimina la mayoría de las deformaciones y se utiliza un sistema basado en particularidades actuales del habla caribeña general, principalmente la eliminación de /s/ final para representar su aspiración que es realmente el rasgo fonético en práctica .

Trece poemas de *Tambores* se musicalizaron en 1967 con la voz de Jorge Artel y Leonor González, conocida como “La negra grande de Colombia”. Esto convierte al libro en un producto cultural enlazado a un espacio transtextual. La dicción de Artel

reproduce la escritura de “Bullerengue”, excepto que en los sonidos eliminados como el de /s/ final no se eliminan, se aspiran.³⁷ En el resto de los poemas la voz de Artel no tiene este rasgo y hay cierta vacilación con la pronunciación de la z, a veces es \z\ a veces es \s\.³⁸

2. *Tambores en la noche. Otros poemas y la reivindicación de la negritud*

Tambores en la noche nos entrega una América mestiza afrocéntrica. Muchos de los poemas destacan muy significativamente el lugar de la africanidad y ratifican sus continuidades. Con esta obra, dentro de una forma integracionista, pero partiendo desde la centralidad de lo negro, Artel afirma la existencia de una literatura y un ethos negro que enriquece de diferentes formas con su escritura. Esta centralidad está explícitamente establecida en “Playa de Varadero”:

Cómo podrías oírme
si mi voz americana
desde mi lado de negro
—que es el lado que en mí canta— (159)

“*Tambores en la noche*”, poema con que comienza el libro en la edición de 1986, siguiendo la de 1940 es una llamada “honda”, “fuerte” y “clara” de los tambores que siguen “nuestros pasos”. Son tres adjetivos muy precisos para describir la fuerza de la acción en una actividad que remite a continuidad de dos formas, ambas constantes en *Tambores*. Una, por medio de una presencia activa que viene del pasado. En este caso, el tambor es el que sigue a una colectividad y no al contrario, lo cual es muy importante porque apunta hacia el origen y a la perseverancia de la cultura africana. Y además porque indica cierto prurito de timidez y cansancio:

Los tambores en la noche
parece que siguieran nuestros pasos...

Tambores que suenan como fatigados. (el subrayado es nuestro)

(...)

Y en su voz una llamada
tan honda, tan fuerte y clara
que parece como si fueran sonándonos en el alma!. (28)

Otra, que apunta a un movimiento contrario, surge del presente hacia el origen:

Cuando esos hombres que llevan
la emoción en las manos
les arrancan la angustia de una oscura saudade,
de una íntima añoranza
donde vigila el alma dulcemente salvaje
de mi vibrante raza
con sus siglos mojados en quejumbres de gaitas. (27)

El análisis de esta estrofa demuestra la conciencia de raza que su voz poética propone. Esa añoranza de una vibrante raza tiene siglos de contacto con la tradición indígena.³⁹ Los dos adjetivos, vibrante y mojada, remiten a contactos pero, de dos tipos diferentes porque es distinto su origen y la intensidad de sus influencias. Uno moja, el otro hace vibrar. Una variante de lo dicho la encontramos en "Mi canción" donde lo que hace posible su canción es un tono cálido amasado de gritos y sol y una estrofa negra borracha de gaitas vagabundas y golpes dementes de tambor. Los ingredientes fundamentales de su poética están recogidos en este poema: un oleaje frenético, una playa foeteada como espaldas morenas por las fustas ardientes y un pedazo de mar, hermano mayor, que le enseñó a ser rebelde. El poeta Artel, "vértice de la geografía y de la sangre"⁴⁰, cuando hace poesía negra hace poesía marina también.

Un tono cálido
amasado de gritos y de sol.
Una estrofa negra
borracha de gaitas vagabundas

y golpes dementes de tambor.

Un oleaje frenético
erizado de calor.
Una playa foeteada
como espaldas morenas,
por las fustas ardientes,

y un pedazo de mar –hermano mayor
que me enseñó a ser rebelde–,
me dieron la canción. (“Mi canción” 110)

La voz poética se une a la de los pescadores y a la de los marinos por medio de la poesía. Estos lazos de unión con los trabajadores se mantendrán en este libro y en los otros, tanto en los momentos cumbres como en los estériles:

Alta mi canción se irguió en los mástiles
y los marinos ebrios
creyeron que era suya.
Suya, la creyó el pescador
porque en las redes blancas de los pescadores
como un pez de bronce se escondió. (“Mi canción” 111)

Poeta sin palabras,
marinero sin cantos. (“Canción imposible” 118)

“Soneto más negro” es posible que sea único en su clase, por su tema tan relacionado con la cultura afro latinoamérica. Desde un lugar privilegiado por la cultura con mayúscula, el soneto, exalta al tambor y sus resonancias: como conjuro voduista caribeño, como oscura emanación de hechizo y de locura sobre una sombra remota que nombra y que ennegrece el soneto que se escribe. Es un apóstrofe al tambor donde en el primer cuarteto se le equipara con “una lágrima errante”, a la deriva, cuya “alma torturada y sensitiva” se pierde en “el silencio que la inhibe”. Esta es una de las ocasiones en que hay una clara referencia a su poesía como negra y a la represión o impedimento de las manifestaciones propias de la cultura africana. ⁴¹

Tambor, lágrima errante, a la deriva!
 conjuro voduísta del Caribe,
 tu alma torturada y sensitiva
 se pierde en el silencio que la inhibe.

Desde el transfondo oceánico, intuitiva,
 mi dársena sonora te percibe
 y me llega tu luz mucho más viva
 y es más negro el soneto que se escribe.

Febril impulso tu hontanar eleva,
 en proceloso vértigo me lleva
 hacia pueblos hundidos en la sombra.

donde vierten los cánticos su oscura
 emanación de hechizo y de locura
 sobre una voz remota que me nombra. ("Soneto más negro" 135)

Ambos temas los volvemos a encontrar en "La canción imposible" donde el enmudecimiento de la voz poética se debe a la incertidumbre. Su voz es silencio porque la voz de su espíritu dejó extraviar su eco. Es decir, su correspondiente antecedente. Razón por la cual ignora si es "blanca" o "negra".

La voz de mi espíritu dejó extraviar su eco

(...)

Un alcatraz de sombras picoteó insaciable
 los peces de colores de mi ensueño
 ignoro aún si es negra o blanca,

si ha de cantar en ella
 el indio adormecido que llora en mis entrañas
 o el pendenciero ancestro del abuelo
 que me dejó su ardiente
 y sensual sangre mulata. (118)

En un discurso de afirmación como el que estamos viendo, la duda produce una canción sin palabras.

Hay una serie de poemas donde la pérdida de su enclave ancestral también provoca la pérdida del tono afirmativo. Las primeras composiciones de *Otros poemas* trazan una trayectoria interna-externa que empieza con la partida de su tierra y su nostalgia por ella. Lejos de ella pierde su grito, ya no se afirman presencias, sino ausencias o pérdidas. Es quizás por esto que se evoluciona hacia el sentimentalismo como mencionamos al principio del capítulo.

“Meridiano de Bogotá” es, como dice su título, la medida. En esas coordenadas la voz poética pierde su risa, su alegría, pero, principalmente su grito. De las nueve estrofas del poema, cuatro repiten la pérdida de la voz. En contraste con el sol, la alegría y la claridad de la costa, Bogotá aparece nebulosa y monótona y es que la posición del yo poético tiene un contexto social y cultural muy específico: las zonas costeras con presencia negra, dentro de Colombia o fuera de ella.

He perdido mi grito,
el grito ancho
que me enseñaron a dar como una nota
los horizontes abiertos de mi costa.

Gira la ciudad bajo la lluvia
como un desnivelado carrusel,
la ciudad neurasténica
que cubre sus horas
con bufandas de nubes. (“Meridiano de Bogotá” 65)

Poemas de esas latitudes no tienen el mismo tono. “Noche del Chocó”, “Barlovento”, “Palenque”, “Isla de Barú”, “Harlem” son regiones identificadas con formaciones negras y poemas que se inscriben en un discurso relacionado con las mismas.

Cocoteros,
Metáfora de brisas y palmeras.
Negros.
Contrabando. Ron. Leyenda. (“Isla de Barú” 125)

El príncipe africano, patriarca de Palenque,:

Apoyado en el crepúsculo
contempla a las mujeres
cultivar el maíz y la canción... ("Palenque" 124)

África también pertenece a estas coordenadas. "Alto Congo" es un viaje en primera persona, en presente, donde la armonía de diez negros remando y cantando se junta con la voz del poeta en un solo ritmo:

Yo voy por el alto Congo...
Un grito unánime junta
ritmo, golpe, canto y remo.
Uno solo.

(...)

Verdes palmeras gigantes
esconden el sol a trechos.
Los hombres cantan y reman
Brazzaville ya no está lejos. ("Alto Congo" 131) ⁴²

La identificación con el África actual como antecedente, se da al final de este poema: "Esta pudo ser mi patria- y yo uno de estos remeros". Identificación y solidaridad son las características sobresalientes de las relaciones del yo poético con este continente, que se construyen dentro de un código racial y cultural inequívocamente afro latinoamericano. Esta posición se afirma y desarrolla por medio de relaciones culturales, sociales e históricas.

"La ruta dolorosa" es un canto de fraternidad de los litorales atlánticos:

Hombre de los crepúsculos flotantes,
—cálidas islas de alcohol y de tabaco—
navegante en océanos de plomo
sobre rutas de espanto,
en cuyo linde azul unió el destino
la canción con el látigo
y donde un gran dolor madura

como ron alquitranado;
hombre del litoral,
mi luminoso litoral atlántico.

En qué salto de la sangre tú y yo nos encontramos
o en qué canción yoruba nos mecimos
juntos, como dos hermanos?

Lo sabrán los mástiles remotos
de la galera que nos trajo,
el Congo impenetrable
donde nuestros abuelos transitaron. (136)

Las afirmaciones de estos poemas promueven formas que hacen viable la transmisión de la africanidad latinoamericana. Uno de los retos de *Tambores en la noche* es la representación que hace un yo poético definido por él mismo como negro:

Oigo galopar los vientos,
temblores de cadena y rebelión,
mientras yo –Jorge Artel–
galeote de un ansia suprema,
hundo remos de angustias en la noche. (“La voz de los ancestros” 35)

En algunos de sus poemas Artel sigue el postulado (saltándonos la distancia temporal y espacial) de hooks cuando habla de que en Estados Unidos la obligación a representar la raza “obliga” a los artistas negros a no reproducir imágenes que perpetúan dominio (hooks 1996:70-2).

En “Yanga” Artel destruye la imagen del negro apaleado cuando construye la del negro protagonista, victorioso y creador de su historia, símbolo de poder político. La figura de Yanga surge del espacio público de la historia y avala las hazañas de los marginados como espacio poético.

“Yanga” resalta la figura y la historia de un esclavo traído de África al Golfo de México.⁴³ Veracruz le devuelve su grito y “el aire fraternal de México” hace posible que

continúe siendo el mismo que salió de África: "horizonte", "río", y "camino", "príncipe". Al frente de su tribu, "-nunca derrotada-" va sembrando la libertad en el corazón de los esclavos.

Por la puerta azul del Golfo
llegaron los galeones
y el aire fraternal de México
te devolvió tu grito,
te hizo hombre otra vez, de nuevo príncipe,
voz rebelde del exilio. (160)

En Yanga, negro, esclavo, africano transplantado pero, no colonizado, se unen la leyenda, el mito y la historia del ancestro:

Varón insobornable
por quien los tristes y los perseguidos
de tu raza recuperaron el sol y las canciones,
y pusieron a crecer la historia como un árbol.

Bajo tu sombra circula la leyenda:
"Una vez un príncipe..."

Tu nombre, oh Yanga,
siempre recordará que somos libres! (160-1)

2.1 Nota a este apartado sobre la reivindicación racial.

"Tambores en la noche" no abre la edición del libro de 1955 por la Universidad de Guanajuato. En ésta la identidad racial negra tiene más presencia, razón por la cual comienza con la afirmación racial contundente de "Negro soy":

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

Y sigue su credo poético, en consonancia con su teoría, presentada en el capítulo II.

44

Y la emoción que digo a de ser pura

en el bronco son del grito
y el monorrítmico tambor.

El hondo, estremecido acento
en que trisca la voz de los ancestros, es mi voz.

La angustia humana que exalto
o es decorativa joya
para turistas.
Yo no canto un dolor de exportación! (1955,13)

El segundo poema es “La voz de los ancestros” donde la voz poética se
identifica explícitamente con Jorge Artel:

Oigo galopar los vientos,
temblores de cadena y rebelión,
mientras yo - Jorge Artel-
galeote de un ansia suprema,
hundo remos de angustias en la noche. (1955, 15)

3. *Tambores en la noche. Otros poemas y la reivindicación de la fiesta.*

Dos de las características criticadas por Jorge Artel en sus escritos teóricos sobre la poesía “negroide” es lo festivo y la sensualidad como marcas distintivas capaces de revelar en sí mismas “la esencia del negro”. En esta parte del trabajo veremos su práctica de las tres categorías juntas porque en la mayoría de los poemas están unidas.

La música en la historia cultural es un elemento muy importante en la formación, recuperación e invención de identidades (Bermúdez 57). Junto a la danza fueron y son, las formas artísticas relacionadas con la cultura negra, por lo cual se destacan muy especialmente en este libro, la cumbia el bullerengue, el porro, el jazz, los tambores, la gaita, la marimba son marcas de africanidad o de mestizaje biétnico.⁴⁵ *Tambores en la noche* fue parte importante de la difusión del folclor del litoral atlántico en Bogotá. José

Nieto cita sus poemas para dilucidar influencias confusas en la música y en los instrumentos musicales hacia los años cuarenta (Nieto s,p). ⁴⁶

En el poema "La cumbia" Artel define el baile típico de la costa colombiana, como "danza negra" y marca de identidad regional. En sus movimientos contorsionados grita una raza y a través de ella se hace presente el pasado.

Cumbia!—danza negra, danza de mi tierra!
Toda una raza grita
en esos gestos eléctricos

(...)

Trota una añoranza de selvas
y de hogueras encendidas,
que trae de los tiempos muertos
un coro de voces vivas. (30)

A pesar de tener elementos que podrían conducir a la evasión, al recordarle otras cumbias lejanas, la descripción concreta del baile y su "llanto de gaitas" la contextualiza y actualiza como forma cultural viva mestiza. La cumbia es el baile colombiano que conjuga las tres culturas: la blanca en el baile y en el vestido, la india con sus melodías y la negra con su ritmo y tambores. ⁴⁷ En este poema música, danza, gente (no sólo mujeres) y sensualidad son un conjunto inseparable:

El humano anillo apretado
en un carrusel de carne y hueso.
Confuso de gritos ebrios
y sudor de marineros,
de mujeres que saben a la tibia brea del puerto,
al yodo fresco del mar,
y al aire de los astilleros.

Se mueve como una serpiente
sonora de cascabeles,
al compás de los chasquidos
que las maracas alegres

salpican sobre las horas
desmelenadas de ruido.

Es un dragón enroscado
brotado de cien cabezas,
que muerde su propia cola
con sus fauces gigantescas. (30)

“Ahora hablo de gaitas” es un homenaje a este instrumento musical indígena de la costa atlántica. Al igual que se hizo con el tambor se cuestiona la procedencia de esas voces.

Gaitas lejanas la noche
nos ha metido en el alma.
vienen sus voces de adentro
o de allá de la distancia? (41) ⁴⁸

La respuesta no se deja esperar con la afirmación de la ascendencia indígena presente en todos:

–De adentro y de la distancia,
porque aquí entre nosotros
cada cual lleva su gaita
en los repliegues del alma! (41)

La unidad de las gaitas con la tierra es capaz de hacer comprender la ascendencia indígena a quienes la niegan y evaden con músicas de otros lados :

–Aquellos que no comprenden
la voz que suena en sus almas
y apagan sus propios ecos
con las músicas extrañas,
que se sienten en la tierra
para que escuchen lo dulce
que han de sonar sus gaitas! (42)

“Dancing” es un poema construido con parejas de elementos –en ocasiones símbolos de mundos diferentes –y con la reiteración de cuatro instrumentos musicales de dos en dos: maraca y timbal, marimba y tambor. ⁴⁹ Tenemos dos contextos selva y salón.

Dos estados de confusión: “la religión del día!” y “Ya los blancos aprenden a bailar charlestón”. Dos veces se menciona “La noche empampada en sudor de jazz-band.” Dos veces cae un pedazo de selva en el salón y dos razas están mencionadas: hombres de ébano y blancos. Y lo más significativo dos artistas relacionados con la música, Josephine Baker – la estrella de La Revue Negre– y Paul Whiteman –The King of Jazz– controlando este microcosmo dual:

Josefina Baker,
negro lucero del siglo,
tus piernas jugando
con la civilización!

Paul Whiteman,
brujo señor del Fox
el mundo es de los dos! (49)

Prescott ve este poema como reflejo del interés del vanguardismo por el primitivismo y la música de jazz y de la técnica onomatopéyica del movimiento negrista con los instrumentos de percusión. También observa en él un eco de las observaciones de Gómez de la Serna de que el jazz es la mezcla de lo selvático y de lo moderno. A la misma vez la “omnipresencia” del tambor junto a la referencia a la selva sugiere la presencia vital, aunque distante, africana.⁵⁰ Todo esto es muy cierto. Pero hay que añadir que la maraca es un instrumento indígena –lo que Artel aclara en el vocabulario que incluyó al final de la edición de 1986 de *Tambores* – y que tiene igual resonancia que el tambor en el poema: “Maraca y timbal!”/ Marimba y tambor!” es el estribillo que recorre todo el poema.⁵¹

“Danza mulata!” es una lección-descripción de un baile donde la relación estrecha entre la mulata que baila y la música convierte a ambas en receptáculos de la raza donde se agazapan doscientos siglos y donde la sensualidad es parte integrante. La figura de la

mujer bailando es la encarnación de la sensualidad –“envuélvete en tu cuerpo/ de rugiente deseo”–. La presencia de la raza como parte de la descripción contradice la posición de Artel en contra de la sensualidad adscrita a una raza, pero sólo hasta cierto punto. Primero, porque otra vez el tambor de los abuelos y la queja de las gaitas se unen para recalcar el mestizaje.⁵² Segundo, porque la unión de la voz poética con la mulata, "tu y yo sentimos en la sangre \ galopar el incendio de una misma nostalgia...", es unión ancestral y no carnal. Y, por último, los puntos suspensivos –como en el poema "La cumbia": "en otras cumbias lejanas,\ a la orilla del mar..."– suspenden y diluyen el espectáculo sensorial para dar paso el antídoto de la lujuria, a la nostalgia, un sentimiento totalmente opuesto.

Danza, mulata, danza!
 Tú y yo sentimos en la sangre
 galopar el incendio de una misma nostalgia...(37)⁵³

Todas las estrofas comienzan con un imperativo: danza comienza tres de los seis verbos, "alza tus manos", "deja que el sol fustigue", "aprisiona en tu talle". El cuerpo y sus modificadores: belleza demente, belleza demente manos ágiles, piernas veloces, flancos, inquietantes, talle atormentado, son parte de esta función lujuriosa que termina en la nostalgia y los puntos suspensivos.

Hay una relación tan estrecha entre esta mulata y la música que a veces ella estremece a la música y a veces es al contrario; sus senos estremecen al ritmo, otras aprisiona la música en sus caderas, el son ha empapado sus lúbricas caderas. Esta imagen, música y mujer unidas, es el depósito de lo escondido, de "doscientos siglos agazapados" lo cual apunta también al ocultamiento de las manifestaciones de la cultura afro latinoamericana.⁵⁴

Danza, mulata, danza,

mientras canta
 en el tambor de los abuelos
 al son languidecente de la raza.

(...)

Danza, mulata, danza!
 En tus piernas veloces y en el son
 que ha empapado tus lúbricas caderas
 doscientos siglos se agazapan. (36-7)

Un punto importante de este yo poético es que al igual que en “Sensualidad mulata”, en “Romance mulato”, no se presenta como observador sólo, también es participante de la experiencia:

La cumbia latía en sus piernas
 y en su cadera temprana.
 Tantas locuras que hicimos
 vale más no recordarlas. (“Romance mulato” 54)

Cómo los poetas negristas pintan a la mujer mulata se ha debatido mucho. Mayormente se condena la representación en la poesía negrista cubana porque es la que más se ha estudiado. Richard L. Jackson, Ann Venture Young, Josaphat Bekunuru Kubayanda o G.R. Coulthard critican la imagen sexual, animalizada que autores del movimiento afrocubano de los años 20 y 40 presentan. Otros enfoques, ven el cuerpo protuberante y los movimientos como signos de estética o con significado trascendental.⁵⁵

Según Wade, la sensualidad, el erotismo y el ritmo son inmanentes al discurso de raza aunque sean socialmente contruidos (“The Language of Race, Place and Nation in Colombia”). Artel sí hace esta unión de sensualidad, erotismo y ritmo: “ardiente y sensual sangre mulata” herencia del “pendenciero ancestro del abuelo”.⁵⁶ Pero se subvierten los estereotipos de las sociedades hegemónicas porque no los adscribe a un género, la sensualidad femenina y masculina se hermanan en raza y clase con la música:

Si yo fuera tambó,
mi negra,
sonará sólo pa tí,
pa tí, mi negra pa tí. (“Bullerengue” 39)

Una percepción femenina de esta unión, muy parecida a la que vemos en Artel, nos la da Delia Zapata en “La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana”:

La mujer como queda dicho, representa la parte indígena, con sus movimientos más pasivos, que algunos consideran casi hieráticos. Ella lleva en alto, como antorcha el manojo de espermas (...) con el cual se alumbra y a la vez se defiende del insistente asedio del varón, quien durante el baile no cesa en su pertinaz galanteo y le corresponde el aporte del ritmo negro, con las contorsiones y piruetas que admite la plena libertad de expresión (191).

Otra mujer, Pilar, escribe lo siguiente sobre este baile y la representación de Artel:

Cuando Artel describe la cumbia, no lo hace como lo haría el reportero precavido... Artel pone a circular la sangre, el instinto, el sentimiento de una raza por las venas de la poesía. Hay calor en sus versos, emoción, naturalidad, y sin embargo, no incurre en el relato vulgar, descriptivo, casi diría que notarial (“La poesía de Jorge Artel”, s.d).⁵⁷

Esta alianza de hombre y mujer negros tiene su opuesto en el antagonismo con que Artel presenta a la mujer blanca, enemiga y verduga, en “El mismo hierro”:

una mujer blanca
los arrastraría al cadalso
si ellos la miraran. (138)

Esta mujer es la blanca norteamericana, el poema está escrito en solidaridad con los afro norteamericanos. Hay un tipo de mujer que Artel identifica con lo importado y que no tiene cabida en su obra. Cuando habló del proyecto de un teatro negro fue muy explícito en que no iba a haber nada importado y aclara: “ni cabelleras rubias, ni ojos extraños, ni manos recién embarcadas; todo será mulato”.⁵⁸

Más tímidamente, trastoca el canon estético basado en la mujer blanca al presentar a la negra Catana envidiada por todas las negras, pero sólo por más de una blanca. El verso “y

más de una blanca” se podría leer como una especie de frase añadida como quien le resta importancia, pero marcando el referente necesario para universalizar la belleza negra:

La negra Catana,
la negra más linda,
a quienes todas las negras
y más de una blanca
le tienen envidia. (“Sensualidad mulata” 50) ⁵⁹

El ritmo de la mulata es materia poética en diferentes textos. En “Barrio abajo”, un idilio laboral negro, la voz poética le pide el ritmo para atarlo a su verso. Un ritmo se relaciona con la fiesta y con el trabajo. En este caso particular, al trabajo de moler el maíz.

Dame tu ritmo, negra,
que quiero uncirlo a mi verso
(...)
Al son de viejos pilones
chisporroteados de cantos
mecés tu talle de bronce
sobre el afán inclinado.

(...)

Pones música al trabajo
para burlarte del sol,
y lo amasas todo el día
con el maíz y el afrecho
que pilas en tu pilón.

En tu piedra de moler
machacaremos la risa, (38) ⁶⁰

Hay varios poemas donde el trabajo, el ritmo, la alegría, del canto o del baile, se unen como caras de una misma moneda. En “Alto Congo”

Verdes palmeras gigantes
esconden el sol a trechos.
Los hombres cantan y reman.
Brazzaville ya no está lejos.

Yo voy por el alto Congo...

Un grito unánime junta
ritmo, golpe, canto y remo.
Uno sólo. (131)

En "Palenque"

Y quién ha de dudar que aquel abuelo
no pudo ser un príncipe, bajo la luna, perfumada
por las nubes errantes de su aldea?
Apoyado en el crepúsculo
contempla a las mujeres
cultivar el maíz y la canción... (124)

Pero no siempre es así, a veces "El negro vive su vida./Pesca. Sufre. Canta.
(Barlovento 122). Nótese que en este poema las acciones están separadas por puntos. Es
como si Artel no uniera el canto y el trabajo al sufrimiento en el presente, no en el
pasado esclavista.

"Velorio del boga adolescente" es una lamentación, un poema fúnebre donde la
fiesta y el trabajo es parte de la misma ⁶¹. Así se presenta al boga:

Desde esta noche a las siete
están prendidas las espermas:
cuatro estrellas temblorosas
que alumbran su sonrisa muerta.

Ya le lavaron la cara,
le pusieron la franela
y el pañuelo de cuatro pintas
que llevaba los días de fiesta.

Hace recordar un domingo
lleno de tambores y décimas.
O una noche de gallos
o una noche de plazuela.

Hace pensar en los sábados
trémulos de ron y de juerga
en que tiraba su grito
como una atarraya abierta! (47-8)

En la quinta estrofa se introduce la rigidez y frialdad, efectos de la muerte para empezar con la lamentación por la pérdida de la destreza laboral y artística del boga:

Murió el boga adolescente
de ágil brazo y mano férrea:
nadie clavará los arpones
como él, con tanta destreza!

Nadie alegrará con sus voces
las turbias horas de la pesca...

Quién cantará el bullerengue!⁶²
Quién animará el fandango!
Quién tocará la gaita
en las cumbias de Marbella! (48)⁶³

Una constante, dentro de las características atribuidas a las manifestaciones culturales de origen africano, es la oralidad. *Tambores*, establece la relación entre la oralidad y la escritura explícitamente al llamar a estos poemas, canciones. Ya hemos visto versos donde el canto del marino y los versos del poeta son una misma cosa. La sensualidad y la oralidad también se relacionan. En un poema como "Sensualidad negra, además de lo explícito del título, sus últimos versos son piropos callejeros, marcas de tradición oral:

Compadre, mírele el pie
cómo arrastra la chancleta!
.....
Repáre en el movimiento
de bullerengue que lleva!
.....
Me llamo Quico Covilla,
me tienes el corazón
hecho un tiesto de cocina! (50)

Al igual que en "Canción en tiempo de porro" cuando se citan las coplas populares:

"Este es el amor-amor ,
el amor que me divierte...
Cuando estoy en la parranda
no me acuerdo de la muerte!" (126)

En otra parte de este poema se define el porro como la medida exacta de la pasión. Artel le da a este género musical una fuerza biológica, es “una teoría pan sensualista en donde todas las emociones han quedado reducidas a movimiento y deseo” y “un himno a la pasión primaria” (“La pugna entre lo nativo y lo cosmopolita” (s.d).

3. 1 Artel, marinero de un mar mulato

Este título engloba una de las premisas fundamentales del discurso racial colombiano: la imposibilidad de considerar lo racial sin lo regional:

Location is a language of cultural (and this case racial) differentiation. In Colombia, history gave race a regional structure such that race can not be properly understood simply as a social construction around phenotype, but must also be seen as a social construction around region (Wade, *América negra* 46).

Artel al hablar del valor de su poesía sigue esta línea de unir lo local y lo racial:

—El valor estético de mi poesía —Si es que eso significa tener alguno— consiste en haber logrado un acento altamente racial sin que en la región colombiana, donde yo nací, existan mayores patrimonios artísticos negros. Siendo Cartagena un puerto mulato, donde los restos existentes de la raza se mezclan en forma cotidiana con los otros elementos étnicos que allí conviven, creé una poesía negra o negroide “sui-generis” —digámoslo así, inspirada principalmente en la emoción marinera.⁶⁴

En la identificación entre lo marino y la etnia subyace el idilio del que hemos venido hablando, en su esencia está la unidad de lugar, el trabajo y la etnia-familia.

Artel tiene sus raíces sumergidas en el mar y de ahí surge el registro de sus poemas marinos:

Un oleaje frenético
erizado de calor.
Una playa foeteada
como espaldas morenas,
por las fustas ardientes,

y un pedazo de mar –hermano mayor
que me enseñó a ser rebelde–,
me dieron la canción. (“Mi canción” 110)

Paisajes marinos, pescadores, barcos, proas, playas, puertos, boteros, diaporización, son marcas muy frecuentemente unidas a lo negro en la mayoría de los poemas de todo el libro. En Colombia cuando termina la esclavitud, el negro se hizo dueño de un nuevo medio vivencial: la orilla de los mares y de los ríos. En las costas Atlántica y Pacífica se convirtió en el ‘boga’ marino o fluvial y lo marino se convirtió en su paisaje de fondo. Como en Cuba el paisaje de fondo es un cañaveral y en Estados Unidos un algodón o el socavón de una mina.⁶⁵

3.2 Otros poemas

Un núcleo en esta parte del libro es una de trayectoria del yo poético en la que fija el significado y la importancia de la costa en su trayectoria vital y poética. La separación del espacio transforma la visión de la cultura originaria. El tono sentimental y melancólico predomina debido a la añoranza, a la orfandad por la ausencia de su enclave costero. Con la partida se pierde el idilio étnico de lugar.

“Versos para zarpar un día”, poema con que comienza esta parte es una despedida patética:

La insomne figura de faro
contemplará mi viaje...
Y la pálida luz de la luna
caerá sobre el mar, para arrullarme
con su honda sonata de silencio.

Prenderás las boyas del recuerdo,
y tu nombre estará anclado
solamente en mi pecho.

Voy a dejar mis playas.

Voy a dejar mi cielo.
 Voy a dejar mi puerto,
 siempre ataviado con sus velas blancas
 y alegre con los cantos de los marineros!

(...)

se dejan muchas cosas
 cuando se va a otras tierras (60-1).

Una de las cosas que deja Artel en algunos de estos textos es la sensualidad. A menudo cuando hablan de ausencias se vuelven filosóficos, los metros son a menudo de arte mayor y la alegría se pierde. Ya habíamos mencionado “Meridiano de Bogotá” y cómo en esas coordenadas su grito se extravía. En “Versos para zarpar un día” y en “Sobordo emocional” los sentidos se aquietan y el lugar convertido en mujer se transforma en novia:

Voy a dejarte a tí
 –sentimental y tierna–
 que nunca fuiste mala
 a pesar de ser hembra...

No llores...(61)

Cartagena de Indias!
 Pienso en la novia que encierras,
 –tibia joya de luz
 como en un cofre de piedras,
 y añoro sus ojos de lago tranquilo
 y sus manos morenas...(“Sobordo emocional” 63)

Hay un momento en que la ausencia llega a la lamentación en “Poema incoherente con fondos de distancia”

Dónde encontrar aquel arroyo
 con que las horas mecen los días
 inundados de sol, ebrios de IR?
 O aquellas voces roncadas
 amansadas de recuerdos

que los marineros queman en sus pipas
cuando refieren cuentos que no dejan dormir? ("Poema incoherente con
fondos de distancia" 67)

La nostalgia por el sol en "Meridiano de Bogotá" se convierte en lamentación por
la soledad y por el recuerdo. En una primera versión de "Rincón de mar"-1933- la
posibilidad de transportarse al espacio costero existía:

Hoy el mar se tornó fraternal...

(...)

*Bien se puede viajar al horizonte
Sobre la mirada ,
Desde la orilla.*

Y sin embargo,
no es éste el mar que yo anhele,
o es el mar que yo canto...!
El de los bogas rudos
los pescadores negros. (*El tiempo* (Bogotá): 26 de noviembre de 1933.

Pero, cuando se publica el libro los versos subrayados por nosotros se eliminan y
el sentimentalismo puro tiene su expresión en tres poemas uno detrás del otro:

"Canción para ser cantada desde un mástil":

Con que serena paz ahora bebiera
bajo un cielo familiar
la miel de algún furtivo sueño
madurado en sabor de realidad.
(...)

A dónde habrá de terminar mi viaje,
este viaje turbulento y largo,
sin faros erguidos en su noche,
desnudo de alertas y señales! (71,73)

"Canción en el extremo de un retorno":

Ah, mis años vibrantes,
abiertos como velas al ímpetu del aire!

Yo sondeaba en la sombra
la emoción de las noches
y enterré junto al mar musicales madrugadas! (74)

y en “Canción para un ayer definitivo”:

Es la hora en que el reloj ha matado
seis veces mi deseo.
Tu nombre de agua solloza en los silencios
donde esfuman sus voces las campanas
y encuentro despierto tu recuerdo
en la música de todas las palabras. (78)

Conclusión.

Tambores en la noche es un libro articulado en torno a la celebración de la negritud. Con esto no queremos decir que es un libro estructurado. Sus dos partes son estéticamente muy diferentes, pero lo afro y sus resonancias como centro de la identidad costeña es el hilo conductor que permite la vinculación idílica de raza y espacio

El primer libro de Jorge Artel es el reconocimiento de la cultura e identidad costeña y la importancia cultural, internalización y valor de lo afro en una sociedad mestiza. El tema de la ascendencia africana se proyecta desde una amplia variedad de matices sin olvidar legitimar su presencia y aportación en el esquema continental y en los esquemas nacionales presentada al final del poemario.

El último poema de *Tambores en la noche*, “Poema sin odios ni temores”, presenta la abundante presencia y diversidad de los pueblos de origen africano en el continente. Es una reivindicación étnica, un manifiesto del mestizaje continental latinoamericano, donde los negros como conciencia de América son centro y no periferia. Junto a la diáspora geográfica de los descendientes africanos y a su suerte hay una voz que lo sabe todo incluyendo la heterogeneidad de los esclavos originales y la homogeneidad lograda mucho

después. Empieza con un llamado al negro de los candombes argentino, bantú, una sombra colonial, aunque muchos la ignoren: “Yo sé que vives, y despierto cantas aún las tonadas nativas, ocultas en los ritmos disfrazados de blancos”. Sigue con los de Brasil, heredero de antiquísimas culturas, “en el sortilegio de las macumbas / surge la patria integral / robustecida por tus alegrías y penas”. Al negro de las Antillas y Panamá, de México y Colombia, de todos los surlitorales no “importa que seas nieto de Chibchas, españoles, caribes o tarascos” ⁶⁶ . También se dirige a los que no saben, o se niegan a ser, indios o mulatos, o a los que viven “traicionando su mestizo, al mulato –negrero de sí mismo- y los exhorta a gritar, recio y alto, la falacia del “abuelo ario” del “pariente español que otros exaltan \ -conquistador, encomendero, inquisidor, pirata, clérigo- nos trajo con la cruz y el hierro la sangre de África.” A los que se escudan en el árbol genealógico los manda a mirar sus rasgos: nariz, labios, cabellos o “aún más lejos en su interior”.

No lleva nuestro verso cascabeles de clown
ni –acróbata turístico-
plasma piruetas en el circo
para solaz de los blancos.
En su pequeño mar
no huyen los abuelos fugándose en la sombra,
cobardes, obnubilados
por un sol imaginario.
Ellos están presentes
se empinan para vernos,
gritan, claman, lloran, cantan,
quemándose en su luz
igual que en una llama!

Negros de nuestro mundo,
los que no enajenaron la consigna,
ni han trastocado la bandera,
este es el evangelio:
somos – sin odios ni temores-
una conciencia de América! (167)

Notas

¹ Por ejemplo, el bullerengue, “de origen negroide”, “posiblemente fue una danza o un ritual a la maternidad o a la pubertad pero fue cambiando con el desarrollo de la sociedad y tomó un carácter de fiesta.” (Valencia Hernández 234).

² Está representada en “Versos para zarpar un día”, “Sobordo emocional”, “Canción en el y aire sobre el mar”, “Poema para ser trazado al carbón”, “Juan el holandés”, “Rincón de mar”, “El minuto en que vuelva”, “Muelles de medianoche” “Puerto”, “Ese muchacho”, “Sabática”, “Hélices”, “Navy Bar”, “Playa”, “Poema del corazón capitán”, “Extramuros”, “Mi canción”, “Noche del Chocó”, “Barlovento” e “Isla de Barú”.

³ Forma esta serie “Palenque”, “El lenguaje misterioso”, “Alto Congo”, “Soneto más negro”, “La ruta dolorosa”, “El mismo hierro”, “Superstición”, “Encuentro”, “Playa de Varadero”, “Yanga”, “Magia de África” y “Poema sin odios ni temores”

⁴ “Canción de los matices íntimos”, “Canción para ser cantada desde un mástil”, “Canción para un ayer definitivo”, “Silencio” y “Angelina”, poemas claramente patéticos.

⁵ “Añoranza de la tierra nativa”, “Canción en el extremo de un retorno”, “Breve canción para Zoila”, “Los turistas” “Canto nuevo para loar a Barranquilla” y “La canción imposible”.

⁶ “Cartagena 3 a.m.” –también idílico y de clara resonancia lorquiana–, “Balneario”, “Canción en tiempo de porro”, “Los chimichimitos”, “Harlem” y “Al drummer negro de un jam-session”. Estos dos últimos también podrían incluirse en el listado de la poesía de reivindicación étnica.

⁷ Jorge Artel no participó en la selección ni corrección de la edición de 1986 según su hijo, Jorge Nazim Artel.

⁸ Esta división es interna, no es parte del título del libro en ninguna de sus ediciones. Pese a que se reúnen en un sólo volumen son diferentes estéticamente.

⁹ La edición de 1940 tiene cuarenta y seis poemas y la del 55 cuarenta y tres.

¹⁰ El retrato de Ramón Barba ilustra también la contraportada de 1986.

¹¹ Esther Forero. “Entrevista a dos voces” Por Luisa García Conde y Álvaro Suescún T. Barranquilla, Colombia, domingo 10 de Agosto de 1997 p. 4.

¹² Vanguardia cubana, (Cuba): 31 de diciembre de 1950.

¹³ Prescott también ve la edición de 1955 como respuesta a sus críticos además de verla como el producto de nuevas experiencias) Prescott, *Without Hatreds or Fears* 170, 181).

¹⁴ La respuesta personal de Artel fue “Mira Nicolás, he podido escribir uno, un solo poema, y ya sería un poeta de lo negro, tu crees que es la cantidad, no, es la calidad.” Nicolás era terrible... Esther Forero. “Entrevista a dos voces,” 3). Jorge Artel y Nicolás Guillén se conocen en Cartagena de Indias en 1946. En “Recuerdos colombianos” Guillén describe su encuentro, a Artel, a Cartagena y al Bodegón, una especie de cochera donde se reunían literatos y artistas. (*Bohemia*, s.d).

¹⁵ “Mapa de África”, “Alto Congo”, “Yanga”, “Playa Varadero” y “Palabras a la ciudad de Nueva York” “Noche del Chocó”, “Barlovento”, “Palenque”, “Isla de Barú”, “Canción en tiempo de porro”, “Los chimichimitos”, “El lenguaje misterioso”, “Alto Congo”, “Argelina”, “Soneto más negro”, “La ruta dolorosa: . “El mismo hierro”, “Harlem”, “Al ‘drummer’ negro de un Jazz session”, “Superstición”, “Encuentro” y “Poemas sin odio ni rencores”. Los primeros cinco poemas mencionados fueron escritos en Guanajuato (Esther Forero. “Entrevista a dos voces” 1-2).

¹⁶ “Versos para zarpar un día”, “Sobordo emocional”, “Canción de los matices íntimos”, “Meridiano de Bogotá”, “Poema incoherente con fondos de distancia”, “Añoranza de la tierra nativa”, “Canción para ser cantada desde un mástil”, “Canción para un ayer definitivo”, “Silencio”, “Breve canción a Zoila”, “Canción en el aire y sobre el mar”, “Poema para ser trazado al carbón”, “Los turistas”, Juan el holandés”, “Rincón de mar”, “Muelles de medianoche”, “Sabática”, “Hélices”, “Navy bar”, “Playa” “Poema del corazón capitán”, “Canto nuevo para loar a Barranquilla” y “La canción imposible”.

¹⁷ Guillén menciona la primera dedicatoria como evidencia de que en Artel “la nota dominante no es lo negro sino lo marino (“Entre asterísticos”, s.p).

¹⁸ Ya vimos en el capítulo II la opinión de Artel sobre este recurso y sus cultivadores. El sistema de acentuación sigue las reglas establecidas.

¹⁹ En el caso de algunos poemas de Tambores ni siquiera modifica la oralidad. Que sea el género literario donde la misma es más obvia no quiere decir que en el resto de los géneros literarios no esté presente ya que en cualquier tipo de escritura el lenguaje se relaciona siempre de alguna forma con su sonido (Ong 8).

²⁰ El espacio natural del lenguaje es el sonido para producir sus significados. Leer un texto es convertirlo en sonido (Ong 8).

²¹ Lo que no trata es de reproducir o recrear el sonido de los tambores como muchos poetas negristas hicieron (Prescott, *Without Hatreds and Fears* 99).

²² Aunque en 1535 Juan de Valdés escribe su famoso párrafo de que se debe escribir como se habla en este caso específico no se trata de una regla estilística sino de reproducir la lengua hablada de los negros. Lo cual es parte de la conciencia sobre la complejidad de las relaciones entre lo oral y lo escrito que se desarrolla en la primera mitad del siglo XVI. (Cohen 1977) (Citado en Ong 10).

²³ Según Frida Weber el tratamiento del negro y sobre todo de la negra varía mucho en el teatro de Lope.

²⁴ Los mercados portugueses son el principal y casi exclusivo abastecimiento de esclavos a los territorios que dependen de Castilla (Granda 221).

²⁵ En la tradición secular medieval se cultivaba la mezcla de lenguas, especialmente la del latín y la lengua vernácula con fines satíricos o cómicos (Weber 695).

²⁶ Esto no implica el rechazar la teoría sobre la existencia de un habla criolla en América Latina. Como proponen Granda, Aquiles Escalante y Derek Bickerton entre otros.

²⁷ Según Germán de Granda, posiblemente las características lingüísticas de eliminar los morfemas de número provienen de un habla criolla denominada bozal.

²⁸ Aunque los textos hablados no pueden existir por la contradicción inherente que implican si hay textos con rasgos de oralidad reflejados textualmente (Oesterreicher 322).

²⁹ Cuervo cita a Quiñones de Benavente en el siglo XVII como ejemplo de este cambio (Cuervo 1378-9). Chasca lo rastrea desde el siglo XVI en Lope de Rueda. De Chasca también consigna este cambio como típico en Lope de Rueda y Gil Vicente, dos dramaturgos que en sus obras desarrollaron el carácter cómico del negro durante el siglo XVI (De Chasca 339).

³⁰ Candelario Obeso, *Cantos populares de mi tierra*. El subrayado es nuestro.

³¹ Aparte del habla bozal, supervivencia del criollo español, la población negra latinoamericana tiene las características generales del habla coloquial de cada país. El habla bozal se usa todavía en Cuba y en el Palenque de San Basilio en la costa colombiana. (Lapesa 560)

³² Apócope es el recurso poético que permite la omisión de uno o más fonemas al final de un vocablo.

³³ Nicolás Guillén tiene variantes de asimilación, desaparición de sonidos, y desvanecimiento. También sigue las reglas de acentuación. Como ejemplo en "Mulata" tenemos: "cobbata", "poqqe", "veddá", "dise", "ere" (*Sóngoro y cosongo y otros poemas* 10).

³⁴ Ver capítulo II.

³⁵ Sólo fijamos las variantes que de alguna forma se identifican como rasgos de negros.

³⁶ Esta es posiblemente un error de imprenta.

³⁷ "El Líder negro" no se incluyó en la grabación. Tampoco en la selección de *Cuadernillos de poesía*. Jorge Artel. Candelario Obeso. 1997. En *Cantos y poemas*, una antología hecha en 1983 con motivo de concederle el Premio Nacional de poesía, "El líder negro" sigue la edición de 1955.

³⁸ La nota en la cubierta del LP 12-593 de la casa Sonolux de Medellín por el escritor Hernán Restrepo Duque dice: Jorge Artel en la poesía y Leonor González en la música, tienen significado de hito. Sintetizan una expresión definitiva de su raza dentro del conglomerado colombiano (...) Tiene fuerza y colorido la voz del hombre [Artel] que ha sentido en carne propia lo que escribió y que anduvo por los puertos del mundo perseguido a veces, glorificado en ocasiones (Castro H. Ariel).

³⁹ La gaita es un instrumento musical indígena de la costa atlántica colombiana.

⁴⁰ Testimonio de Federico Berrueto Ramón citado en la edición de *Tambores en la noche* de 1956, p.6.

⁴¹ El uso del tambor se prohibió en varias ocasiones durante la época esclavista (Bermúdez 60).

⁴² A diferencia de otros poetas de su época Artel no inventa nombres geográficos.

⁴³ El espacio del Golfo de México es muy significativo, se cree que las monumentales cabezas de Veracruz, en los rasgos fisionómicos de los Olmecas está la prueba de la presencia africana en el Caribe milenios antes del tráfico esclavista iniciado en el XVI (*Levántate mulato* 236).

⁴⁴ La poesía negra debe ser trasunto de la angustia racial, del dolor heredado, sobre lo pictórico o burlesco. El poeta negro debe ser aquél “que da un mensaje dramático en el que se escuchan las voces de sus antepasados, más hechas de sangre y látigo que de alusiones a la sensualidad”. No se debe limitar a la expresión turística de encargo para atraer a los que ven un factor de exotismo en la raza negra.

⁴⁵ El primer Congreso de la cultura negra acerca de la creatividad material y artística dijo lo siguiente. Sobre la música: “El negro ha introducido nuevas formas artísticas, técnicas y una nueva concepción filosófica de la música”. Esta concepción filosófica “al entrar en contacto la cultura negra, con la europea y la indígena, se produjeron nuevas formas y conceptos filosóficos que modificaron las actitudes y prejuicios de los colonizadores”. Sobre la danza: “Un concepto equivoco existente alrededor de la danza es asocial al negro con la misma; siendo ello una expresión muy importante no es la única ni la más alta revelación de la misma” (159-60).

⁴⁶ Ejemplo del desconocimiento de lo costeño en el circuito cultural e identidad colombianos en la época pues desde el siglo XIX la música “proporciona suficiente material para una reflexión acerca de las complejas relaciones entre creatividad, innovación musical y procesos de búsqueda y aún de invención de identidades” (Bermúdez 57-8).

⁴⁷ Valencia Hernández, 238. Para Bermúdez la palabra cumbia es ejemplo de palabras de procedencia africana “para denominar simultáneamente contextos y géneros musicales”. Los palenques se llamaban cumbé y es posible que cumbia se denominara a la música que se escuchaba en ellos, aunque en Colombia el nombre palenque era el más arraigado (Bermúdez 61-2).

⁴⁸ Nieto ve esta estrofa como la aportación de Artel a la teoría sobre el origen no afro de la gaita.

⁴⁹ Marimba es voz de origen africano (Corominas 853). En Latino América designa varios instrumentos musicales de diversa índole, todos de clara procedencia africana (Bermúdez 60). Artel registra maracas como voz indígena (Vocabulario 171).

⁵⁰ *Without Hatreds or Fears*, 141-2.

⁵¹ En este poema Esther Forero se inspiró para su canción “Bombo y maracas” de la cual ella misma dice “Bombo y maracas casi no tiene letra, es pura música,” Esther Forero. “Entrevista a dos voces” 6.

⁵² Ya lo vimos en “La cumbia”.

⁵³ La profunda diferencia en cómo presentan las relaciones de género Artel y Guillén se puede constatar comparando este poema con “Rumba”:

Ya te cogeré domada
Ya te veré bien sujeta,
Cuando como ahora huyes.
Hacia mi ternura vengas. (Sóngoro y cosongo y otros poemas 19)

⁵⁴ Delia Zapata, bailarina y folclorista afrocolombiana, define las danzas afrocolombianas como esculturas en movimiento. Manuel Zapata Olivella en *Levántate mulato*, en un capítulo dedicado a Delia, habla de la solidaridad entre hombre y mujer negros al compartir la visión de que la danza es un mensaje ancestral, la supervivencia de algo que ni la trata de esclavos pudo silenciar, el espectáculo de su propia cultura (320-8).

⁵⁵ Por ejemplo prosperidad, o la posibilidad de ser madres de muchos hijos.

⁵⁶ “La canción imposible” p. 118.

⁵⁷ Con sólo su nombre de pila firma un artículo en una columna llamada Cátedra femenina donde se identifica como "conservadora en mis costumbres" y "liberal en materia de poesía".

⁵⁸ Alfonso Cárdenas. "El poeta de la cumbia y de los puertos. Jorge Artel" (s.d).

⁵⁹ Otro ejemplo interesante lo encontramos en la grabación de "Barlovento" donde se la añade una parte de la canción Barlovento, Barlovento, ausente en el poema que dice así: "Barlovento, Barlovento tierra de los colies y negras finas que se van de fiesta" en la voz de Leonor González. (copia del disco Sonolux de *Tambores en la noche*)

⁶⁰ Esta forma de moler el maíz sobre las piedras Manuel Zapata Olivella lo identifica como un hábito de los indios zenúes. (*Levántate mulato* 19). Los zenúes son parte de los antepasados de Artel.

⁶¹ Es muy posible que lo haya querido diferenciar de "Canción del boga ausente" de Candelario Obeso. El boga de Obeso se presenta en pleno quehacer lleno de angustia y desolación.

⁶² En el bullerengue es raro ver cantar a hombres. Ellos tocan los tambores y danzan y las mujeres cantan (Valencia Hernández 234).

⁶³ Prescott ve la unión del canto con el trabajo como un aspecto de la herencia africana y cita como el mejor ejemplo "Barrio Abajo" (Prescott, *Without Hatreds or Fears* 143).

⁶⁴ "El poeta colombiano Jorge Artel Opina sobre la poesía negroide", *La Nación*, Ciudad Trujillo, República Dominicana: 7 de enero de 1950.

⁶⁵ José Morillo. "Nuevas promociones artísticas en América. Jorge Artel y el teatro negro". *Diario de la costa*. 9 de noviembre de 1968. (s.p)

⁶⁶ Este es en el único poema donde Artel se refiere a los españoles, en este libro

Capítulo IV

Sinú, Riberas de asombro jubiloso, un poema idílico

Introducción.

El concepto de idilio fue desarrollado por los estudios bíblicos, la filología clásica alemana y la filosofía alemana. F. Schiller le dio un papel relevante en su tratado *On Naïve and Sentimental Poetry*. Para Schiller la poesía sentimental –romántica, podríamos llamarla, incluso moderna– se reparte en dos grandes orientaciones: la elegía y la sátira –esto es, una orientación seria y otra humorística-. Y la línea elegíaca se desdobra en elegía pura y elegía feliz (el idilio).¹ Esto quiere decir que Schiller vio en el idilio su carácter alegre como seña de identidad. Sin embargo, Schiller llegó a la conclusión –errónea– de que la poesía idílica no era una poesía moderna. El idilio pastoril, según Schiller, ofrece lo máximo para el corazón, pero muy poco para el espíritu. Observa también que el mundo pastoril es muy limitado e idealiza la realidad. Con esa idealización no se consigue la plenitud sino el vacío, al no aceptar el movimiento. Lo pastoril renuncia a la diversidad en aras de una unidad.² Y, sobre todo, el reproche más grande de Schiller al idilio es que ofrece a la humanidad una meta que se emplaza en el origen y no en el destino, de manera que el idilio sólo puede deparar el sentimiento de pérdida del paraíso y de la pureza original.³

Este concepto del idilio ha tenido después una débil presencia en la filología hispánica, confundido con el sentimentalismo y el melodrama. M. Bajtín le ha dado una nueva proyección, que es la que aquí retomamos para tratar de inmunizar la poesía de Artel. En el ensayo titulado “Forms of Time and of the Chronotope in the Novel” dedica un capítulo al *cronotopo idílico*. Este ensayo está recogido en el libro *The Dialogic*

Imagination (pp. 84-258). Bajtín ha definido tres líneas de caracterización de la estética idílica: la unidad del lugar, la sublimación de lo cotidiano y la naturalidad de la vida. Por unidad de lugar entiende la vinculación de la vida y de los hechos a un determinado lugar, la tierra natal. La preeminencia del espacio debilita el papel del tiempo, que adopta la forma cíclica, exponente de su reversibilidad y, por tanto, de su negación. El carácter cíclico domina la poesía idílica –y también el relato idílico–. Todo acontecimiento tiene plena significación en la contemplación idílica de la vida. Por último, la naturalidad de la vida expresa la vinculación de la vida social con la vida natural, al someterse la vida social a los ritmos y tiempos de la vida natural. Un lenguaje metafórico, fundado en la observación de la naturaleza, es estilizado para dar cuenta de la vida social.

Esta estética busca la superación de las contradicciones de la historia en la recuperación de la identidad primigenia, una identidad otorgada directamente por los dioses. Quizá ese planteamiento metafísico no sea muy moderno, como apuntaba Schiller, pero se ha convertido en la literatura del siglo XX en una alternativa estética al fragor de la batalla que libran las fuerzas irreconciliables liberadas por el progreso.

1. Artel y el idilio

El idilio es el elemento central en la estética de Artel, Artel enfrenta el mundo contradictorio y escindido de su época con la propuesta de un idilio, de la recuperación de un paraíso perdido o a punto de perderse. Ciertamente, el idilio no es su única propuesta estética. Junto a lo idílico Artel sitúa la necesidad del didactismo. Esa alianza entre idilio y didactismo tiene su emblema en la imagen del *alba roja*.

Entonces, compañero,
habrá nacido un alba nueva
y tú tendrás tu sitio junto al hombre.

(*Poemas con botas y banderas* 37).

Recuérdese también la cita de Ricardo J. Bermúdez que abre el poema “Palabras a una compañera” de *Poemas con botas y banderas*:

“El Alba ha de ser roja” (45).

Esta esperanza en el *alba roja* sitúa en el destino la edad de oro de los orígenes, como ya admitiera Octavio Paz en *Los hijos del limo*.

El tiempo primordial modelo de todos los tiempos, la era de la concordia entre el hombre y la naturaleza y entre el hombre y los hombres, se llama en Occidente la edad de oro. (30) (...). Aunque nuestro futuro es una proyección de la historia, está por definición más allá de la historia, lejos de sus tempestades, lejos del cambio y de la sucesión. (54). (...). Nuestro futuro, aunque sea el depositario de la perfección, no es un lugar de reposo, no es un final contrario, es un continuo comienzo un permanente ir más allá. (55)

Pero en el libro que ahora nos ocupa Artel ha construido un idilio puro. El prologuista José Morillo lo dice con otras palabras:

En este poema bien logrado, “Sinú, Riberas de Asombro Jubiloso”, el poeta se despoja de esos arcos ideológicos y se embebe en inefables nostalgias de parajes sinuanos olvidados. (...) (7)

Y más adelante certifica:

Este poema de Artel revela toda una reintegración a su término vernáculo y, como él mismo lo canta habla allí la sangre nativa, enciéndose en él la ardiente sangre de los suyos (...). Ha demostrado que el desarraigo por años en el exterior no le ha obnubilado sus querencias autóctonas, ni apagado su astro, para revivir los recuerdos de su infancia, las impresiones de la edad primera. Los detalles eglógicos de esos valles de maravilla que ahora inspiran su canto con una nueva transposición musical. (8)

El origen del poema nos lo da el propio Artel:

Sinú, cada vuelta que daba la lancha, cada viraje que hacía era un motivo de asombro para mí, hasta que llegué a la tierra de mi madre (...) y me acostumbré a esa vida pastoril casi de la hacienda. (Jorge Artel por Javier Ocampo. Entrevista. 11)

En cuanto a la escritura del poema Artel cuenta en la misma entrevista que se lo dictó el recuerdo por medio de un indio Zenú, en Barranquilla en 1973. Es decir, sesenta años después de conocer por primera vez la tierra de sus antepasados zenúes.⁴ En varias ocasiones Artel se refirió a si mismo como indomulato y este poema es el homenaje a esa parte indígena ausente en el resto de su obra.

2. Sinú, Riberas de asombro jubiloso

El poemario está compuesto por siete cantos, más bien breves, ocupan tan sólo 14 páginas. Está dedicado a su madre –otro motivo idílico– una india pura sinú. Los cantos están compuestos en verso libre, en el que son frecuentes rimas asonantes distribuidas de forma un tanto irregular. Salvo el canto I, que no lleva título, los seis restantes lo llevan y son:

Canto II: Dice el silencio de las canoas

Canto III: Un globo azul en las manos

Canto IV: Se quiebra la voz del canto

Canto V: Surge un interrogante

Canto VI: El puente y El Hikal

Canto VII: Habla un adagio de antaño

Los títulos de los cantos presentan la peculiaridad de que han sido intercalados en el canto correspondiente – y no lo encabezan–, después de una primera estrofa de número de versos variable. El tamaño de los cantos va creciendo. El canto I es el más breve con sólo 15 versos. El canto VII es el más largo con 151 versos. El tono poético va también creciendo desde una mera descripción hasta la exaltación.⁵

2.1 El canto I

El canto I de sólo 15 versos repartidos en dos estrofas de 9 y 6 versos respectivamente— es una imagen panorámica del valle del Sinú. Se trata de una imagen de postal, casi una *ekfrasis* pictórica. La bahía de Zispatra aparece vaga, imprecisa, difuminada al igual que un recuerdo, con “lentos vientos”, “lentas aguas” donde “un opio azul de nieblas se evapora” y las imágenes danzan sobre “lienzos que esfuminos sonámbulos diluyen,/ modelando el perfil de los veleros / en la cuenca espectral de imprecisos diseños.” Sin embargo, aun en ese marco descriptivo Artel ha introducido una cala histórica, que viene a mostrar que su dimensión ideológica y didáctica no ha sido relegada por completo, contrario a la opinión del prologuista que dice que el poema está exento de carga ideológica:

Cenizas, ecos desteñidos
de bizarras crónicas navales
– hogueras fraticidas–,
dispersas por el tiempo. (9)

2.2 El canto II

“ Dice el silencio de las canoas”— está dedicado al pueblo de San Bernardo del Viento. El título parece sugerir que el silencio de las canoas habla al pueblo:

Ay, San Bernardo del Viento!
Ay, niña de luz y agua. (11)

Esas canoas que dicen tienen el mismo fin que los versos y que las venas de la voz poética con que comienza el Canto III, los tres son cauces por donde discurre placenteramente lo primigenio que se quiere asir, rescatar. El silencio de las canoas dan cuentan de lo que permanece a través de la imagen de una niña “de sol y de brisas” sentada sembrando estrellas de día y en cuyos ojos “se miran anclados sueños./ Y naves

que nunca zarpan”. Los versos y la sangre heredada de la madre son los conductos activos de la unidad y armonía de las generaciones y por tal razón los verbos están en presente del indicativo:

Por estos versos, madre,
corre un río,
igual que por mis venas
corre tu sangre. (11)

La primera estrofa toma forma de interrogación retórica que continua la descripción del paisaje: ¿Eran, acaso, de oro las espigas? El último verso introduce la referencia a San Bernardo del Viento. El poblado aparece como la amada, en un lenguaje característico de la poesía idílica de carácter folclórico y popular. *Niña* es la más frecuente apelación a la amada en el romancero. El objeto del canto es la exaltación de San Bernardo del Viento, que llega a su culminación con el epifonema:

Ay, San Bernardo del Viento!

Y que aparece en la última estrofa tres veces: en el primer verso y en los dos últimos, formando un breve estribillo al estilo de la poesía popular.

2.3 El canto III

“Un globo azul en las manos”– está dedicado a la madre. Comienza hablando a la madre como si estuviera presente. El título “Un globo azul en las manos” es una metáfora de la memoria, tomada de una imagen del juego infantil. Es la voz de la memoria, que reemplaza así al silencio de las canoas. Pero quizás lo esencial sea la identificación entre la familia y la naturaleza –esto es uno de los aspectos esenciales de lo idílico– la estrofa inicial, citada arriba, subraya esa identificación.

Y los dos versos finales remachan:

Madre: escucho en vuestras voces
las mismas voces del río. (13)

El canto es un himno al crecimiento familiar. La madre y el abuelo representan las anteriores generaciones:

La simiente fue el abuelo. (12)

y más adelante:

Padre de muchos hijos. (12)

Madre y abuelo, José Dolores Coneo, van asociados a imágenes de labor –“olor a pan fresco”– y vegetales –“toronjiles / albahacas, yerbabuenas”–. También tiene un momento para *ubi sunt*? en estilo manriqueño:

(Qué se hicieron mis tíos,
mis primos,
–con sus nombres repetidos–,
de los cuales a muchos
ni siquiera conocí?
Ay, José Dolores Coneo! (12)

En la primera estrofa de “Un globo azul en las manos” la vivencia en el espacio avala la cristalización del paso del tiempo a través de la voz poética:

Los grises cauces del tiempo
en mi voz se cristalizan
porque mi voz se ha bañado
en el puente de Lorica. (11)

Lorica es el lugar de nacimiento de la madre de Artel. El globo azul fue un regalo de su tía Carmen que llevaba amarrado a un dedo y que perdió en un momento de distracción por el vaivén de la embarcación cuando a los cuatro años lo llevan a conocer al abuelo materno. (Jorge Artel por Javier Ocampo. Entrevista. 10)

2.4 El canto IV

“Se quiebra la voz del canto”. Añade un tono patético. El recuerdo de la zafra en el ingenio de Berástegui rompe momentáneamente el canto jubiloso. Se trata de un canto breve –sólo 17 versos–. Ese tono patético también adopta la imagen del laboreo agrícola:

Se quiebra la voz del canto
como en las últimas zafras
–que ahora muelen los recuerdos–
se debió quebrar la caña. (13)

El laboreo agrícola, con la familia y el amor son los tres grandes momentos del idilio, porque permiten la expresión del crecimiento. Y continúa el canto con la imagen de la zafra. El líquido meloso procedente de la caña –contiene el sufrimiento de los humanos.

Sintió el asombro del niño
la rubia miel espontánea.
–En sus hirvientes burbujas
duelen angustias humanas– (14)

Esta es una de dos instancias donde el trabajo y el mundo idílico no están en armonía completa.⁶ La imagen de la miel contrasta con la del hombre pero, al no ser ajena al asombro del niño no se rompe el idilio. El yo poético responsabiliza al trabajo, a la zafra, de las angustias del trabajador y su producto la miel, “siente”, participa de alguna forma del contraste de las dos imágenes que el niño experimenta.⁷ La interrogación a las tierras de sus antepasados zenúes ¿Berástegui, dónde quedaba? (13), provoca ambas reacciones.⁸

2.5 El canto V

“Surge un interrogante”– da un giro a la sucesión de recuerdos. La sucesión de generaciones sugiere *una esperanza*. El pensamiento va, tras el cansancio –por la lentitud

del río y de la vida agrícola, sin tiempo—“ en pos del alto Sinú / como en pos de una esperanza” (15). En el pueblo Mateo Gómez encontramos una generación de jóvenes “que miraban pasar, lentamente, el río”. Esta imagen se parece a la de la niña en el canto II en cuanto a la inactividad que proyecta con una pequeña diferencia. Estos jóvenes miran el río aunque lento, en movimiento, mientras que los ojos de la niña son receptáculos donde sólo se miran “anclados sueños y naves que nunca zarpan!”. Ya habíamos señalado la relación de ella con el pueblo de San Bernardo del Viento.

2.6 El canto VI

“El puente y El Hikal”—relata de forma muy concentrada un día de tránsito por el río a la hora de ciertas faenas agrícolas —la hora de la marca, la caza del saurio, la pelea de gallos—, por el puente de Cereté y por la hacienda de El Hikal. Aquí en la hacienda sobrevive la imagen de una joven:

Raquelita de León!
de las hijas de don Pedro
era la hija menor.
Hay un rumor de cencerros
entre el cual vagaba yo. (16)

Artel echa mano de la imagen de la poesía bucólica clásica española para relatar el cortejo de la mujer por los cortejadores. Aquí la vemos altamente sublimada. En el idilio la sexualidad se incorpora siempre de esa forma (*The Dialogic Imagination* 226).

Pero la composición poética de Artel concede una gran importancia a la variación —la introducción sorprendente de un giro o nueva imagen poética—. El final de este canto idílico se cierra con una reflexión social en forma de paradoja:

Qué hermoso el latifundio
en su cruel inmensidad!
Por el placer que a unos causa

los dolores que a otros da! (17)

2.7 El canto VII

“Habla un adagio de antaño”– es, como hemos dicho, el más largo del poemario.

La extensión es un aspecto más de un cambio de discurso. Ya no se trata del reencuentro con la tierra natal y con la familia (o su recuerdo). Este último canto rompe con el carácter individual del poemario para proponer una poesía de corte legendario. El canto séptimo es la leyenda de la destrucción y de la regeneración de la raza zenú y está concebida en un estilo épico–legendario, con versos más largos e imágenes exaltadas. El final funde el discurso épico legendario con la historia individual de los seis primeros cantos. Vayamos por partes.

La primera parte –que abarca 48 versos– exalta la vida en plenitud de la raza zenú antes de la conquista. Como suele ser habitual en el imaginario latinoamericano, la representación del pasado tribal precolombino adopta la forma de un idilio laboral armonioso y unitario. “El atlético bronce de los cuerpos” es una muestra más de la naturaleza. El mundo del trabajo es la fuente de esta imagen:

Los hombres labraban la piedra y el metal
con las veloces alas de sus manos,
como en los predios labrantíos
el surco, cuna de esperanzadoras mieses,
infundiendo en ellas el mismo incólume fervor
que al culto de sus muertos y sus dioses,
por el cual permanecían atados al misterio. (17)

Al mundo del trabajo y de la naturaleza están asociados las palabras de “amor en guaumacó”–, cuentos y leyendas, el calendario y las lecturas de nubes y luna.⁹ El resultado de esta descripción unitaria, es :

Y los corazones entonces eran profundos como el valle. (18)

Una imagen de la abundancia da lugar a un lenguaje áureo e idílico

Transfundo, fuerza, garra
de tus ámbitos ubérrimos,
al evocarte
desde áureos tamices precipítanse
idílicos celajes. (18)

Sólo un esfuerzo domina este mundo; el esfuerzo de “la lucha por la vida”, “hijo de la histórica fe que agiganta tu espíritu” (19).

Como coda a ese idilio laboral y racial feliz vienen tres estrofas de cuatro versos cada una, en octosílabos con rima asonante, siempre en los pares y a veces en las impares. Estos versos de balada contienen el “adagio de antaño”, la máxima expresión del orgullo de la raza y del lugar, que se ve a sí mismo como el “definitivo Dorado”

“Desgraciado del Perú,
—dice un adagio de antaño—
si se descubre el Zenú”,
definitivo Dorado. (19)

Pero este momento de máxima exaltación da paso a la destrucción del idilio.

Todavía en octosílabos la estrofa siguiente ironiza:

Mas, irónico destino
al sombrío campeador
el Dorado apetecido
en sus manos diluyó! (19)

Las páginas siguientes —y centrales del canto— las dedica Artel al relato de la confrontación entre los “indomables zenúes” y los “símbolos del hierro/—la espada feudal, la cruz imperialista—“ “de la voraz Península”. Esta parte se narra mayormente en pretérito, apuntando con esto aun tiempo histórico terminado. El desenlace es la derrota del pueblo zenú:

Forjado en el fabuloso Finzenú ¹⁰

síntesis del hombre virginal y limpio,
venero de la raza. (20)

El espíritu zenú sigue vivo en San Jerónimo de la Montería y ese espíritu conlleva

“una vocación fundamental de crecimiento”:

hoy plantea en el hombre del Sinú

(...)

las metas del presente,
sobre las cuales avanza nuestra América. (22)

La supervivencia del espíritu zenú consigue superar el estado de la destrucción e imponer un nuevo horizonte creador:

al ritmo positivo de fértiles esfuerzos,
incentivo de creaciones concretas,
digna ambición de desarrollo. (22)

A partir de esta confirmación de la regeneración entramos en una secuencia final en la que aparece el Yo del héroe poético –el artista–niño que regresa al Sinú–. Este final unifica al héroe lírico con el Sinú y su valle resumiendo todo su pensamiento idílico.

Ondea también mi pensamiento
sobre el rostro de las ciénagas
el abscondido concierto de sus crótalos
y sus musicales silabeos. (23)

El concierto y la música del paisaje son la música del pensamiento del artista y del poema. A continuación veremos que los afluentes del Sinú “descongelan sus metáforas” y que en esas metáforas “alienta el futuro”

–con estentórea vibración nativa–
precipitado en himnos jubilosos. (23)

Culmina el poema una bella imagen de la fusión entre el héroe lírico y la naturaleza y de la exaltación de la raza zenú:

Desde mis arterias vegetales
 que resumen calor de los zenúes,
 yo te exalto. Y con lenguas de fuego,
 junto al tuyo –inmortal– grabo mi nombre, Montería.
 (23)

Conclusión

Podemos llamar la atención sobre algunas de las enseñanzas de este exaltado poema. Quizá la primera sea la condensación idílica que alcanza aquí Artel. No sólo hace poesía idílica a partir de la tierra natal y de la familia. Sino que da una dimensión histórica a ese idilio remontándose a la leyenda de la feliz raza zenú y a su derrota a manos del *voraz centauro peninsular*. Esta conexión con el idilio de la tradición es el gran mérito de Artel. No sólo le aporta un estilo exaltado –épico dirán críticos entusiastas– sino que le da una trascendencia histórica que tiene hoy interés para una reivindicación étnica y social.

Y con esto adelantamos ya la segunda característica de este poemario (y del resto de la obra) de Artel, que ni siquiera en la mayor exaltación idílica desaparece de su poesía; la reivindicación social y étnica, la influencia de su didactismo y de su mensaje transformador. En *Sinú, Riberas de asombro jubiloso* la transgresión del tiempo histórico permite la recuperación de un espacio-tiempo primigenio que, convertido en signo, se constituye en fundamento de su identidad. Todos los acontecimientos son inseparables del micro espacio donde sus antepasados sinúes vivieron y no hay, por ser un idilio, ninguna conexión con otros espacios que permita vínculo alguno con otros mundos que no sea el indígena.¹¹ La ausencia de la América indomulata convierte, de cierta forma, a este poema en algo sui generis en la obra de Artel. Sin embargo, es una pieza muy importante del espacio-tiempo nacional. Según Bakhtin, el espacio-tiempo nacional se

hace visible y concreto desde el principio al fin en el cronotopo local, particular. (*Speech, Genres and Other Late Essays* pp.47-49).

Notas

¹ *On Naïve and Sentimental Poetry* 339.

² "The concept of the idyll is the concept of a fully resolved struggle, both in the individual man as well as in society, of a free union of inclinations with the law, of a nature purified up to its highest moral dignity, in a short, it is none other than the ideal of beauty, applied to real life. Its character consists therein, that all contradiction of reality with the ideal ... would be completely annulled and all strife of the feelings with the same would also cease.... But precisely because all resistance collapses, so will it be come incomparably more difficult than in the two previous kinds of poetry to engender movement, without which no poetic effect can be conceived at all. There must be the highest unity, but it may take nothing from multiplicity; the soul must be satisfied," (*On Naïve and Sentimental Poetry* 359).

³ *On Naïve and Sentimental Poetry* 355.

⁴ La fecha de composición es un error ya que el libro fue publicado por la Editorial Mejoras en 1972.

⁵ Javier Ocampo Gaviria ve la organización del poema de forma diferente. Compuesto por doce poemas repartidos en siete cantos con números romanos y cinco con títulos tienen una estructura discursiva, interrogación- afirmación. Los considera muy cerca del canto clásico por la alternancia de narración y descripción y por tener un hablante individual interpretando a su pueblo. Ocampo llama a los cantos con título "coros" aunque admite que no llenan los requisitos del canto clásico ni tienen su majestuosidad. Estos funcionan como la voz que aclara, repite o enfatiza lo expuesto en los cantos. Estudio biográfico crítico de Jorge Artel, p. 24-26). Artel no compartía esta opinión. Los "coros y coriferos de la tragedia griega" que Ocampo escucha para Artel es "un capricho de organización del poema, pero no creo que pueda ser equiparado por allá con los clásicos." (Jorge Artel por Javier Ocampo. Entrevista 9).

⁶ El otro momento se da con el enfrentamiento de los zenúes con los españoles.

⁷ El modelo del idilio combinado toma las condiciones reales del trabajador bajo condiciones feudales o post feudales y de una u otra forma las idealiza (*The Dialogic Imagination* pp. 226-7).

⁸ En el nivel real, no en el literario, el idilio se destruye totalmente cuando Artel se gradúa de abogado y rechaza el trabajo que le ofrecen en el ingenio Berástegui, por la contradicción que implicaba. (Jorge Artel por Javier Ocampo. Entrevista 12).

⁹ El amor, la familia y el trabajo son los aspectos predominantes, aunque pueden variar y pueden entrar otros del idilio combinado. (*The Dialogic Imagination* 224).

¹⁰ La historia de la raza zenú se remonta a los años 800 A.C. Los finzenúes poblaron al departamento de Sucre y los panzenúes y zenufanos al de Córdoba, fueron maestros de orfebrería. (Citado en Estudio biográfico crítico de Jorge Artel 38-9)

¹¹ Javier Ocampo Gaviria le atribuye al poema de Artel "peculiaridades de su intimidad negra" y a aspectos de la poesía negra. Como ejemplos menciona el uso del verso libre y el verso clásico y el uso de topónimos y de nombres propios de mulatos o de negros. (Estudio biográfico y crítico de Jorge Artel, pp. 28 y 24 respectivamente).

Capítulo V

Compromiso social y político: No es la muerte, es el morir... y Poemas con botas y banderas

Introducción

Hemos integrado dos obras de Artel, su única novela y un poemario, en un capítulo de dos partes porque ambos textos hacen parte de la poética del compromiso arteliano en alta concentración. Su militancia política la vimos en detalle en el capítulo inicial de este trabajo y en las páginas que siguen analizamos su creación al servicio de sus ideales.

I. Una novela didáctica

En 1979 la editorial Ecoe, de Bogotá publicó la única novela de Jorge Artel, *No es la muerte, es el morir...*¹ Se trata de una novela de compromiso. Las figuras de Camilo Torres, el cura guerrillero, del ELN (Ejército de Liberación Nacional) -que todavía hoy combate el estado colombiano-, del movimiento “15 de febrero” -en conmemoración de la muerte en combate de Camilo Torres, el 15 de febrero de 1966 emergen en su historicidad sobre un relato de ficción construido con materiales históricos (101). En el prólogo editorial -titulado “intento de definición”- se establece que el propósito de Artel ha sido “buscar en la narrativa los instrumentos para nombrar, a su manera, una parte de la historia de nuestra nación.” (5)

Pero una lectura que no sobrepase la dimensión propagandista de esta novela sería una lectura injusta, deficiente. El mismo prólogo editorial cae en esa trampa “Diríamos que el libro de Artel no es exactamente una novela.” (5) La tesis que vamos a desarrollar en este capítulo es, precisamente, que *No es la muerte...* sí que es exactamente una

novela, una novela didáctica ². Y en segundo lugar, que la novela de Artel contiene, dentro del didactismo novelístico, rasgos que exigen un esfuerzo de reconsideración crítica de la novela.

En general suele esperarse de la novela un argumento complejo y exigente, en torno a un personaje central, arropado en una elaborada caracterización psicológica. Otros factores secundarios suelen tener una gran importancia según los distintos tipos de novela. No es la muerte... carece de todo eso. No tiene un argumento complejo, sino muy simple y desestructurado. Los personajes que tienen una presencia continuada a lo largo del relato - Lucio Aguirre y José Manuel- resultan planos, unidireccionales ³. Ninguna, sorpresa asalta al lector en el desenlace de la novela, desenlace que no supone un cierre argumental, que no viene a completar nada.

1. La crítica de la novela

Un primer aspecto de la orientación de la novela de Artel puede apreciarse en la crítica de la novela europea. En el capítulo IV dos guerrilleros discuten acerca de la novela que ha escrito uno de ellos. Son “jóvenes escritores”, provenientes de “los ya distantes círculos de Medellín, Tunja o Bogotá” (68). El coloquio ofrece una lección de crítica literaria, al estilo de los clásicos debates contenidos en Las nubes del griego Aristófanes o en el capítulo XLVII de la primera parte del Quijote, aunque aquí de manera más modesta.

Los apuntes de tu novela no me gustan-decía uno a otro de ellos-

¿Cómo lo leíste, como amigo o como enemigo?

Como enemigo...

Entonces eres sincero. ¿ Por qué no te gustan?

Porque siguen la línea de la novela europea de hace veinte años. La descomposición, la avería, las frustraciones de una juventud que es fruto podrido

de las horribles guerras, no ensamblan en la literatura americana... Lo que entre nosotros se haga sobre ese diseño, es falso.

Pero yo la he escrito así porque es la única manera de sobrevivir a todo esto que estamos viviendo ahora.

Aquí lo que hay es que sobremorir... Tu novela no tiene la hondura del morir... Demasiado sexo y demasiado miedo ante el futuro.

Ni porque pinta nuestra angustia de guerrilleros?

Es que la pinta con técnicas y reacciones morales falsas. Ese crudo realismo tuyo pasó absolutamente de moda. A muchos de nosotros los jóvenes nos sucede, en literatura, lo que a la gente púber cuando se halla encerrada entre las cuatro paredes de las disciplinas hogareñas, o en el círculo de hierro de las reglas sociales, o de las férreas imposiciones escolares...

Continúa...

Ya nosotros no somos púberes cronológicamente, pero como todo, o casi todo se ha dicho, deseamos resultar originales y pretendemos desplazarlos, escribiendo obscenidades en nuestros libros o poemas, como los muchachos en los escusados... Mucha de la actual novelística de América es eso: pornografía que oculta rebelde desazón y, explícita impotencia para la originalidad sencilla y eterna...

Continúa...

En síntesis, es una manera de asustar a la gente, de protestar, de vengarnos de todos, aprovecharnos del esquema europeo...

Continúa, te escuchamos...

Las dos terribles guerras mundiales a la juventud latinoamericana no le trajeron las consecuencias negativas que le trajeron a Europa. Todo lo contrario: resultaron benéficas para nosotros, hasta nos han hecho más prósperos económicamente y nos han dado la oportunidad de escoger entre su atroz novelística de sexo y de miedo y otra más americana, más leal con nosotros mismos, más sincera...

Continúa...

Conflictos sexuales los ha habido siempre, desde el inicio del género humano. Pero muy raros como los originados por esas dos hecatombes, que hasta tuvieron la horrenda cualidad de hacer desaparecer, en muchos aspectos, la diferencia de sexos. Ese fenómeno no es alegrémonos de ello, latinoamericano... ¿por qué nos empeñamos, con tanta insistencia, en llevarlo a la novelística nuestra? (68-9)

Artel rechaza el realismo degradado de la novela europea, lo ve propio de una imaginación inmadura –las obscenidades de los muchachos de los escusados- y empobrecida por las experiencias de las dos guerras mundiales. Parece entender Artel el peso del sexo en la novela contemporánea europea como signo de decadencia del que se ha librado por razones históricas América Latina. Para él la novela latinoamericana tiene

ante sí una disyuntiva: la de seguir la estela de la literatura europea y degradarse o la de buscar un camino propio, el de la originalidad sencilla y eterna.

Pero lo esencial de este discurso crítico –interrumpido por la noticia de que el padre Camilo Torres se ha alzado en armas- no es tanto el que Artel apunte su propia poética, sino el hecho de que entre todos los aspectos que esta novela somete a crítica se encuentre también la literatura misma. Ningún aspecto relevante del mundo queda oscurecido a la mirada crítica de la novela crítico-enciclopédica. Naturalmente hay que entender esa relevancia no de forma general o abstracta sino a tenor del objeto propagandista que alienta la novela. Y la literatura misma es concebida como un medio de expresión de ideas que no puede permanecer ajeno a los grandes avatares de la historia.

2. Los temas ideológicos

Cabe preguntarse qué aspectos o temas son relevantes más allá de la novela –y, por extensión, de la literatura-.⁴ Desempeñan un papel central los debates sobre los que se sustenta la ideología revolucionaria: el carácter social de la guerrilla, el papel del campesinado en las tareas revolucionarias, el conflicto entre pacifismo y revolución, el desplazamiento ideológico de la guerrilla colombiana del liberalismo de izquierda al castrismo comunista, el papel de la iglesia, la colaboración de sectores burgueses, el conflicto familiar –padres e hijos-, los efectos de la desinformación, la denuncia de la tortura y de la traición, etc. Ese conjunto de aspectos ideológico-doctrinales está presidido por una filosofía de la vida –un existencialismo radical- que da pie al título y que se encuentra repetido en intervenciones de algunos personajes y discurso narrativo.

Repasaremos a continuación cada uno de estos temas doctrinales.

3. Raíz social de la guerrilla

El pensamiento conservador entiende la insurgencia guerrillera como un tipo más de bandidaje, para el que los elementos: ideológicos y doctrinales serán una mera justificación. Una de las primeras tareas de la guerrilla es la reivindicación de un carácter político y la legitimación por las desigualdades e injusticias sociales. Consecuencia de tal reivindicación y legitimación es su exigencia de una amnistía general previa a la pacificación. Un aspecto colateral es la propuesta de negociación con el gobierno y el estado como única salida al conflicto, puente a la pretensión conservadora de aplastar a las guerrillas militarmente, como si se tratara de un simple problema de orden interno.

En la novela este problema surge como un discurso atribuido a un sacerdote, que es sensible a la justicia social. El sacerdote dirige el discurso que citamos a continuación a un militar, es decir, al encargado de eliminar físicamente la guerrilla. Ese sacerdote se identifica unas líneas más adelante como Camilo Torres:

-Las guerrillas... y usted tiene que entenderlo así... —explicó el sacerdote mientras llenaba dos vasos de vino— no se eliminan en esa forma... Las guerrillas tienen una honda raíz social y económica. El pueblo está ávido de reformas agrarias, de reformas sociales y políticas y mientras el gobierno no satisfaga las necesidades populares y no se comience por decretar una amnistía general, habrá sangre y más sangre... El actual gobierno alimenta el fuego de las guerrillas, al querer exterminarlas por medio de la violencia... Quienes en el gobierno se dicen economistas, deben conocer el verdadero origen de este problema... conocer también el remedio. (40)

Este pasaje cumple una doble función, por una parte cumple una función doctrinaria: de legitimación de la guerrilla como rebeldía de los pobres y oprimidos. Por otra, cumple una función estética, al dignificar la rebeldía de los insurgentes. En otros momentos de la novela se presenta el carácter vengativo de la guerrilla. Tras la muerte del padrino Aguirre, José Manuel se vuelve más “intrépido y sangriento”: Alguien comenta:

-José Manuel ha perdido integridad. Le pone odio y venganza a los principios... (95)

Pero semejante actitud está legitimada por la justicia de la lucha guerrillera.

¿y que querías vos, -interrumpieron le- que pelee sin ganas? Aquí todos, cual más cual menos, nos vamos acostumbrando a matar y entre mejor lo hagamos menos probabilidades tenemos de que lo maten a uno..

-Un tercero dijo:

Vea, hombre. Pues yo creo que todos traemos odio a la guerrilla.

Y otro:

-Sí...odio de clases...Lo llevamos tal vez sin detenernos a analizarlo. ¿O es que ustedes creen que esto es un kindergarten? Los que sabemos como vive el pobre en Colombia y el campesino explotado, qué es lo que sentimos contra aquellos que los oprimen y los explotan? ¡No me vayan a decir que una gran simpatía! (95-96)

3.1 Campesinado revolucionario

Otro de los postulados del ideario guerrillero es el carácter revolucionario del campesinado. Un joven declara al adherirse a la guerrilla de don Lucio:

Además vinimos donde ustedes porque al campesino no se necesita convencerle. Sus propias condiciones de vida lo ilustran sobre sus necesidades y lo dirige su hambre... Es un revolucionario intuitivo... (45)

Este principio ideológico parece una obviedad en el marco de la guerrilla latinoamericana. Pero tiene una relevancia significativa. En primer lugar, contraria al principio marxista que suele identificar al proletariado con la clase obrera urbana. En segundo lugar, la propia novela nos da testimonio de la actividad de una guerrilla urbana hermana de una guerrilla campesina. Y, sin embargo, es la guerrilla campesina la que atrae toda la atención de la novela. Este principio de prioridad del campesinado es también uno de los principios estéticos que rigen la obra de Artel y gran parte de la literatura hispanoamericana: el principio de la prioridad de la tierra. La novela de la tierra

y la poesía idílica–y, dentro de ella, la que tiene un componente étnico- sitúan en primer plano la dimensión territorial de la estética cultivada.

Es interesante que los únicos personajes con nombres, José Manuel y Lucio, se les identifican también étnicamente, al primero como indio y al segundo como prieto. Del médico también se deja saber que es costeño. Los demás son voz, el otro, otra voz, el doctorcito. A la pregunta de Don Lucio acerca de cómo es la costa el doctor contesta con una descripción de la composición étnica de la costa atlántica:

- La población es mestiza, sobre todo en Cartagena. En Barranquilla hay bastantes blancos y en Santa Marta están mezclados con indios
- ¿Indios como nosotros?
- No, los de allá son de otra rama, la guajira. Ustedes son de la chibcha...
- ¿Y en Cartagena hay indios?
- Los caribe, pero se han diluido, se han mezclado con los negros y los blancos descendientes de españoles... Aunque eso de españoles blancos ...no es tan correcto como creen algunos. El español, es en realidad, mestizo. Tiene casi todas las mezclas étnicas de Europa, en especial la negra, por los árabes. (31)

3.2 Pacifismo y lucha armada

Dentro del afán legitimador de la guerrilla tiene un lugar relevante el esfuerzo por superar la crítica al guerrillerismo y la actividad violenta, en general, desde posiciones pacifistas y de no-violencia. En este caso Artel echa mano del tópico de la ineluctabilidad de la violencia.

Las posiciones no violentas son esgrimidas por un magnate que cede a las peticiones de apoyo económico de la guerrilla a pesar de que “no cree para nada en la violencia” (54). El doctorcito –ideólogo de la guerrilla- le replica:

- No se llame usted a engaño, amigo –afirmó el doctorcito, mientras en su mente se fotografiaban caseríos enteros flagelados por el ejercito, cuyas grúas y tractores arrasan los ranchitos indefensos, como represalia por su silencio y complicidad con la guerrilla-. Toda revolución pacífica ha tenido su prólogo de violencia... Si un día hubiera paz integral en Colombia será porque el campesino se ha visto

forzado a empuñar las armas, para que se pueda oír su grito de libertad... Los grandes cambios siempre se originan en la violencia, ya sea de un lado y otro. Los cristianos eran pacifistas. Pero el gobierno romano los cazaba como fieras, arrojándolos a los animales del circo. La violencia no surge nunca porque sí, tiene sus causas y, en oportunidades; muy hondas. La única manera de combatirla es eliminar los motivos que la originan. ,(54)

Como suele suceder en otros momentos la intervención del personaje que aporta las opiniones del autor queda sin réplica ni comentario.⁵ Es la palabra autorizada.⁶

3.3 Las tareas de la revolución

La guerrilla colombiana ha tenido un tránsito desde el liberalismo de izquierda al marxismo revolucionario. Ese tránsito ideológico y simbólico comporta también un transcrecimiento de sus tareas últimas. De una inicial reivindicación de reforma agraria se ha pasado a una propuesta de organización del estado y de la sociedad sobre valores utópicos. Al final del capítulo II un diálogo explica este tránsito:

-Si usted me perdona, compañero... –dirigiéndose al campesino de considerable edad- ya no peleamos con las ideas del doctor Gaitán. Ellas sirvieron para prender la mecha. Pero ahora han evolucionado con el tiempo y las necesidades de los campesinos, que cada día son mayores. Gaitán predicaba un liberalismo de izquierda, como usted sabe, que admite, en muchos aspectos, la organización del Estado capitalista. Pero hoy eso ya no es posible. Aspiramos a un cambio estructural en todas las formas de gobierno

-Sí –interviene un joven-. Esa es la tarea que tenemos por delante, la redención del campesino colombiano, un cambio total, y que no haya oligarquías capitalistas y asesinas, ni latifundios: socializar los servicios públicos, la producción, el consumo, las medicinas, el ramo educativo... (64)

Este caso ofrece la particularidad de que el contenido doctrinal se reparte entre dos réplicas del diálogo, si bien los interlocutores son simplemente “una joven” y “un joven”.

3.4 El papel de la iglesia en la guerra civil colombiana

Curiosamente el aspecto doctrinal que mayor atención requiere la novela de Artel es el papel de la iglesia frente al problema de la injusticia social. Son cuatro páginas las que dedica Artel a este problema (70-74). El debate se inicia con la noticia de que el padre Camilo Torres se ha unido a la guerrilla. Este largo pasaje cumple una función esencialmente legitimadora de la opción por la lucha armada. Para reforzar esa legitimación se alude al papel del clero en las luchas sociales Centroamericanas:

-¿No han oído hablar del padre Hidalgo? Autor del Grito de Dolores, padre de la revolución mexicana... ? Después, Morelos también peleó duramente... Ya, antes, en la colonia, sacerdotes como Fray Guadalupe Victoria, de Saltillo, Coahuila, había luchado con la palabra contra el gobierno español, en el Consejo de las Indias... Estos son curas que no están con muchas cosas de la Iglesia... saben que ella desaparecerá... Solo tiene mil años y piquillo de existencia... el culto a Osiris y otros cultos duraron cinco mil y más...¿Saben por qué desaparecerá la iglesia? (71)

y más adelante continúa:

-Estos clérigos, -agregó el hombre- los de Bolivia, los de Panamá, y otros países donde, si no se han rebelado habrán de rebelarse poco a poco, saben además, que a veces su lucha es también contra la intolerancia del alto clero, que no les perdona su origen humilde, el cual no representa nada para él, como no sea mediante grandes humillaciones y sometimientos. Nunca tienen probabilidades de un ascenso decente. (72)

Pero la cuestión no queda ahí. La secuencia de las páginas 76 y 77 plantea el problema de la repercusión del alzamiento de Camilo Torres. El efecto sobre las masas debe ser aprovechado, pero no al extremo de convertir la guerrilla en un movimiento cristiano.

-Nosotros no podemos permitir que el movimiento tome un cariz religioso y sea interferida por corrientes políticas que, hoy por hoy, no hay por qué entrar a discutir. Lo que deseamos es justicia social, reformas, programas que cambien por completo nuestro arcaico sistema feudal. Después entraremos a resolver las cuestiones teológicas y a luchar por el predominio de nuestras ideas. (77)

La muerte de Camilo Torres tiene también significado social como símbolo del pueblo:

Semanas y meses enteros después de su muerte, el padre Camilo Torres estuvo viviendo, combatiendo y lanzando proclamas, erigido como un símbolo indestructible en la imaginación del pueblo. Consuelo vago, aunque de profundo significado social. (100)

3.5 El protagonismo del Ejército de Liberación Nacional (ELN)

Dentro del carácter propagandístico de esta novela no podían faltar las referencias al Ejército de Liberación Nacional, más conocido por sus siglas ELN y sus miembros como elenos. Camilo Torres había optado por el ELN, aunque su corta vida como guerrillero –murió apenas tres meses después de alzarse en armas- le impidió asumir alguna forma de liderazgo. Lucio Aguirre dirige una de las brigadas del ELN. También el carácter mixto-cubano y campesino- de esta guerrilla queda manifiesto en la novela.

La mujer colombiana saltó sobre el mapa de la montaña con una metralleta en la mano. Como en Cuba, Venezuela, Bolivia, Guatemala, ha diluido con su rebeldía y heroísmo el medallón ochocentista de la soldadera, para convertirse en miliciana. Abandonando la ciudad o las labores del campo, se adentra al escenario histórico donde le consagra su morir a la guerrilla.

Si no en el campamento de Lucio Aguirre, es en el de cualquier otro jefe rebelde. El Ejército de Liberación Nacional tiene cupo para todos los que lleguen. Son cientos de José Manuel sobre las armas. (60-1)

3.6 Padres e hijos

El tema del conflicto generacional está presente en la novela de Artel. Es evidente que el enfrentamiento entre padres e hijos es un factor importante para la guerrilla, que nutre sus filas con hijos rebeldes que rompen con la autoridad paterna. Pero este conflicto revela uno de los rasgos más profundos de la estética de Artel: la dimensión idílica. Como hemos visto en su poesía la búsqueda de una identidad en los orígenes es la forma

de la concepción del idilio arteliano. De la misma forma esta novela está recorrida por el idilio. La destrucción de las familias Aguirre y Neira da origen al nacimiento de otra familia, la guerrilla. La relación paterno filial entre Lucio Aguirre y José Manuel no es sólo una relación entre padrino y ahijado sino que ilustra una nueva familia –la guerrilla– regida por unas relaciones no sanguíneas, sino de elección.

El diálogo que pone de manifiesto la incompreensión de padres e hijos respecto a las soluciones sociales de la guerra civil colombiana (78-79) presenta la renuncia a comprender de los mayores y la generosa determinación de la juventud. Este aspecto, típico del realismo socialista, puede entenderse como el principio idílico de la representación del tiempo del crecimiento.

3.7 Otros aspectos de propaganda política

Artel recoge otros temas. Nos referimos a los problemas de la desertión y de la desinformación y a la denuncia de la tortura. A los dos primeros temas les dedica las secuencias de las páginas 80 y 81.

La sección dedicada a la tortura alcanza un gran patetismo. No es una sección despersonalizada –con interlocutores anónimos–, como suele ser habitual en otras secuencias de la novela. Ahora el personaje torturado es don Lucio Aguirre, preso de los militares. El fracaso de una empresa guerrillera provoca la separación entre Lucio y José Manuel, momento descrito en términos patéticos.

¡Huye, José Manuel, huye!
 ¡No sin usted, padrino! ¿Dónde está?
 ¡Huye, te digo! ¡Es una orden! –impuso a gusto herido Lucio, regresando hasta su anterior posición, en un gesto desesperado por cubrir la retirada de José Manuel y sus hombres. El círculo de militares le estrecha notablemente-. (83)

No menos patético resulta el relato de la tortura de don Lucio, que comienza así:

Con dos huecos sanguinolentos por ojos, amarrado contra un poste, más que de pie, caído sobre sí mismo y el pelo echado al rostro, el cadáver viviente de Lucio Aguirre gemía incoherencias. (84)

El resto del relato de la tortura a don Lucio (84-91) no desmerece del brutal comienzo y culmina con el ahogamiento del guerrillero en un gran tinaco lleno de excrementos. La acumulación de elementos repugnantes resultaría irónica si la perspectiva de heroificación de los personajes (Lucio y José Manuel) y de dignificación de la ideología revolucionaria no estuviera carente del menor resquicio de controversia.

3.8 La filosofía de la vida de la revolución

La secuencia de cuestiones ideológicas está enmarcada por unas secuencias localizadas al principio y el final de la novela y que sintetizan una filosofía de la vida desde el punto de vista de la utopía revolucionaria.

La primera intervención sobre ese sentido de la vida es el discurso sobre el sentido de la vida es el discurso sobre el sentido de la muerte –histórico humano- que Artel pone en boca del doctorcito:

Hay algo de leyenda en mí, y eso es natural. La mente popular no concibe mis funciones sin un poco de imaginación. Pero quiero que me vean como soy. Igual que yo, muchos cooperan con la guerrilla, sin esperar nada a cambio, ni honores ni poder. Sencillamente, hemos aprendido a darle un profundo significado histórico y humano al morir. Eso es lo importante. El hombre común puede y tiene derecho a esperar la muerte, a resignarse a ella, a combatirla o a temerla. El revolucionario no tiene muerte en ese sentido. Tiene su morir. En realidad, combatirá hasta el día de la justicia social. Es un acto de ofrenda, un holocausto espontáneo. En ese morir está la eficiencia del ser revolucionario, que se identifica con los fines históricos de la guerrilla. (24)

Este discurso explica el críptico título de la novela: No es la muerte, es el morir...

No es la muerte como fenómeno natural, sino el sentido de ese camino a la muerte que es la vida lo que importa. Y la vida adquiere sentido cuando se empapa de solidaridad

humana y de sentido histórico. En realidad, solidaridad humana y sentido histórico son una misma cosa.

Un aspecto colateral es la sublimación legendaria del dirigente, Artel lo resuelve de una forma extremadamente simple: “la leyenda es natural”, porque la gente no concibe la función del dirigente “sin un poco de imaginación”. Esta afirmación simplificadora apela al desinterés por honores y poder; lo que lejos de explicar contribuye a aumentar la mitificación.

Un segundo eslabón en la exposición de la filosofía vital de la revolución lo encontramos al comienzo del capítulo II. Un breve párrafo introductorio resume la filosofía del tiempo: En la guerrilla no hay edades, ni se crece. Se madura. El hombre puede ser alto, bajo, joven, viejo. Lo esencial es la razón de su pulpa interior. (27) Y siguen una serie de comentarios sobre la maduración de José Manuel y su aprendizaje escolar. Ese concepto del tiempo es esencialmente folclórico y está ligado al bien. El concepto temporal del folclore está fundado en la observación de la naturaleza. Los frutos naturales maduran y, en ellos, lo determinante es su bondad. Artel pretende dar una concepción revolucionaria. Sin embargo, esta idea es la expresión de una concepción de la literatura y de la vida en esencia folclórica, esto es, fundada en el mundo de las tradiciones y en el origen de los tiempos. De ahí la importancia que concede a la dimensión étnica de la cultura: la dimensión del folclore, de la naturaleza y de los orígenes.

Quizá resulta más relevante otro momento de reflexión acerca del tiempo. Ya en el capítulo final José Manuel repara en sus olores:

Mientras, José Manuel escuchaba las voces, sintió que en su mente sin saber por qué, venían a mezclarse los olores esenciales que en él formaron especie de metas distintas, como tres notables épocas de la vida que, hasta entonces llevara. El sencillo olor emanado de los caballitos y las figuritas de barro fresco, bajo los ágiles dedos de aquella niña campesina, en el patio de la escuela... Después el limpio olor a azahar, desprendido del naranjo de la posada, que iba a despertarle todas las mañanas, filtrándose entre un ruido de cascos y de arneses... Finalmente, el olor a pólvora y a sangre de los combates.

Los tres olores, al mezclarse, se convertían en una aleación indescriptible. Entre ellos no pareciera haber tiempo ni distancia, como si la niñez, la adolescencia y la juventud se hubieran sucedido tan rápidamente que sólo le dejaron tiempo para la guerrilla.(106)

Los tres olores son tres edades: el barro fresco de la infancia en el campo, el azahar de la adolescencia en la posada y la pólvora y la sangre de la guerrilla. Los tres olores se funden. Esto sí es una concepción revolucionaria del tiempo. Es una concepción folclórica del tiempo llevado a su culminación: la función del pasado, el presente y el futuro. Aquí el futuro está simbolizado por el aroma paradisiaco del azahar. Esto es importante porque aquí Artel no cede a un propagandismo falso del futuro revolucionario. Busca una imagen idílica y poética de ese futuro.

Una lectura dramática de este y otros personajes acentuaría que la única visión del futuro es la muerte. En efecto, José Manuel es interpelado por una voz que le recuerda que está destinado a morir. Para aclarar a continuación: Lo importante es morir andando, para que nuestra muerte sea un paso más hacia delante. (107)

Quizá esta sea la idea central que persigue esta novela didáctica, una filosofía existencial, que no concede ninguna posibilidad de victoria, de happy end, a la aventura revolucionaria. En efecto, la novela termina con Lucio Aguirre salvajemente asesinado. Y con José Manuel asediado por las dudas y el desencanto. Las últimas frases son

reveladoras de la encrucijada a la que se enfrenta el pensamiento estético-político de Artel:

- (...) Vuelve a la montaña.
- (...) y volvió a la guerrilla en busca de sí mismo. (108)

El único futuro consiste en seguir luchado y esa lucha no tiene otro sentido que la búsqueda de una identidad. Toda la obra de Artel consiste precisamente en esa lucha y en esa búsqueda de identidad.

Algunas conclusiones

Parece claro, pues, que lo esencial de esta novela es su forma didáctica-doctrinal. Pero a la hora de extraer conclusiones es preciso llamar la atención sobre otros aspectos que, no siendo, lo esencial de esta obra no por ello han de ser pasados por alto, pues conectan con lo esencial de la obra poética de Artel. Esos aspectos caben bajo la rúbrica del idilio.

El contenido doctrinal de *No es la muerte...* adopta la forma de una saga, de una biografía idílica. Esta biografía es la de José Manuel. Comienza con su bautizo, que da lugar a la matanza de sus padres y de la esposa de Lucio Aguirre. Y termina con la muerte de Lucio Aguirre y la mayoría de edad de José Manuel a todos los efectos, pues toma el lugar de su progenitor adoptivo, Aguirre. Si bien se mira, se trata de una fábula circular de la muerte de los padres reales a la muerte del padre adoptivo. Rompe esa circularidad una última reflexión sobre el papel de la guerrilla y la búsqueda de la identidad. Esta ruptura viene a subrayar el destino didáctico de la obra, su esfuerzo por ampliar los límites de la conciencia.

Esa biografía tiene un componente esencialmente familiar. Arranca de la destrucción de la familia –de dos familias, en realidad, los Aguirre y los Neira- y termina con otro episodio de ruptura familiar, la muerte del “padre” Aguirre. En esta dimensión familiar hay que situar el episodio sobre los conflictos generacionales que hemos señalado en el apartado doctrinal.

Esta dimensión familiar tiene otro aspecto añadido: el espacial. El espacio del drama familiar es el monte. Las primeras palabras de la novela son: “¡Contra el monte!” y las últimas: “ y volvió a la guerrilla en busca de sí mismo”. La guerrilla es un lugar. Es el monte preñado de vida. Y, con más, es el lugar de la vida nueva.⁷ Por eso es el espacio al que hay que acudir para dotarse de identidad. Ciertamente, la identidad que brota del idilio no es una identidad cualquiera. No se puede confundir con la identidad que se adquiere en las ciudades, en el mundo de la injusticia. Es la identidad esencial: la que proviene de los orígenes, de la etnia, de los dioses.

II. Poemas con botas y banderas (1972)

No es extraño que un poeta de fundamento idílico –apegado a una tierra y una familia, “poeta de Cartagena” lo llamó Nicolás Guillén– tenga una dimensión social y política. Puede compararse con el español Miguel Hernández, un poeta tan idílico como Artel, que es autor de poemarios tales como Viento del pueblo, una colección poética de intervención política, para la guerra civil española.

Tal asociación de poesía idílica y poesía política suele verse como una paradoja. Una explicación fácil ve en el apego a la tierra la raíz de la sensibilidad social de estos poetas, y no le falta razón. Pero en el caso de Artel vamos a tratar de mostrar una raíz más profunda que vincula estas dos facetas de su poesía.

Componen la edición de 1972 de *Poemas con botas y banderas* diecisiete poemas de carácter político, con diversos registros. Lo curioso de este poemario es que no disminuye su interés poético a pesar de su orientación política. Como vamos a tratar de mostrar, estos poemas consiguen ir más allá de la retórica epidictica –la retórica del elogio y vituperio, como lo describe Aristóteles en su *Retórica*–, habitual en la retórica propagandística. Podemos encontrar –salvo en un par de casos– géneros poéticos de la tradición más genuina –la que encontramos en la literatura bíblica, que es la que aquí vamos a seguir. No queremos plantear la existencia de una influencia directa de la poesía bíblica en Artel, ni que el poeta colombiano la haya utilizado como fuente de inspiración. Sucede que el tono oracular, profético que adopta le lleva a dar con los géneros que la vieja tradición utilizó en su liturgia religiosa. La trascendencia que Artel da a sus opciones políticas acercan su palabra a la palabra sagrada, que ha pretendido tener la exclusiva de la trascendencia. Claro, valga la aclaración, el tono, la forma y el contenido del poemario son totalmente paganos. Presentamos estos poemas atendiendo a su carácter genérico dentro del abanico de posibilidades que depura la tradición.

1. “Poemas con botas y banderas”

El primero de los poemas de este libro es un himno . Himno significa en la tradición bíblica y en la clásica canto triunfal. Es el canto de los guerreros para el combate y, sobre todo, para la celebración de la victoria. Este poema–himno tiene secuencias como las siguientes:

Una estrella ha nacido en el sendero
por donde flotan las banderas
el verso del futuro está plasmándose
en todos los dolores de la tierra. (20)

Este primer verso contiene uno de los rasgos típicos del himno, el nacimiento.⁸

Ya en los primeros versos citados más adelante está cómo ha nacido el poemario y sus funciones.⁹

Además de ese tono oracular tenemos secuencias de contenido programático:

Siempre contra el oscurantismo y la reacción,
que se nutren de sangre proletaria. (20)

Y termina con tono exaltado de fe en el futuro revolucionario:

Hay un rumor de botas en el viento.
Brigadas de obreros, estudiantes y campesinos
recogerán sus ecos
sobre el curso indetenible que nos lleva
a un mundo ileso,
sin explotadores,
oligarquías ni miseria.
Y es esta la consigna:
¡marchad, poemas! (21)

Este tono triunfal abre el poemario. Sus poemas

escritos con lágrimas
de un niño sin pan ;
con las manos podridas de un soldado
que no volvió de la guerra ;
con el rencor de un negro
linchado por las turbas del Sur;
con las palabras de un obrero
y la angustia de una patria encadenada, (19)

tienen la orden de cumplir su misión junto a la colectividad marginada . “Prendidos en sus labios, / en el pulso de sus corazones” se les faculta para guiarla “marcando el ritmo igual y firme de sus pasos,/ hacia la libertad.” Es decir, los poemas-soldados enseñan o señalan el camino pero, activamente, participando en la lucha. Con la consigna “Marchad, poemas!” y el resto del lenguaje de corte militar se deja claro la actitud ante el hecho

literario: poner la creación al servicio de las luchas sociales en contra de la injusticia y de los desequilibrios.

Si comparamos este poema con el que le sigue, “9 de Abril en Colombia”, el cambio de tono triunfal del primero a la lamentación del segundo es dramático y se debe, obviamente a la muerte del líder y a la falta de liderazgo.¹⁰

1.1 “9 de Abril en Colombia”

Se trata de un poema dedicado a los sucesos que siguieron al asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Es una lamentación doble. Se lamenta la muerte del líder, pero también la impotencia de la sublevación popular abandonada por los dirigentes liberales. “Pero nadie sabía la consigna” es el estribillo que se repite a través de todo el poema.

Miserere, Capitán, miserere! (28)

(...)

¿Qué pudo hacer un pueblo
cuyos jefes lo ignoraba
sin abanderados
ni consignas , sólo con la angustia girándole en el alma? (25)

(...)

Los fariseos, los escribas, se cruzaron de brazos.
Los apóstoles temerosos se ocultaron. (26)¹¹

La lamentación es un género tradicional. Recuérdese las lamentaciones de Jeremías. Los griegos llaman a este género Treno. Es bien conocido el treno a la muerte de Patroclo que incluye Homero en la Iliada. La doble línea de lamentación en el poema de Artel tiene su mejor concreción en el final del poema:

Estabas tendido sobre el mármol,

entre las amapolas frías de tu sangre ...
y nadie supo la consigna. (28)

Nótese el elemento idílico: “las amapolas frías de tu sangre”, el elemento natural sirve de metáfora para la imagen trágica del crimen.

Nótese también la tenue presencia de la consolación en el poema, un tópico usado muy a menudo en lamentaciones por la muerte de alguien: “tu nombre iba creciendo como un árbol” (26).

1.2 “Vigilia del Campesino Eterno”

Se trata de otra lamentación. Esta vez a un campesino arquetípico. La figura del campesino permite la introducción de la retórica del crecimiento:

integra, su voz
comienza a crecer entre la sombra
alargándose hacia el cielo,
única espiga perdurable
sobre el único campo verdadero. (32)

Este lenguaje del crecimiento es propio de la tradición, del idilio y de Artel. En el pasado “era nada más un campesino”, y en el presente vela y “sigue empuñando los arados.” Los elementos naturales permiten la transfiguración de la muerte en vida e introducen el tópico de la consolación:

Las fuertes manos olorosas a a simientes,
Cruzadas, inmóviles, añorando la hoz
(...)

La mirada hacia adentro,
Como un túnel en busca de los surcos.

(....)

consustanciado en símbolos, y muerto
vive mucho más para la tierra,
para el viento que lleva su palabra

–como un polen fecundo. (32)

1.3. “Palabras a un prisionero”

En este poema la lamentación se desliza hacia otro género clásico y tradicional: la consolación. La consolación es un género tradicional que se encuentra vivo en la poesía actual. Recuérdese la consolación de Ernesto Cardenal a la muerte de Marilyn Monroe y de Dionisio Cañas por William Holden (“Sunset Boulevard” en *El gran criminal*). La consolación de Artel deriva a un tono triunfal, característico del himno:

pensaremos de nuevo con nuestra propia voz,
y sentiremos llegar hasta nosotros,
el único mensaje que se anhela.
Entonces, compañero,
habrá nacido un alba nueva
y tú tendrás tu sitio junto al hombre. (37)

Este poema está inspirado en Jorge Turner, un abogado panameño, amigo y compañero de Artel, preso por cuestiones políticas.

1.4. “Himno del tipógrafo”

Este poema es un himno al poder sindical. Compuesto para el sindicato de tipógrafos de Panamá no le falta ninguna característica del himno, incluido su carácter coral. De hecho, es el actual himno del Sindicato de Tipógrafos de Panamá con arreglo y música de Pablo A. Benitez. Está dividido en cuatro partes, a las tres primeras las precede una misma estrofa para el coro y a la última la sigue, cerrando el texto. En este poema se llama coro a la estrofa destinada a la repetición –el bis–. Se apoya en una doble rima asonante:

¡Al taller que redime marchemos
con el pecho colmado de paz
y en las cajas y prensas forjemos
las consignas de un noble ideal ...! (bis) (41)

Este himno acoge una retórica próxima al realismo socialista. Volvemos a ver a Artel integrado plenamente al proceso social como en el primer poema y con las mismas armas:

El trabajo fecundo nos llama
y con plomo fundido lanzamos
palpitantes, certeros mensajes
que la masa irredenta leerá.
Nuestro arte también es batalla. (41)

1.5. “Palabras a una compañera”¹²

Este poema es una loa, una alabanza. Glorifica a una mujer con rasgos indígenas con un lenguaje idílico

Desearía besar las espigas dulces de tus manos
y tu frente, abatida
bajo su prematuro laurel de indígena tristeza. (50)

La alabanza se funda en la dignidad del personaje y en su capacidad de dignificar a su entorno mediante su acción revolucionaria:

Y esa voz con que lees tus poemas
—sabor a tierra, a mitin, a protesta—
me renace íntegra por dentro
como una roja primavera. (50)

La voz poética de esa compañera es muy afin a la del yo poético de este libro ya que su palabra es instrumento de labranza

y hablas como si estuvieras abriendo zurcos
con un fervor agrario
que convierte tu piel en barro y trigo. (49)

Pero, a pesar de “sus versos punzantes” les falta la fuerza combatiente que vemos en versos como “marchad poemas”, o “cada estrofa como una ráfaga certera”. Los versos de la compañera son “una luz” que producen lucidez, limpieza, hermandad mientras que

los de él tienen la consigna de la guerra. Claro que no se puede perder de perspectiva que son versos de idilio.

1.6. “Credo”

Es, en mi opinión, el mejor poema del libro. Se trata de un salmo –esto es, oración coral, súplica, alabanza– con una densa concentración histórica. Los dioses a los que va dirigida la oración son Lenin y la humanidad. Comienza con el ritual de cualquier súplica, con la declaración de algo en nombre de alguien

En el nombre de Lenin,
padre de la historia,
y en el de la humanidad,
–fruto universal del tiempo,
ante todos los hombres de la tierra
yo digo estas palabras. (53)

y el rosario de creencias comienza por el consumo:

Creo en la estrella
que contra el mundo enneguecido
su ineludible luz desata. (53)

y siguen “la libertad de los espíritus”, “la paz entre los pueblos”, “la igualdad de las razas”, Vietnam, la denuncia del imperialismo yanqui, los pobres, la juventud, el intelectual insobornable, los de abajo, la insurrección de las colonias, la libertad de Puerto Rico, Indonesia, Formosa, Corea, India, y África, la soberanía panameña del canal y exilio de los zonians, los mártires del pueblo y finalmente, Dios. De Dios explica que no es el Dios de las batallas, ni el que en cuyo nombre se engaña, o se mutilan las rebeldías, sino el Dios de la justicia y la libertad

Creo, únicamente, en Dios
como trasunto de un sistema
de concepción universal y humana,
que habrá de salvar a aquellos

con hambre y sed de libertad,
pan, cultura y patria. (57) ¹³

1.7. “Augurio de otras Rosas”

Este poema introduce un tono profético.

En cada rosa se conjugan
Todas las zozobras no dichas de la tierra
Y un alba elemental –también ya escrita–
iluminará muy pronto nuestra puerta. (62)

Mantiene la retórica del crecimiento (“poblar los campos, integros, de rosales cárdenos y aéreos”), con un toque de pesimismo (“aunque yo no esté presente cuando crezcan”). Al presente lo simboliza las rosas presas, sollozontes, quietas “hiriéndonos de rojo”:

Rosas hay, en espectante quietud, más que flotadoras
Sobre una inviolada línea de silencio, presas.

(...)

Me duele el presidio de las rosas
y la complicidad estéril que forja sus cadenas
el invisible sollozo de los pétalos caídos
frente a un crepúsculo en muda decadencia. (61)

1.8. “Juego” y “Distracciones”

Estos poemas tienen en común el ser canciones y consejos para niños. Naturalmente combinan un lenguaje infantil con un discurso de reivindicación política. El primero advierte sobre un juego infantil que si el niño hubiera de morir de verdad:

sea
sólo por la paz
por un mundo sin clases
y una justicia social sobre la tierra. (66)

“Distracciones” tiene un tono de nana con estructura paralelística. Los primeros dos versos de cada una de las cuatro estrofas contiene una enseñanza y los segundos el propósito de la misma:

Yo enseño a mis hijos a jugar a las palabras,
para que no le tengan miedo a las palabras.

La enseñanza de la última estrofa:

Yo enseño a mis hijos el teatro de títeres,
para que no olviden nunca
que quien menos cree en los títeres
es el titiritero. (103)

tiene su discípulo practicante en un cuento inédito de Artel. Su personaje principal Manuel Flores “muchas veces afirmaba, ‘el que menos cree en los títeres es el titiritero’.” (“La poca vaina”).

1.9. “Fenecida emoción de Cuba” y “Esquema para un canto a Fidel”

En el primer poema hay aquí una referencia al hijo en forma de dedicatoria. Lo hemos unido al que le sigue porque forman un díptico. El primero ofrece un completo vituperio de los vicios y pecados de la clase dirigente cubana anterior a la revolución. El segundo se funda sobre el elogio de la figura de Fidel Castro. El conjunto forma la sección más retórica del libro.

1.10. “Poema para no ser olvidado” y “El candidato”

El primero es una diatriba, al estilo de los profetas menores, contra el sistema político y sus vicios –oligarquía, burocracia, democracia–. Empieza con una cita en prosa donde se compara las condiciones privilegiadas de subsistencia del ganado vacuno con 300,00 familias colombianas. Comenzar con cifras un poema que se llama “Poema para no ser olvidado” sienta el tono serio con que está escrito.

Qué tan poca cosa representan
 75,000 hectaréas
 para algunas familias de la América,
 mientras el paupérrimo labriego
 apenas vive con su exigua siembra! (91)

El segundo es un breve y agrio denuesto de un candidato colombiano y del trato que recibe de la prensa.¹⁴ Tiene un epígrafe que llama la atención a otro desfase: "Oculos habent et no videbunt", y comparte con el anterior el lenguaje directo propio de hechos corroborables. La primera estrofa describe la noticia en la primera página de El Tiempo, de la llegada al aeropuerto del aspirante, en "Febrero 25 del 72", "sonriente y ufano". Sin dejar el tono objetivo se consigna "(Dice el pie de grabado/ que salió a recibirlo el pueblo.)" Incluye un llamamiento a las conciencias de todos los colombianos, singularizando a los estudiantes, trabajadores y campesinos, a mirarse en la imagen que el yo poético ve y que contradice la imagen presentada por el periodico:

Sin embargo,
 que solemne desdén trasuda
 su facha de Príncipe Alberto
 hacia los hombre del carril de nutria,
 y de bracete con el cafetero! (107)

Con esto no queremos decir que el yo poético se aparta de la colectividad, el verso que exhorta a la reflexión está en primera persona plural: "mirémonos en ese espejo..!" (108)

1.11. "Oh, no tembes, terra"

Es otro de lo grandes poemas del libro. Volvemos aquí al tono de oración, de salmo suplicante:

yo te invoco: piedad para los niños
 cuyos mares de sueño dulcifica una estrella;

(...)

para el anónimo mendigo
-cansancio que va de puerta en puerta-
y para los vagabundos,
a quienes acoges en tu lecho universal, (97)

El título introduce un rasgo dialectal étnico. La oración recupera un tono cosmogónico, que conecta las creencias de los ancestros con la situación de injusticia actual:

No, no tembes,
yo te lo pido,
Terra,
como el ser primitivo
que adoraba tus fuerzas.
Te lo pido
en nombre de las madres y los padres del mundo,
y como el más humilde de todos los poetas. (99)

1.12. “Epílogo para una Ausencia”

Es uno de los poemas relevantes del libro. Sintetiza los principales tonos poéticos aparecidos en las páginas precedentes y desemboca con todos ellos en una lamentación por Rómulo Gallegos.

Los versos iniciales nos hacen volver al primer poema. La cruzada con que comienza el poemario:

Poemas escritos con lágrimas
de un niño sin pan;
con las manos podridas de un soldado

(...)

con el rencor de un negro

(...)

cumplid vuestro destino entre los hombres;

prendidos en sus labios,
en el pulso de sus corazones

(...)

una estrella ha nacido en el sendero. (19-20)

acaba:

De lo que el hombre canta,
de lo que su fe construye, sólo quedan
las altivas vertientes que su llama
ilumina con límpidas estrellas.
Donde una luz exhala
el testimonio de lúcidas quimeras. (111)

Gallegos es la imagen del hombre que espera Artel, un “cósmico alfarero”, capaz de corregir el mundo. La vena idílica se funde por completo con la simbología política, para ofrecer la imagen del gran tiempo:

Todos los ríos que amó nos cuentan
el manantial del llanto.
Y cuando ahora decimos Rómulo Gallegos
pronunciamos su estatua
tallada por el tiempo. (113)

2. Artel en la poesía social latinoamericana.

Artel comparte con otras figuras – Nicolás Guillén, César Vallejo, Pablo Neruda,- la primera línea de la poesía social latinoamericana.¹⁵ Le distingue frente a otros grandes poetas esa profunda conexión con la tierra, con el ídilio, que le permite retomar la poesía de corte tradicional de los ancestros. Artel aprovecha su sensibilidad étnica para reconstruir esa profunda unidad entre el pasado de los orígenes, el presente de lucha y el futuro de la esperanza.

Determinados aspectos del pensamiento político de Artel pueden apreciarse hoy caducos. Pero no sería justo aplicarle criterios de estricta actualidad.¹⁶ Artel forma parte

de amplio y diverso movimiento en el que cabe tanto la teología de la liberación, el idealismo estético de los escritores, la guerrilla y un panamericanismo populista. De todo ello encontramos un sedimento en el pensamiento de Jorge Artel.

Notas

¹ Hay otra novela de tema social perdida que no se publicó, *Las máscaras sedientas* que trata sobre "la prostitución entre menores y la falta de educación sexual"... donde "todos sus personajes y hechos son reales. Sólo cambio nombres, escenarios y fechas." *Artel entrevistado: entrevistador Artel*. (S.d) 23 de agosto de 1961.

² Novela didáctica es aquella que pone su fábula y sus personajes al servicio de unas ideas o de una noción determinada. Al fundar su unidad en esas ideas, la fábula y los personajes se convierten en meros instrumentos del didactismo y la crítica los suele encontrar deficientes, porque no garantizan la unidad de la novela por sí mismos.

³ El desarrollo de José Manuel es mínimo, casi inexistente.

⁴ Ver las circunstancias extraliterarias añade relevancia a la novela *No es la muerte...* (*Treading the Ebony Path* 64).

⁵ Hay que aclarar que este es el personaje portador principal del autor por ser el ideólogo aunque los personajes suelen ser portadores parciales de la opinión del autor en la novela didáctica.

⁶ Mavin Lewis ve al personaje del doctorcito como esencial dentro de la dimensión auto referencial de la misma (*Treading the Ebony Path* 65).

⁷ Lewis pone el gran mérito de la novela en la presentación desde adentro de la cultura del explotado y en presentar una alternativa a la dependencia (*Treading the Ebony Path* 73).

⁸ En la literatura los himnos muchas veces tienen la coherencia Aristotélica de comienzo, medio y final. En la liturgia sólo hay un comienzo y la parada (*The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* 544).

⁹ En la tradición lo narrado sería el nacimiento de un dios.

¹⁰ La lamentación expresa el pesar por la pérdida de algo o de alguien y es un recurso usado en muchos géneros poéticos. En la literatura española tenemos dos grandes obras, las "Coplas por la muerte de su padre" de Jorge Manrique o el "Llanto por Ignacio Sánchez Mejía" de Federico García Lorca (*The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* 675).

¹¹ Javier Ocampo ve el empleo de motivos, formulas religiosas y litúrgicas como deconstrucciones para ironizar, satirizar o increpar a los opresores (*Estudio biográfico crítico de Jorge Artel* 77).

¹² Está dedicado a Ligia Alcázar, escritora costarricense y esposa de Artel, a quien conoció en plena lucha cuando ella militaba en el Partido Comunista (Jorge Artel por Javier Ocampo. Entrevista. 15).

¹³ Obsérvese que en los casos de Formosa y Corea lo que Artel reivindica es la soberanía de los regímenes comunistas chino y coreano sobre estos territorios.

¹⁴ El candidato es Alberto Lleras y la foto corresponde a su llegada a Medellín (Jorge Artel por Javier Ocampo. Entrevista. 15).

A propósito de una conferencia para presentar su programa como candidato presidencial por el partido liberal, Artel describe a Lleras de la siguiente manera: "...enjuto, pálido, de fino bigotillo, vestido de negro, a la usanza bogotana, salió envuelto en un aire de estudiada modestia, por el lateral izquierdo, ganándose a la multitud con familiar sonrisa." "Señales de humo," *El Colombiano*, (Medellín): 28 de septiembre de 1982, s.p.

La relación del presidente colombiano Alberto Lleras Camargo y Jorge Artel tiene una larga historia. Artel representa a *El tiempo* durante su primera jira por Centro América con un certificado concedido por Lleras, según cuenta el propio Artel en la entrevista con Javier Ocampo. En 1967 se da un intercambio entre ellos desde posiciones totalmente encontradas sobre la universidad Latinoamérica. El ex presidente Lleras escribe un artículo atacando la universidad latinoamericana como nido de comunistas y otras varias acusaciones desde una perspectiva sumamente retrógrada. Artel le contesta como Director Encargado de la Oficina de Información y Publicaciones de la Universidad de Panamá donde acusa a los enemigos de la universidad, entre otras cosas, de usar la guerra de guerrillas con el propósito de que sucumba. "Jorge Artel le contesta a Alberto Lleras Camargo", *Expreso*, (Panamá): 16 de febrero de 1967, s.p.

¹⁵ Aunque el libro de Artel se publicó en 1972 fue "concebido en 1948" según J. Ocampo. (*Estudio biográfico y crítico de Jorge Artel* 73) Imaginamos que comprende poemas de varias épocas. "Juego" posiblemente es de 1970 o 1971 pues surge de ver a su hijo mayor jugando cuando éste tenía de 4 a 6 años. "Oh, no tembes terra" se publicó en enero de 1971 en un periódico panameño (s.d). pero ignoramos si es la primera publicación. El terremoto al que se refiere en el poema lo reseña en enero 14 de 1966 en *Crítica*, Panamá. Lo mismo sucede con "Esquema para un canto a Fidel". Tenemos cuando se publicó en El Salvador el 18 de febrero de 1959. "Epílogo para una ausencia" fue escrito en Caracas en 1949. La obra de los demás escritores mencionados es anterior. Guillén publica *Cantos para soldados y sones para turistas* en 1937 y *La paloma de vuelo popular* en 1958. La colección de *Poemas humanos* y *Aparte de mí este cáliz* de Vallejo es de 1939 y *España en el corazón*, *Tercera residencia* y *el Canto general* de Neruda de 1937, 1947 y 1950 respectivamente.

¹⁶ La opinión de Artel sobre este libro en 1990 es que se lo inspiró la propia situación de su país, no se arrepiente de haberlos escrito y volvería a hacer una nueva edición si pudiera económicamente (Jorge Artel por Javier Ocampo. Entrevista. 14).

Capítulo VI

Obras inéditas o no recogidas en libro: Cuentos, relatos y poemas

Introducción

Artel fue un poeta prolífico a pesar de lo que pueda sugerir su breve bibliografía. Una sección muy amplia de su obra no fue recogida en ninguno de sus libros. A continuación presentamos estos escritos, unos en prosa y otros en verso.

I. Cocktail de estampas (cuentos, relatos)

En la primera edición de *Sinú, riberas de asombro jubiloso* (1972) el editor añadió una lista de la bibliografía de Artel que consta de libros y discos. En el capítulo de libros la relación se desdobra entre los ya publicados y las “obras inéditas”. En la serie de obras inéditas aparece entre otras Cocktail de estampas (Cuentos, relatos), que Artel no llegó a publicar. Se trata probablemente de un proyecto de edición de sus cuentos y relatos breves, que quizá no viera la luz al no alcanzar unas dimensiones apropiadas para los criterios editoriales.

Uno de ellos, “Noticia de Navidad”, se publicó en el periódico *Expreso*, con la nota que sigue:

El poeta Jorge Artel nunca había publicado sus cuentos. Es el primero que sale a la publicidad. Y toca a *Expreso*, donde él cuenta con viejos colegas, hacerlo. LA NOCHE EN QUE MURIERON LAS PALABRAS título provisional de su próximo tomo de cuentos y narraciones, aparecerá sin duda alguna el próximo año [1]. Ofrecemos a nuestros lectores esta primicia literaria, su “NOTICIA DE NAVIDAD”, [Jaime Padilla Béliz]. Pláticas Festivas [24 de diciembre de 1966] s.p.

Hemos podido recopilar diez manuscritos que recogen nueve cuentos o relatos breves (de uno de ellos, “Noticia de Navidad”, hay dos versiones), la mayoría en estado

de borrador ². Se trata, pues, de textos inéditos mecanografiados con correcciones manuscritas (tachaduras y adiciones) del propio Artel. Llama la atención el alto nivel artístico de estas obras, que se pueden equiparar, si no superan, sus mejores momentos líricos. Repasaremos a continuación estos textos.

1. “La noche en que murieron las palabras”

Es un manuscrito mecanografiado de 6 páginas con tachaduras y adiciones a mano del autor y no lleva firma. Se trata de un drama idílico cuyo estilo se identifica fácilmente con el del Artel prosista. El relato gira en torno a los dos primos Uribe, macheteros de raza negra, que siempre van juntos y trabajan juntos, hasta que se enamoran de la misma joven y terminan matándose. El fundamento del relato es un idilio laboral (Bakhtin, *The Dialogic Imagination* 226-227). El idilio laboral es un aspecto de especial importancia en el idilio familiar porque es el lazo real entre los eventos naturales y los eventos de la vida cotidiana (Bakhtin, *The Dialogic Imagination* 227). En nuestro relato el drama estalla al aparecer el idilio amoroso y su carácter idílico queda subrayado por varios elementos.

1.1 El carácter circular del tiempo

Uno de los Uribe se queja, “unos nacemos donde todo es igual” (218) “las noches eran iguales. Los días lo mismo” (217); -Todavía no ha pasado la zorra, debe ser algo temprano... El ritmo del trabajo se ve subrayado por la onomatopeya de los machetazos en varios momentos: “Sólo variaba su conversación, con el fondo melódico de los machetes. Tin... tan... tan... tin... tin... tan... tin...” (217).

1.2 Por la importancia de la familia

El relato comienza afirmando el vínculo de la familia, el trabajo y la naturaleza:

Los dos primos Uribe más que grandes macheteros eran algo así como las gargantas de la selva...

—Por echarle abajo ese montecito, patrón, nosotros cobramos no menos de veinte pesos...

—Nosotros, ¿quiénes?

—Mi primo Hilario y yo, que siempre andamos juntos...(217)

De la familia se afirma su destrucción a causa de la carencia de educación.

—Qué vaina, ¿no? Y nosotros con plata y tierras y [...] ³ somos macheteros.....

—Bueno, porque no quisimos seguir en la escuela... (219)

(...)

Cinco fueron los hijos del señor Uribe, un patriarca campesino de Puerto tejada, allá en el Cauca legendario y hondo. Uno se frustró en Bogotá, a donde fue a estudiar bachillerato sin que volviera nunca. (217)

El impulso para fundar una nueva familia (el enamoramiento de la joven Rosa)

precipita la tragedia.

Hilario sintió un disgusto repentino. Su corazón palpitó con fuerza, y no precisamente debido a la agitación del trabajo. Tomando la totuma del agua echose un poco sobre la nuca para refrescarse, y después de apurar un trago largo, le dijo al Colorao, mirándolo fijamente:

—Tú sabes que Rosa me gusta.....

—También a mí.....

—Colorao, somos como hermanos, toda la vida hemos estado juntos, esto es cosa sería.....

—Para mí también es cosa seria.....

—Yo no quiero pelear por una hembra...

—Ni yo tampoco, primo...

—Pero te me estás atravesando feo, Colorao, y esa vaina está fregada.....

—¿Y tú qué quieres, que te diga que no me gusta la muchacha?

—Yo no quiero nada. Yo lo que te aclaro es que me gusta y voy a casarme con ella...

—Y yo te digo lo mismo a ti.....

Los dos hombres se habían acercado, machete en mano, hubo un silencio de siglos, que duró sólo un segundo. El Colorao se echó a reír:

¡Coño! Parece que fuéramos dos extraños. Déjate de vainas y sigamos el trabajo, que hay que descansar, porque hoy es sábado.....

Y aquello quedó así. Pero no en sus pensamientos. Tampoco en sus corazones. (220)

1.3. La ausencia de educación

El único momento biográfico de los primos que se relata es su huida de la escuela. En la página 217 se lee “Pedro era machetero de oficio. Ni sus hermanos ni las cosas que le rodeaban desde niño tuvieron ninguna influencia sobre él.” Es la imposibilidad de aprender la causa de que no puedan acceder a un mundo más grato. También precipita su ruina el que su fin no sea otro que “ganar dinero en pila, plata física”. Cuando se comparan con el presidente Suárez –por su “origen humilde”- la conclusión es que ellos están así “porque no quisimos seguir en la escuela”. (219)

La actitud del autor es crítica y distante con ese comportamiento enajenado. El lenguaje de los personajes se tipifica -“La vaina está fregada... Nosotros estamos fregados” (218)-, mostrando la determinación social. El final del cuento es la destrucción del idilio familiar, que es también la destrucción de la tierra virgen que representan los macheteros.

En la escampada que ellos mismos habían comenzado a abrir, allá donde la selva se hace más virgen, impenetrable y misteriosa, se oyeron o, mejor dicho, deberían haberse oído, porque nadie fue testigo de ello, los machetes colombianos. Chocaron múltiples veces de, plan filo, al filo y plan, hasta que el sonido fue haciéndose cada vez más lánguido y el último de ellos quedó subrayado por el golpe de dos cuerpos que cayeron juntos.

El hedor a muerto y los gallinazos revelaron días después aquel trágico suceso, las autoridades y todo el pueblucho, menos Rosa, lo encontraron inexplicable. (223)

El cuento tiene una dimensión didáctica al contraponer ese idilio degradado a la educación. Sólo en el mundo de la educación hay salida para esa naturaleza degradada, esa parece ser la moraleja que el cuento concluye.

2. “La poca vaina” (Cuento colombiano)

Quizá sea el mejor de los cuentos de Artel. Se trata de otro drama idílico, con aspectos laborales y amorosos, como el anterior. Pero en este cuento la presencia de la risa con un fuerte carácter regenerador le da una calidad especial. El manuscrito mecanografiado consta de 14 páginas, viene firmado por Artel en la primera y contiene tachaduras y correcciones a mano.⁴ Se trata del velatorio de Manuel Flores, antiguo alcalde conservador, contrabandista y empresario de la tala de madera, que ha sido mordido por una serpiente de cascabel. El velatorio gira en torno a su mujer, ahora viuda, Rafaela, “hembra total” que llora a “su negro” y espera verlo reír de nuevo.

El desarrollo del cuento se asemeja a la novela del español Miguel Delibes *Cinco horas con Mario*, –donde se relata la vida de Mario con la viuda ante su cadáver. En el texto de Artel también se cuenta la vida de Manuel, su trayectoria política, su leyenda, la relación Rafaela, pero tiene un sesgo a la vez muy distinto de la novela. En primer lugar, la risa domina por completo el cuento. Rafaela reclama la risa del cadáver:

¡Pero no se ríe compadre! No se ríe con esa risa tan linda que él tenía... Ríete, Manuel, por Dios, Manuel... ¡No, no se ríe! Ay, no se ríe ya, compadrito querido! No se ríe ya mi Manuel, ¡compadre! (229)

El momento no puede ser más revelador. Rafaela se dirige a la vez al difunto Manuel y a su compadre César. Ella rememora la figura de Manuel “con su bandurria en la mano, sonriente, joven, alegre”; y “ágil, arrogante, pleno de vitalidad”. Pero allí esta César, al que también se dirige Rafaela, “noble y fiel compadre”, figura cuya ambivalencia –patética y erótica- queda continuamente subrayada en el relato. Al final del velorio, Rafaela y César quedan solos a la luz de la luna y sin más testigos que el cuerpo de Manuel. César “sin poder contenerse” exclama:

–Pero, bueno, Comadre: Y ¿cómo quiere usted que se ría? ¿Le parece poquita vaina lo que le ha pasao? (233)

La tensión erótica y regeneradora se resuelve con esta tonta justificación de la imposibilidad de la risa. El drama aquí queda subordinado a la risa.

Pero los elementos idílicos son importantes aunque se muestren subordinados. Se dan también en este relato las referencias al ritmo musical de la naturaleza: la brisa entre los árboles de acacia, el canto de los pájaros, el gruñido del cerdo y la terca escala de los pollitos (224). La muerte de Manuel rompe ese ritmo: “Sacudida por el inconsciente egoísmo de su dolor, al principio tuvo la sensación de que el pulso del universo se había detenido. Pero pronto comenzó a darse cuenta de que todo era lo mismo que antes”. (225) He aquí un anticipo del final esperado: el triunfo de la vida sobre la muerte.

Un último aspecto es la presencia también aquí de la destrucción del idilio. La muerte de Manuel no es sólo un hecho casual, no es la “poquita vaina” del ingenuo César. Es el precio de la destrucción de la naturaleza. Manuel muere a causa de la picadura de una cascabel mientras trabaja “descuajando la selva chocoana”. Pero a Artel le ha interesado más en este relato el componente regenerador que el componente destructor. Y la tensión entre ambos la ha resuelto con la ironía del final.

3. “Plástico, último mundo”

Este manuscrito mecanografiado de tres páginas, con tachaduras y enmiendas manuales, contiene una sátira menipea.

Las características más importantes de la menipea son la combinación orgánica de lo fantástico y lo simbólico, que puede incluir un elemento religioso-místico de un extremo y crudo naturalismo y un universalismo filosófico con la capacidad de

contemplar al mundo en el sentido más amplio posible (Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* 190).

Plástico, último mundo es el relato de un sueño en el futuro 2000 que, como buena menipea, contiene un diálogo entre un terrícola y un individuo plástico en el planeta Plástico ⁵. Éste está amenazado de extinción por la cercanía del Sol y el personaje plástico –que habla en primera persona- pretende hacerse con el corazón enfermo del terrícola para tener alguna posibilidad de supervivencia. El terrícola por su parte ya tiene las manos de plástico y aspira a tener más partes plásticas, pero se niega a ceder su corazón. Los terrícolas son seres anticuados, pero de carne y hueso, lo que es toda una garantía de supervivencia. Se trata, pues, de una ácida sátira sobre la destrucción de la naturaleza humana por el progreso, otra faceta de la imagen literaria de la destrucción del idilio por la modernidad, que tanto abunda en la obra de Artel.

Es este uno de los momentos más desesperanzados de la obra de Artel, expresión de la pérdida irreparable del idilio y también del carácter universal de esa pérdida. No se trata aquí de un idilio local –con rasgos étnicos o geográficos- sino que la humanidad entera está vista como el espacio natural, fundamento de la identidad humana.

4. “Cuento 13”

Este manuscrito de siete páginas es una diatriba dirigida contra la reforma de la justicia. Contiene elementos de menipea. Característico de este género son las escenas escandalosas, el comportamiento excéntrico, y actos y discursos inapropiados (Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* 191).

El relato nos presenta a un personaje, Pablo Rancales, que es citado por el juez a causa de una pelea callejera que ha presenciado, pero que se niega a declarar. Pero

Rancales no es un personaje típico, como la mayoría de los cuentos de Artel, sino un rebelde.

En primer lugar, no acierto a comprender por qué el autor de este cuento lo ha titulado “13”. Este número es de mal agüero... si, además de que yo no existo realmente, sino que sólo soy un producto de su imaginación, me mete dentro de una cifra tan sombría, me parece que voy a acabar muy mal. (237)

Un rebelde que empieza por rebelarse ante la ficción, que hace de él un personaje imaginario, que se molesta por haber sido incluido en un cuento con el número 13 en el título –porque da mala suerte- y que terminará dialogando con Artel.

Compañero Rancales: no estoy de acuerdo con usted en que los jueces “sólo sirven para ser engañados”. Todos los países en su administración de justicia y en todos ellos, periódicamente, se hacen sustanciales reformas jurídicas, tanto en materia de procedimiento como en la parte positiva.

-Un momento, señor Artel: Antes de hacer conmigo lo que quiera, déjeme decirle una cosa: supongamos que yo no sé nada de nada. Esto no tiene importancia, porque en el mundo ha habido hasta presidentes, ministros y académicos que no saben nada de nada... Pero eso de las reformas jurídicas hay que tomarlo con calma, como dice el adagio yanqui. Si bien es cierto que se hacen reformas en ese campo, no todas son buenas... Muchas carecen de técnica o de tiempo. La técnica y el tiempo son para las reformas lo que el espejo para los barrigones. La gente de abdomen desproporcionado necesita un régimen dietético, pero también espejo... Nada se saca con reformar, basándose en abogados eruditos, si no se aprovechan también al educador, al estadístico, al sociólogo, al médico, y al sicólogo... Los cambios de estructuras jurídicas requieren un respaldo científico amplio y flexible en el cual deben entrar todos los factores de la formación individual, de manera sistemática, y con vista a [...] ⁶.

-Calma, Pablo Rancales... Usted es apenas una imagen, un ser inexistente, que ha hablado de todo lo que ha querido... Dejemos se tema para otro cuento. Le prometo llamarlo al instante mismo de escribirlo. (241)

Esa rebeldía le lleva a lanzar una diatriba sobre el carácter ficticio de la democracia, a denunciar la falta de verdad de la vida oficial y, finalmente, la reforma de la justicia que parece estar imponiéndose.

Todas las grandes cuestiones ideológicas son planteadas en estas pocas páginas. El relato avanza a impulsos con una gran libertad imaginativa manifestada en la

relevancia que tiene “el olor a orines” (240). La siguiente declaración aparece en boca de Rancales:

El patio del colegio no era un dechado de higiene... Aún conservo en el olfato el olor a orín de los servicios. Un olor de años, impregnado ahí por mucho tiempo... Durante casi toda mi adolescencia conservé la impresión de que el mundo era de orines... Algunas cosas las asociaba, inconscientemente, al específico olor de los servicios del colegio... Ciertas palabras, Historia Sagrada, Geometría, Aritmética, dibujo, sábado, me oían a orín, sin poder evitarlo. Es verdaderamente lamentable que mi iniciación en la cultura me huela a orines, a los orines de los servicios del colegio... (240) ⁷

Solo con una gran libertad de imaginación se puede alcanzar una crítica radical del mundo, de la cultura, y de la sociedad de la época. Aunque la justicia es la chispa que arranca esta diatriba, su estallido lo alcanza todo.

5. “Sincerín”

Este manuscrito de cuatro páginas mecanografiadas con las habituales tachaduras y adiciones manuscritas presenta algunas líneas de muy dificultosa lectura. Su contenido nos devuelve al dominio de la denuncia de la injusticia, tan frecuente en Artel. A diferencia de los dos relatos anteriores en este la forma artística es mucho más convencional y el resultado literario menor. Se trata del relato del enfrentamiento entre un joven líder de los pobres –Redondo, el cartagenero- y un cacique empresario –don Fernando-. El contraste entre el mundo de lujo del que se rodea el empresario y la miseria en la que viven sus trabajadores da pie a un diálogo pleno de elementos tipistas, con aspectos de menipea cuando se prueba no al personaje sino a la idea o a la verdad. “-Si no vuelvo yo, volverán mis nietos. pero esta vaina no podrá ser por toda la vida”. (245)

-Vea, don Fernando –interrumpió Redondo- Yo sé todas las respuestas sobre la revolución y los ricos... Lo que Ud. piense y sus cuentos no me cambian. Ud. me cambia cuando me explique por qué la casa del compae Pello es piso de tierra y la del técnico extranjero es de baldosines; por qué el compae Pello no tiene ducha y

necesita ir a buscar el agua al arroyo y el técnico sí tiene, por qué el técnico, que operó a su mujer, joven y bonita, para que no tenga más hijos recibe un aumento de sueldo todos los años y el compae Pello, que no puede pagar una operación como ésta se llena de hijos y su salario es el mismo hace varios años. Por qué el técnico come carne todos los días y el compae Pello no... Si el compae Pello siembra la caña y el técnico maneja las máquinas que la muelen, ¿cuál es la diferencia? Explíqueme si hubiera alguna, el compae Pello sería más importante que el técnico, porque sin caña no hay ingenio que manejar. Y sin ingenio que manejar no habría técnico. (244)

El final ha sido rectificado a mano, se le añade una mujer y sus hijos cargando agua después que Redondo pide que le regresen a su lugar.

6. “El primo Armando”

Este manuscrito mecanografiado con enmiendas y añadidos a mano nos presenta una anécdota –un recuerdo, más bien- que tendría su lugar en el marco de unas memorias del propio Artel. El recuerdo del primo le da pie a una denuncia de la jerarquía social que impera en el ejército. Los pobres no pueden pasar de soldados, como le ocurre al primo Armando. Los oficiales son reclutados entre los sectores más favorecidos y el abismo que los separa de la tropa es insalvable.

Por aquella época, un soldado ganaba en Colombia sesenta y cinco centavos mensuales. Al cuartel iban los hijos del pueblo, no los señoritos ni los hijos de familias pudientes. Los estudiantes universitarios, mucho menos. Era un ejército de clases. Oficiales sólo podían ser los ricos o de la alta sociedad, de manera particular, en el interior de la República. Los costeños se enfrentarían a una serie de barreras e impedimentos. Eran discriminados. (247)

El recuerdo del primo tiene un carácter sentimental, pero Artel ha sabido rellenarlo de otros efectos que tienen mayor interés literario. Uno de ellos es la referencia a la importancia de la educación. El destino de Armando se reserva a aquellos que no han adquirido educación. Y el recuerdo de Armando azuza al –mal- estudiante Artel. Otro aspecto es la música.

Cuando yo no aprobaba alguna materia o me iba por ahí, sin ningún entusiasmo por mis estudios, que era la mayoría de las veces, siempre escuché la misma amonestación:

-Te quedarás como Armando... en soldado vas a parar. (247)

Lo musical –natural o artístico- es siempre relevante en la obra de Artel. Y aquí lo es especialmente. Armando es músico, artista. Tiene una capacidad que –en ausencia de educación- sólo desarrolla en las parrandas nocturnas de los pueblos del Magdalena. Esa música tiene otra dimensión: es la música del idilio familiar, porque recupera el lazo de sangre; de la tierra natal, porque es un símbolo de la vieja heredad del abuelo.

Cuando se dispuso que fuese a Bogotá a continuar mis estudios de derecho, subí y bajé el río Magdalena muchas veces. Me familiaricé con los puertos fluviales de la región nativa. Y cuando amarraban el buque iba a visitar lugares y comercios.

Cierta noche escuché, de lejos, las notas agradables de un violín. Un aire dulzarrón y melancólico, típico de la música costeña, untaba el paisaje del río. La música parecía enredarse a los árboles de la orilla, rebotaba en las laderas, se deslizaba por todo el buque, abarloado sobre la orilla, llena de luceros, que caían desde el azul silencioso y húmedo. (247)

Me aproximé a la tarima. Era el primo Armando. (248)

7. “Noticia de Navidad”

De este relato hemos encontrado dos manuscritos con pequeñas diferencias. Se aprecia fácilmente que uno de los manuscritos es una copia del anterior, mucho más cuidada, con alguna adición manual. Ambos manuscritos incluyen la firma de Artel en la primera página. Se trata sin duda del cuento más logrado y elaborado ⁸ –junto con “La poca vaina”-. Sólo tiene dos personajes –de otros dos se habla, Louis y Charlotte Collet, con el máximo de tensión e intensidad, como diría Cortazar. En la primera página tenemos noticia del éxito de un “pintor existencialista” francés, Louis Collet. El éxito alcanzado se debe al impacto causado por un mural titulado “No matarás”. Collet en

declaraciones a la prensa explica el sentido amplio que para él tiene ese mandato existencial.

-Lo intocable, -había declarado para “La critique”- no es la vida como simple fenómeno biológico. Es el ser en sí como consciente hontanar de expresión. El verdadero padre del existencialismo es Spinoza y no ninguno de los filósofos contemporáneos, a quienes hay que combatir a pincelazos, única arma que conozco. Al decir “No matarás”, significa no matar el amor, el dolor, el deseo, la alegría, la tristeza, los gestos, los animales y, finalmente, el ser. Para mí, “No matarás”, es el primer mandamiento existencial, no existencialista, el espíritu de la vida y su ley esencial y eterna. Cuando creemos matar algo o alguien, somos nosotros quienes morimos por dentro. (249)

Tras esto asistimos a la caracterización de un diplomático –Gastón Rodeira- de estilo decadente y gran refinamiento. Rodeira ha buscado al corresponsal de un periódico de su país –que aparece como narrador testigo- para mostrarle su angustia y una carta: la carta de despedida de su amante suicida, hermana de Collet. Tras despedirse el corresponsal ve pasar al pintor hermano de la suicida y se dirige directamente al telégrafo para enviar la noticia de la muerte del diplomático, al tiempo que se oyen tres disparos.

Hoy en la noche Gastón Rodeira, Cónsul del Brasil en ésta, fue muerto a tiros por cuestiones de amor. El victimario, pintor existencialista, se llama Louis Collet”
Cuando el empleado detallaba las palabras percibí con claridad tres disparos confundidos entre los fuegos artificiales. (252)

La noticia anticipada del crimen y la negación dramática de los principios filosóficos del pintor ofrecen la dimensión humorística que subyace ante un planteamiento aparentemente patético. La unidad entre el principio y el final, a pesar de su aparente disparidad, la denuncia de las falsas poses de la sofisticación y la reducción a lo imprescindible de los elementos del relato hacen de este cuento una de las obras más intensas de la bibliografía de Artel.

8. “Sólo lo supo el río / Línea”

Este manuscrito de sólo dos páginas parece el principio de un proyecto más amplio. La presencia de dos títulos nos da pie a pensar que no el proyecto no se limitaba al drama que presenta. Entre los dos títulos aparece el siguiente paréntesis: (Plantea el problema de los países sub-desarrollados)

Tras un comienzo propio de un panfleto sobre la cuestión norte-sur, Artel nos presenta el drama de una familia –dos jóvenes enamorados que se casan- que queda destruida al dar a luz ella en medio de una gran tormenta y llegar tarde el médico a socorrerla.

Empieza con una aclaración:

Los dos principales personajes de este asunto son el gran latifundio y el hombre, como esperanza y promesa.

El ambiente es [sórdido] y pesado, regido por una naturaleza aplastante, los diálogos lacónicos, trascienden una dramática y profunda resignación [...] ⁹ que se podría interpretar como imposibilidad recóndita. (253)

El contenido social no necesita comentario.

Después de tenaz lucha con los elementos, Roberto llega a casa del médico. Salen, desafiando la tempestad. Al llegar, Emilia ha muerto, pero el niño vive. Disminuye la lluvia. Es el amanecer. Roberto toma al niño en brazos y bañado en los primeros resplandores del alba, se hunde con sus padres y un grupo de labriegos que pasa, buscando tierra más alta. De trecho en trecho se escuchan llantos de niños y gemidos.

Del otro lado de la laguna desbordada se ven las tierras prósperas y las fincas intactas de los terratenientes. (254)

Pero sí que cabe llamar la atención de que en este caso la destrucción del idilio no se produce por el desarrollo antinatural, sino por la pobreza.

9. “El compae del Ma”

Se trata de un manuscrito claramente inconcluso. Consta de siete páginas, una añadida enteramente a mano, las otras seis mecanografiadas.

Presenta a un abogado bebedor –el doctor del Mar- que padece alucinaciones tras las parrandas. En las resacas se le aparecen personajes con un cierto porte carnavalesco.

El tono jocoso empieza desde su presentación:

El doctor del Mar era algo así como un tomo de cuentos que andaba. Su vida parecía llena de cuentos. Conversación, recuerdos, actividad profesional, su acontecer hogareño, todo en él respiraba un alegre aire anecdótico, lleno de colorido y espontaneidad. (255)

La anécdota principal es una excusa para identificar la unidad del significado de diferentes vocablos:

¿Quién es Ud. y qué quiere de mí?....

-Yo soy –le responde aquel extraño individuo- el General Goma...

Ante la sobresaltada inquietud del Compae del Ma, continuó:

-Cambio de nombre según los países... Nosotros los latinoamericanos somos muy irrespetuosos. Por eso, a pesar de mi autoridad y mi influencia en la vida de los hombres, me denominan como les viene en gana, con nombres pintorescos, muchas veces denigrantes. En Venezuela me llaman el General Ratón; en Colombia, el General Guayabo; en México, el General La Cruda y así sucesivamente...

-Bien, General...con todo respeto, ¿cómo debo llamarle?

-Eso no importa. (256-7)

Algo curioso de este relato es la descripción del General:

Repentinamente, algo así como un ruido de metálicas espuelas le hizo entreabrir los ojos. Frente a él se hallaba un fornido general de la revolución del 99. Alto cuello andino, a la usanza de la época, gran sable reluciente, pistola al cinto. Sus ojos despedían chispas impresionantes. Bajo el alado sombrero de fina jipa dibujábanse el bigote y las barbas negras, donde algún hilito de plata ponía nítidos reflejos.

Sorprendido, el Compae del Ma le pregunta:

-¿Quién es Ud. y qué quiere de mí?....

-Yo soy –le responde aquel extraño individuo- el General Goma... (256-7)

Conclusiones

El conjunto de estos relatos, exceptuando a “Noticia de Navidad”, comparten con parte de la obra de Artel la protesta por las condiciones sociales y económicas de América Latina. La mayoría de sus personajes se les presenta por su clase social y la misma es el núcleo del relato.

Hay dos cuentos que añaden la reflexión meta poética explícita, algo diferente, ausente en la obra anterior, Cuento 13 y El compae del Ma, aunque éste en menor medida. El primero tiene un gran parecido con *Niebla* de Unamuno por el conflicto entre personajes y autores y entre el juego de la realidad y de la ficción. Pero, aún en estos casos está presente y resaltada la condición social de los personajes.

Aunque no sabemos las fechas de sus composiciones por lo mencionado más arriba pertenecen a la línea de pensamiento que entrega *Poemas con botas y banderas* y *No es la muerte, es el morir...* Aunque tengan rasgos idílicos el drama, la lucha por sobrevivir, lo rompe en los cuentos que estos rasgos están presentes.

II. Poemas no recogidos en libros

Hemos reunido unas decenas de poemas de J. Artel publicados en diversos medios de prensa y del archivo privado familiar que sirven para ofrecer una idea más amplia de su producción poética de la que cabe deducir de sus libros. Puede decirse que el poeta moderno hace un notable esfuerzo por separar su producción literaria, destinada a recogerse en forma de libro, de aquella otra que podríamos llamar la obra del cantor popular. Esta ofrece poemas de muy variado signo y producto de inspiración ocasional, exigidos por determinado tipo de celebraciones,- desde juegos florales a fiestas

familiares, pasando por acontecimientos políticos o culturales- que demandan la intervención del rapsoda.

Con el medio centenar de poemas artelianos que tenemos, hemos procedido a una aproximación estética, buscando establecer las líneas poéticas que presentan su continuidad en la obra publicada. En algún caso hemos encontrado piezas que, por diversos motivos, no tienen su continuidad en las líneas poéticas consagradas en la publicación de los poemarios de Artel; por ejemplo, esto sucede con la línea carnavalesca de corte modernista que veremos a continuación. Esas líneas son las siguientes:

1. Poemas conmemorativos, generalmente van dedicados a la persona que ha dado origen a la conmemoración.
2. Poemas políticos, propagandistas.
3. Poemas carnavalescos de juventud.
4. Poemas autobiográficos.
5. Poemas idílicos. Esta sección es la más diversa en apariencia.

1. Poemas conmemorativos

Se trata de una serie en la que hemos incluido nueve poemas. Todos ellos van dedicados y dirigidos a alguna persona, aunque en dos ocasiones quede en el anonimato –“La dama etíope”, y “El amolador”-. Domina en esta serie la forma del soneto. Son los poemas siguientes:

“El amolador”, 1927, es el único poema firmado como Agapito de Arco y C. Es una tirada de cuartetos de diferentes medidas donde se relata la vida peregrina triste y solitaria del afilador. Termina comparándosele con un poeta romántico por la vida que lleva.

Romántico poeta que llevas en tu vida
un gran poema escrito de llanto y de verdad,
¡levanta sin ambages la frente ensombrecida
y deja que te bañe la inmensa claridad!...

“Altivez” de 1929 es un soneto dedicado a Dolores del Arco, hermana del poeta
donde el amor filial se exterioriza con un lenguaje propio de amantes:

Este pecho viril que tanto adoras,
que ha sido de tu frente – ensombrecida
en otros días de amargas horas –
de consuelo la fuente preferida;

La solidaridad también se presenta de la misma manera:

Este pecho viril que cuando lloras
llora también en su mudez vencida
un corazón te guarda, en donde mora
¡el cariño más grande de la vida!

“Silueta bohemia”, 1930, es un soneto en versos alejandrinos dedicado a Ángel
María Camacho y Cano. En este nocturno la noche cómplice es el escenario digno para el
artista que se exilia del mundo.

Va todas las noches a engarzar mil canciones
bajo el cómplice amparo de la hora hechicera
en que tejen las sombras extrañas seducciones
y flota en los jardines olor de primavera.

Envuelto en la penumbra de ráfagas de hielo,
echada atrás la frente, con la mirada al cielo,
del diapasón sonoro las armonías desata...

y en el embrujo suave del éxtasis profundo,
que diríase, acaso, le transporta a otro mundo,
le da la hermana luna su limosna de plata...

Este ambiente de sombras, con la luna, el jardín, el olor de la primavera y la
música, entre otros detalles, recuerdan el estilo de José Asunción Silva en sus nocturnos.

“Soneto a Luis Carlos López”, 1937, en ocasión de su partida a Nueva Orleans, donde ha sido nombrado cónsul, tiene un tono desenfadado que posiblemente remite al estilo del Tuerto López, como se le conocía:

Te queda, por ejemplo, El Bodegón, lo quisiste
Como a tu propio alero y entre un partido
De naipes y una copa, entre uno y otro chiste
Muchas veces puliste la estrofa preferida.

Pero te dió la sin igual locura
De ser cónsul en Baltimore –me sabe a sinecura-
Y de tomar cocteles con música de jazz.

“A Josefina Valencia Rey. En su álbum”, 1940; A Maruja Rey Abadía. En su álbum”, 1940, son sonetos – retratos que, junto a “A Judith”, 1940, poema dedicado a la reina de los Juegos Florales de Cartagena, Judith Porto; y a “A Ana de Consuegra. En la fecha de su cumpleaños”, 1983, un soneto de cuartetos encadenados, son instantáneas, clichés de la mujer. Todos las presentan llenas de gracia, sonrientes y cuya belleza, en un caso renacentista, ilumina al poeta o al poema.

Piena en la gracia, de tu luz nimbada,
eras la dulce estampa realizada
en los antiguos lienzos florentinos

y al verte así, logré por un momento
vivir los días del Renacimiento
claros de glorias y luminosos vinos. (“A Josefina Valencia Rey. En su álbum”)

En el caso de “A Ana Consuegra” se le adjudica la dignidad propia de mujer casada y madre.

El verso calla y el elogio es mudo
ante la dignidad de tu presencia
donde un milagro de la vida pudo
lograr de la virtud su transparencia. (“A Ana Consuegra”)

“Retrato de una dama etíope”, sin fecha, es un soneto idílico de exaltación de la africanidad. La majestad ancestral que reflejan sus rasgos y su postura retratan a una mujer que no tiene nada que ver con la figura femenina negra presentada en *Tambores en la noche*. Es ‘sutil’, “evanescente”, un retrato sin movimiento. El tono solemne lo da el título y el lenguaje elevado.

Gentil, negra, solemne, se blasonan
en su mirar altivo y en su frente
el áureo resplandor de la corona
que delata los rasgos de su gente.

Noble pureza del perfil pregonada
La paz creando sosegadamente
del ámbito que enmarca su persona
en un aire sutil, evanescente.

(...)

Ensimismada así, tal se dijera
el inquietante augurio ante la espera
de algún amanecer impresentido

“Oyendo a Gómez Zureck”, 1986, poema de trece versos es una especie de soneto irregular.

2. Poemas políticos, propagandistas

Se trata de una serie de poemas de propagandismo político, suscitados por algún tipo de conmemoración. Son poemas con tendencia a la irregularidad estrófica y dotados de un lenguaje antirretórico, producto a la vez del didactismo que los inspira y de la carga pasional que conllevan. Siguen muy de cerca a los textos de *Poemas con botas y banderas*.

“El poema de la noche”, poema sin fecha de versos libres, contiene una orientación apocalíptica, que culmina en una exclamación reivindicativa de la paz.

Del aliento crudo de los montes
surge la obscura imagen
de un dramático
silencio
y la niebla es el sudario indiferente
con que los árboles cubren su reposo de cruces.

¡Cuando será
que los ojos unánimes del mundo
plasmen el amanecer victorioso de la paz!

“Cantares de gesta” es una balada humorística sin fecha, compuesta por serventesios para mayor gloria de U.P. –la Unión Patriótica, partido político colombiano de izquierda, producto de la desmovilización de la guerrilla del M-19, que fue aniquilado a balazos en los años ochenta-. Combina la denuncia patética y la ironía política.

En nueve meses contados
se estructuró un movimiento
que dio a la patria soldados
de la paz y el pensamiento.

El hambre, el subdesarrollo,
sin seguridad las gentes,
crece y crece el embrollo
de estos peligros ingentes.

Sangre del pueblo el soldado
y el guerrillero su igual,
ambos los dos ha enfrentado
el poder del capital.

(...)

“La nación descuadernada”,
la llamó Lleras un día;
la gente piensa asombrada
“¿Quién la descuadernaría?”¹⁰

“Letra para una balada”, 1987, es un poema compuesto para un grupo musical de Medellín, también a propósito de la masacre llevada a cabo con los cuadros dirigentes de

la Unión Patriótica. En esta ocasión, el estilo irónico está ausente y el patetismo domina toda la composición.

“Flores para la tumba de un guerrillero”, poema elegíaco en verso libre sin fecha, comienza con una cita del escritor ruso Leonidas Andreiev acerca de la grandeza de los sacrificados en aras del pueblo. Después de la lamentación por la muerte del guerrillero colombiano acaba con una nota de fe en el futuro. Una acotación un tanto diferente es que se unen a los blancos y los negros en una clase social de enriquecimiento mal habido.

Porque tú lo sabías: no habrá paz
ni dicha colectiva
mientras prevalezca el oprobioso sistema
de los desposeídos y los multimillonarios,
son riquezas a veces mal habidas
de los blancos y los negros,
los explotadores y los explotados.

3. Poemas carnavalescos de juventud

Esta serie contiene sólo cuatro poemas publicados entre 1929 y 1931, y que reflejan una línea carnavalesca característica del Modernismo de Rubén Darío. Se trata de los poemas:

“Siglo XV”, un soneto en verso alejandrino de 1928, publicado en 1931, que, al parecer, formó parte de una obra teatral en verso alejandrino compuesta en la etapa de estudiante del poeta. Contextualizado en el Medioevo el yo poético tiene las características y los ideales esperados del caballero medieval.

Yo soy un caballero de una corte galante
de princesa helénicas y príncipes dioscuros
donde los besos premian el acero triunfante
y tiene las miradas románticos conjuros

y terciada la capa que el rostro medio emboza
defiendo mi trofeo contra los altaneros

bajo el plúmeo chambergo yo cruzo los portales,
dispuesto a dar cien vidas entre los pedregales
por mi Dios, mi dama, por mi patria y mi rey. ¹¹

“Caretá trágica”, soneto alejandrino, publicado en 1929, expresa muy acertadamente la dimensión patética del carnaval modernista.

Pero llegó el momento de ocultar a la Vida
los dolores y el tedio, con sonrisa fingida,
entre frívolos goces, tras alegre caretá,

Y entonces fui festivo mostrándome contento,
escondiéndole a todos mi propio sentimiento,
¡como una mezcla trágica de payaso y poeta!

“Carnavales” es otro soneto alejandrino, publicado en 1930, en el que aparecen los personajes de la Comedia del Arte Pierrot y Colombina, tiene la misma estética patética carnavalesca. ¹²

Al terminar la farsa sentí que la congoja
de la amargada vida, que es otro carnaval
oscurecía mi alma... ¡Qué triste paradoja!

La conciencia de “amar eternamente las bellas colombinas” es considerada un “mal incurable” por simbolizar el ideal.

Y la locura humana que gusta de lo irreal,
enharinó mi rostro, y al son de mandolinas
me puso a flor de labios –Pierrot sentimental
las más dulces estrofas de viejas sonatinas...

“Canción Pierrotesca en gris y blanco” es un poema en verso libre de 1930, un autorretrato patético y modernista, con un toque idílico.

Yo soy
un pescador de lunas
en el mar azul del silencio.

Pese a ser una serie meritoria de mejor suerte, Artel debió pensar que el estilo y la retórica modernistas resultaban anticuados o inapropiados y no tuvo continuidad ni acomodo en los libros posteriores. El contexto del carnaval en su acepción de confundir lo real con lo genuino, tiene para Prescott también otra dimensión, la determinación de Artel de mantener una independencia ante la presión de dedicarse a un arte que apelara más a las masas (97). Línea que seguirá en *Tambores en la noche*, según Prescott, al rechazar la manipulación de los negros y su cultura al estilo de los poetas negristas (97-8).

4. Poemas autobiográficos

Esta es una serie que tiene su origen en el primer Artel, el Artel modernista, y que continúa hasta el final de sus días. A pesar del breve número de poemas –sólo cinco- esta serie tiene un apreciable interés, por la importancia que tiene la poesía autobiográfica moderna. El autorretrato alcanzó con el modernismo su consagración como género lírico, y ha dado algunos de los mejores productos de la poesía del siglo XX. Artel recoge esta línea pero no encontró un momento en su proyecto poético para desarrollarla, a pesar del largo aliento de estos poemas.

“Elegía a mis veinte años”, 1930, largo poema elegíaco de versos libres con numerosas asonancias, retoma el tema de la fugacidad de la vida con una dimensión de rendición de cuentas.

¡Quién me hubiera dicho que así, tan
fugaces,
en una abrileña
en una muy rara
muy bella mañana
después de creeros tanto tiempo míos
como golondrinas batiríais las alas...

(...)

Pero ya lo veis, hay que conformarse:
no ser un muchacho, un atolondrado,
un mal estudiante...

(...)

¡Lloro mis quimeras y mis rebeldías;
mis atormentados amores de antaño;
como los golfillos en la noche negra
lloran sin amparo... !

Llama la atención en este poema el uso del color negro para denotar el lugar del dolor – “lloro en el silencio de la negra playa/ de mis desencantos” y “como los golfillos en la noche negra/ ¡lloran sin amparo... !”. Sin embargo en otro poema de 1931, “Añoranza de la tierra nativa”, las playas se definen como “negras hembras desnudas/, tendidas al sol” sin connotar tristeza, sino alegría.

“El poema de la ausencia”, 1944 es un largo poema elegíaco de versos libres y elementos idílicos, dirigido a una segunda persona –la amada- sentida como “rumor de asordinado mar o río” sembrada en él como semilla.

“Itinerario jubiloso”, 1966, dedicado a dos puertorriqueños, Rafael Hernández y Luis Palés Matos, también un largo poema de periplo caribeño y centroamericano, es un viaje circunnavegación de tono idílico marinero y, como su propio título indica, celebratorio

más allá de todos los naufragios...
¡Lo mismo que la proa de mis días
en pos de un jubiloso itinerario!

“Evocación distante de mi madre”, 1970, otro largo poema idílico y elegíaco. Se trata de una elegía recubierta de imágenes idílicas. En algunos momentos con un gran parecido a *Sinú, riberas de asombro jubiloso*.

En mis venas vertiste todo un río
de pausadas músicas
y las fragancias del aire campesino.
Traías en el alma los adioses,
las lentas madrugadas de tu pueblo
ebrias de toronjil, signadas de caminos.

Como un niño extraviado
te busca mi recuerdo
en la constante brisa de aquel patio
de ancho y fresco pozo
que fabricó el abuelo;

“Soneto simple”, publicado en 1992, está dedicado “con admiración” a Leonor González Mina, la Negra Grande de Colombia y madrina de su hijo Jorge Nazim. Se trata de un soneto en el que el poeta rinde cuentas “con mis ochenta y tres años cumplidos”. Los dos cuartetos es una afirmación de lo que ama de la poesía. En el primero: “lo inefable” porque como “esencia perdurable” guarda el “perfume que amamos algún día” dada la fecha de composición del poema, o sea, después de haber publicado *Tambores en la noche* y *Poemas con botas y banderas*, es un tanto anacrónico. Pero en el segundo cuarteto surge la alegría y el puerto como “fanal inagotable” que abandera su ensueño “todavía, hasta el instante mismo irreparable” con una fuerza y presencia carentes en el primer cuarteto y que continúa en los dos tercetos.

5. Poemas idílicos

Esta serie es la más amplia y más diversa en apariencia. Recogemos en ella diversos poemas que tienen un sentido fundamentalmente idílico en sus diversos aspectos: amoroso, laboral o familiar. Algunos de los poemas incluidos en las series anteriores podrían perfectamente figurar aquí también. En primer lugar vamos a enumerar un grupo de poemas de juventud. Son los siguientes:

“Vienen las colegialas”, 1929, es un largo poema idílico con aspectos modernistas. Veamos la apelación final al alma.

Qué pasa en tus fondos secretos, ¡oh alma!...
¿Te has acaso enredado
en alguna esperanza?

“Éxodo”, 1929, es un poema de versos libres sobre el tren, se trata de un idilio disfrazado de modernidad vanguardista, por la laboriosidad (idilio) vista desde la máquina (vanguardismo).

El tiempo va de caza
y las flechas de las horas
lanza
sobre el lomo formidable;
se oye el grito herido
de la férrea bestia negra
que se traga los kilómetros.

“Tú sí podrías”, 1929, soneto idílico-sentimental amoroso con matices modernistas.

Tú sí podrías de mi vida loca
apartar el dolor que la tortura,
y poner con los besos de tu boca
miel, muchísima miel en mi amargura.

(...)

He sorprendido en tu mirar profundo
el don de penetrar al alma ajena,
y sólo es lo que yo quiero en el mundo:
¡tener quien me comprenda tanta pena!

“Signos”, 1929, poema breve de versos rimados que combina el trabajo (idilio) con la máquina (vanguardismo) en la línea de “Éxodo”.

Círculos,
líneas curvas y rectas...
Elocuentes figuras por tus manos trazadas,

agilísimas manos que, para el signo aladas,
 van poniendo ligeras
 en la intensa negrura
 del sencillo tablero
 con rasgos hechiceros
 la embrujada escritura.

“Campana de madrugada”, 1930, poema de versos octosílabos de rima consonante encadenada. Recuperación del idilio tradicional mediante la imagen de la campana. Su sonido le devuelve la armonía con lo natural.

“En la iglesia”, de 1930 es un soneto de versos alejandrinos, donde reelabora la visión del encuentro con la amada en la iglesia, como Dante y Petrarca.

En la vetusta iglesia, que a meditar convida,
 desde la gris penumbra de un rincón apartado
 presentí en tu alma, de piedad conmovida,
 el tesoro de amores que tu llevas guardado.

“Sinfonía de la hora más gris”, 1931, es un largo poema en versículos sintagmáticos, de aire modernista, al representar un estado de ánimo melancólico mediante un tiempo y un paisaje grises. Se trata del tópico modernista del “spleen”. Puede decirse que es un poema más sentimental que idílico, pero la concepción del tiempo como fenómeno cíclico –la hora- lo orienta en la dirección del idilio.

Hora más gris,
 -tragedia sin gritos del alma del día,
 minutos enfermos de intensa neurosis-
 pasa inadvertida
 para la ciudad, que mira
 con ojos de ciego
 cómo te agazapas con fúnebre miedo
 ante las amenazas
 de la noche macabra
 que a estrangularte avanza.

6. Otra serie

A continuación proponemos otra serie de continuidad y, a la vez, evolución respecto a la anterior. Se trata de poemas marineros, que continúan el ciclo idílico especializándolo en el ambiente marino y que fueron pensados para un libro cuyo título conocemos: *Un marinero canta en proa*, un proyecto que no llegó a verse realizado (Artel lo hace constar así en nota bajo el título correspondiente a cada poema). Son los siguientes:

“Gitana”, 1930, y “Gitana en puerto”, 1940, se trata de un poema que pertenece al ciclo anterior y que se retoca para darle entrada a la nueva versión en el ciclo marinero. Es un poema de verso libre y estilo neopopular. Ilustra ese tránsito de lo idílico local a lo idílico marinero. Al de 1940 se le ha añadido al final de la primera estrofa: “La noche del mundo./ La noche del puerto”. Y la última lee: “Algún marino tenderá la mano/para que leas su suerte”, en vez de: “Yo tenderé la diestra/para que leas mi suerte.”

“Veraneo”, 1940, poema en verso libre de resonancias híbridas –neopopulares y vanguardistas, por la introducción de palabras inglesas -

Hay música de fondo:
un “jazz” “slippy” que tiene mucha “yunfa”,
que tiene “sexapeal”.

Desde la orilla de mi copa
miro el mar ir y venir.

“Ansiedad”, 1943, largo poema de versículos de concepción existencialista en el que no entra la dimensión marina.

“Soneto del hielo”, escrito en 1947 y publicado en 1961, es un soneto que continúa la retórica del calor y del hielo del alma que aparece en “Ansiedad”.

“Palabras en la arena y frente al mar”, 1949, poema sentimental en verso libre que combina la línea marina con la línea existencial.

“Si ves a Jorge Artel no le hables de mí...”
 Así dice tu carta, yo la he leído
 con ese dolor augusto, resignado,
 indiferente que al alma da el haber sufrido tanto
 cuando se lleva, por ejemplo, un temor angustioso,
 un miedo horrible de saber que todo ha muerto,
 que todo se ha apagado como una llama,
 irremisiblemente.

Quisiste, para mí, ser apenas la ráfaga,
 un poco de brisa pasajera
 que alegrara las marinas lonas
 de mi viajera ilusión. Y te llevo, sin embargo,
 ancla pesada, más que tatuada,
 clavada en mi débil corazón.

Muchos de los poemas que Artel pensó para *Un marinero canta en proa* aparecieron con el título de “Otros poemas” en *Tambores en la noche*, edición de Plaza & Janés, de 1986.

Por último, situamos tres poemas tardíos en los que aparecen fundidos los diversos matices de la estética de Artel, lo marino, lo idílico y lo modernista.

“El solitario”, 1983, soneto sentimental con elementos de la retórica marinera.

“Poema sin nombre”, sin fecha, poema existencial construido con retórica idílica.

“Reina y aldeana”, sin fecha, soneto idílico a una “campesina altanera”.

En conclusión

Esta colección de poemas, aún en su insuficiencia, permite comprender los diversos derroteros que siguió la personalidad creadora de Artel, lo que consideró logros alcanzados y también lo que se quedó en el camino. Pero el conjunto nos aporta una idea más completa y fiel de la obra de Jorge Artel.

Notas

¹ Título también de uno de los cuentos que veremos.

² En el apéndice I incluimos nuestra transcripción de los mismos. Su recopilación es de Álvaro Suescún.

³ Ilegible.

⁴ La presencia de la firma nos hace pensar en que Artel tuviera este cuento preparado para ser publicado. La firma sólo aparece en dos de estos relatos, y es claro que son los dos más elaborados artísticamente. La autenticidad de los relatos viene dada por las correcciones y añadidos del puño y letra de Artel.

⁵ La inclusión de experimentos psicológicos –morales, es decir de las representaciones de lo anormal y de los estados mentales del hombre, como el sueño y de la fantasía experimental: la observación desde un punto de vista poco común que resulta en un cambio radical en la escala de lo observado son características nuevas, ausentes en la menippea antigua (Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* 190-1).

⁶ Ilegible.

⁷ The “inappropriate word”– inappropriate because of its cynical frankness, or because it profanely unmasks a holy thing, or because it crudely violates etiquette– is also very characteristic for the menippea (Bakhtin *Problems of Dostoevsky's Poetics* 191).

⁸ Como se dijo anteriormente se publicó en [1966]. La copia que tenemos de la publicación en el periódico está incompleta.

⁹ Ilegible.

¹⁰ El serventesio es una poesía generalmente satírica compuesta por cuartetos u otras estrofas con rima cruzada (Navarro Tomás 208).

¹¹ La elegancia, el refinamiento y la luminosidad que surgen de las palabras que connotan luz son para Laurence Prescott características de Rubén Darío (94).

¹² La combinación de la imagen de la máscara, la mención de Pierrot, del soñador con la tradición del Carnaval de Cartagena le da a las imágenes una frescura nueva en la poesía latinoamericana, según Prescott (97).

Apéndice I

“La noche en que murieron las palabras”

Los dos primos Uribe más que grandes macheteros eran algo así como las gargantas humanas de la selva. Su amistad había sido un diálogo constante. Se cruzaban palabras y frases enteras –no importa que éstas fuesen incoherentes- hasta semidormidos, cuando bajo el sopor de la noche brillaban, a través de los toldillos, los tabacos encendidos, los fogones y las estrellas lejanas.

Trabajaban juntos. Iban por todas partes juntos. Habían hecho un toldo doble y juntos dormían en sus respectivos catres.

Por echarle abajo ese montecito, patrón, nosotros cobramos no menos de veinte pesos...

Nosotros. ¿quiénes?

Mi primo Hilario y yo, que siempre andamos juntos...

El que llevaba la voz cantante era El Colorao, como llamaban a Pedro Uribe. De dónde había salido aquel epíteto un poco rumboso, no sabemos. Tal vez de la propia familia, por ser él un poco más lavadito, como dicen en Colombia, que sus otros hermanos, todos de color. Cinco fueron los hijos del señor Uribe, un patriarca campesino de Puerto Tejada, allá en el Cauca legendario y hondo. Uno se frustró en Bogotá, a donde fue a estudiar bachillerato sin que volviera nunca. Otro anda por el río como capitán de canoa. Otro heredó la hacienda, al morir el viejo. Y a otro se lo llevó el paludismo. Pedro era machetero de oficio. Ni sus hermanos ni las cosas que le rodearon desde niño tuvieron ninguna influencia sobre él. Le encantó siempre fugarse de la casa para ir en busca de Hilario, saliendo por ahí sin rumbo fijo, hacían [...]¹, trampas silvestres, donde cazar pájaros. Mientras tanto hablaban, hablaban.

Y, un día, hablando se fueron a pedir trabajo, con sus machetes al hombro. Así llegaron a aquel caserío, en los límites con la república de Panamá.

Las noches eran iguales. Los días lo mismo. Sólo variaba su conversación, con el fondo melódico de los machetes. Tin... tan... tan... tin... tin... tan... tin... Un ligero reposo para comer algo y tomar agua en la fresca totuma, donde parecía recogerse la oscuridad de la selva...

Y entonces el señor Guerrero –¿te acuerdas?- me mandó a buscar su botellita...

¹ Ilegible

Y no volviste a la escuela sino al día siguiente...

Por eso me arrodilló contra el rincón...

Fue cuando yo le disparé el pedazo de tiza con un caucho...

Tin... tan... tan... tin...

Y nunca supo quien había sido –¿te acuerdas?- y castigó a toda la clase...

Pero como no se atrevió a reclamarte la botellita. tu te quedaste con los ochenta centavos...

Fue los que le dimos a María Chiquita...

Ah, diabla de María Chiquita esa, caray. quién sabe por donde andará ahora...

Dicen que se fue con el Cholo...

Pero nunca se supo de ellos. Quizás está en Colón...

Oye, la cara que pondría María Chiquita si la encontráramos, ¿no?

Pero ya estamos viejos tú y yo y ella también. Lo que pasa es que la recordamos así como éramos cuando los tiempos del señor Guerrero...

Viejo del carajo... me dio con la palmeta en las nalgas. dos veces...

Por eso nos huimos, ¿no?

Sí, por eso y porque estábamos aburridos de Puerto Tejada...

Oye, y ¿por qué será que unos nacemos donde todo es igual y no nacemos también en las ciudades grandes, con gobernadores, con palacios y arzobispos?

Bueno, hay que nacer en cualquier parte... ¿no te parece?

Yo quisiera vivir en un mundo bien grande, donde haya muchas calles y muchas mujeres bonitas. Ganar dinero en pila, plata física, para dársela los sábados y tener un cuarto con abanico eléctrico y...

Yo también. Pero la vaina está fregada... Nosotros estamos fregados...

Pero es por que queremos, porque somos así. ¿Te acuerdas aquel viejito que fue presidente de Colombia, al que criaron unos curas...?

Claro, yo estaba chiquito cuando fue a Puerto Tejada, y tú también. Íbamos detrás quemando unos boladores que nos dio el cura y gritando “¡viva el señor Suárez!”, “¡Viva el Presidente!”

Pero ni tú [ni] yo sabíamos qué iba a buscar a Puerto tejada, ni por qué le dábamos vivas...

Bueno, nos mandó el cura, ¿no?

Estaba vestido de alpaca y no parecía presidente. Ahora en los retratos de los presidentes ellos se ven muy bien vestidos, muy elegantes...

Bueno, es que el viejito era así. era humilde...

Dicen que no conoció a su padre...

Qué vaina, ¿no? Y nosotros con plata y tierras y [...] ² somos macheteros...

Bueno, porque no quisimos seguir en la escuela...

Es por el señor Guerrero, por los palmetazos y porque Puerto Tejada nada más tiene tres calles y un cine. ¿Tú ibas a querer estar allí siempre?

Mirá, déjate de vainas, estamos así por nuestra mala cabeza. Nadie tiene la culpa. Mi hermano Lucho ¿no fue a estudiar a Bogotá? ¿Y qué hizo? Mientras el pobre viejo nuestro estaba limpiando monte y sembrando, y mi mamá ayudándolo en todo él se perdió en el aguardiente y no estudió un carajo...

Si es verdad. Yo creo que uno tiene la culpa de lo que le pasa...

Siempre tenemos la culpa de lo que nos pasa... Siempre... Y a propósito ahora que hablamos de esto, dime una cosa: ¿tú has visto a la muchacha?

¿A quién?

No te hagas el pendejo, a Rosa, la hija de la que nos lava la ropa en el pueblo...

² Ilegible

El Colorao se sonrió.

Siempre vamos juntos a verla, ¿no? –repuso- y cambió la conversación:
Todavía no ha pasado la zorra, debe ser algo temprano...

Hilario sintió un disgusto repentino. Su corazón palpitó con fuerza, y no precisamente debido a la agitación del trabajo. Tomando la totuma del agua echose un poco sobre la nuca para refrescarse, y después de apurar un trago largo, le dijo al Colorao, mirándolo fijamente:

Tú sabes que Rosa me gusta...

También a mí...

Colorao, somos como hermanos, toda la vida hemos estado juntos, esto es cosa sería...

Para mí también es cosa seria...

Yo no quiero pelear por una hembra...

Ni yo tampoco, primo...

Pero te me estás atravesando feo, Colorao, y esa vaina está fregada...

¿Y tú qué quieres, que te diga que no me gusta la muchacha?

Yo no quiero nada. Yo lo que te aclaro es que me gusta y voy a casarme con ella...

Y yo te digo lo mismo a ti...

Los dos hombres se habían acercado, machete en mano, hubo un silencio de siglos, que duró sólo un segundo. El Colorao se echó a reír:

¡Coño! Parece que fuéramos dos extraños. Déjate de vainas y sigamos el trabajo, que hay que descansar, porque hoy es sábado...

Y aquello quedó así. Pero no en sus pensamientos. Tampoco en sus corazones. Y mucho menos en el pensamiento y el corazón de Rosa. Esta era una chiquilla de 17 años. Bajo la blusa breve, se revelaba toda una mujer. Al reír, sus labios tenían algo de pulpa silvestre. Y la gracia del cuerpo era, sencillamente, incitante.

“A esta me la llevo yo”... había pensado Hilario.

“A esta me la llevo yo”... había pensado Pedro.

Pero ninguno de los dos mencionaba jamás a Rosa, hasta aquel sábado, llegando el mediodía, antes de que pasara la zorra por entre los agrestes pajonales.

Rosa, la verdad, no sentía cariño especial por ninguno de los dos colombianos. Le daba lo mismo dejarse decir cosas de Hilario que de Pedro, el Colorao. Con ambos jugaba a las barajas leyéndoles las cartas y riendo y jugueteando, mientras su madre les preparaba comida o hacía algún oficio.

Pero ese sábado se había cambiado el destino de los primos Uribe. Realmente, después de aquel diálogo, sus temas fueron mucho más triviales e insignificantes que de costumbre. Hilario comenzó a ver en el Colorao una serie de defectos en que no había reparado antes. Le pareció un ser extraño, egoísta y bruto.

El Colorao, por su parte, se dio cuenta de que aquello de andar, desde niño, con un primo era un sentimentalismo estúpido. Pensó que él era un hombre solo en el mundo, que su primo también y que ambos tenían derecho a buscarse la vida y a encontrar una mujer, sin que ni el uno ni el otro tuvieran ninguna intervención en ello.

Cuando llegaron a la casa de Rosa ya no se querían.

Buenas...

Buenas tardes... pasen. ¿qué hay de nuevo?- repuso la madre de Rosa a la voz del Colorao...

Este murmuró algo y dijo riendo...

Lo de siempre, trabajo nada más. ¿Y Rosa?

Ahí está en el patio haciendo oficio. Hilario, ¿qué te pasa que ni saludas, hijo?

Nada, y Rosa, ¿como está?

Aquí estoy, -contestó Rosa- desde el patio. Los Uribe por aquí ¡caramba! Ya voy, ya voy para allá...

A lo lejos se iniciaba el currulao...

La comida y la conversación fueron tristes. Rosa estaba más bella que nunca. Ella, su madre y los dos primos salieron a la plaza del pueblo a ver el baile y, quizás, a bailar también. Todo dependería de las circunstancias...

La circunstancia de Hilario era el Colorao.

La circunstancia del Colorao era Hilario.

Rosa era la circunstancia de ambos.

Aquella noche los tambores del curralao sonaban en el corazón de los dos colombianos con una fuerza jamás sentida, con un sonido nunca escuchado. Cada golpe de los tamboreros sobre los parches salvajes pegaban recio y profundo dentro del pecho de Hilario y de su primo. Rosa, de pie entre ellos, en tanto que la madre daba vueltas por ahí, no estaba al tanto de la realidad, o no parecía estarlo sonriendo a los dos, hablándoles tonterías y superficialidades.

Hilario pensaba:

“Si la saco a bailar va el Colorao y me pide un barato y ahí se forma la vaina”.

El Colorao pensaba:

“Si la saco a bailar va Hilario y me pide un barato y ahí se va a formar la vaina”.

De pronto se acordó de que él era solo en el mundo. De que él tenía derecho a buscar una hembra cualquiera y que aquello de cargar un primo toda la vida era una gran carajada.

Rosa, vamo a bailá –dijo resueltamente- y sonrió con una mueca a Hilario, como quien piensa: “Si te atreves a pedirme barato, te mato”.

Hilario sonrió de la misma forma, pensando y diciéndole con los ojos: “Te la voy a quitar, pendejo”.

Las voces y los cantos del curralao llegaron a su más denso climax. Las hembras en sazón emanaban un olor a sudor limpio, mezcla de axilas perfumadas y senos olorosos a polvo. Como un pájaro loco la emoción sexual volaba entre los hombres, nutriéndose en el brillo de los ojos y haciéndose más agresivo con el roce, aparentemente fortuito, de los cuerpos cimbreados. Hay una clave misteriosa en toda danza que predispone y enerva los sentidos como el efecto de la borrachera. Los símbolos del curralao, igual a los de la cumbia, los del bullerengue y otros aires nativos son símbolos sexuales: pañuelos, gritos, colores, melodías dispersas se entrecruzan, manos que se

agitan y se contraen, caderas y vientres de seres humanos que se confunden, como pidiendo, con el gemido estentóreo de la carne, un pedazo de tierra donde tirarse y quererse fieramente. Los tambores golpeaban ensordecedores, ascendiendo en su trepidante vuelo, llamando con su voz pagana, pecaminosa y sombría, a una conjunción nupcial, con espeso contenido de barbarie.

Hilario no se acercó a los bailadores. Pero cuando el Colorao llegó a la trocha donde él y su primo tenían el pequeño campamento, lo estaba esperando, machete en mano.

Te crees muy macho, primo. Y te voy a quitar la guapura ahoritica mismo. Coje tu hierro y sígueme.

Yo no me mato por ninguna...

Una corona de relámpagos brilló en el aire, deteniéndose apenas pocas pulgadas sobre la cabeza del Colorao.

Como digas esa palabra te juro, por mi madre que ¡no respondo!

A mí no me amenaza nadie, viejo. Yo soy muy macho para ti y para el que más...

Eso yo lo sé muy bien y por eso te desafío, ¡carajo!

Espérame aquí. -contestó el Colorao- lanzándole una mirada de fuego.

Es lo que estoy haciendo desde hace media noche...

En la escampada que ellos mismos habían comenzado a abrir, allá donde la selva se hace más virgen, impenetrable y misteriosa, se oyeron o, mejor dicho, deberían haberse oído, porque nadie fue testigo de ello, los machetes colombianos. Chocaron múltiples veces de, plan filo, al filo y plan, hasta que el sonido fue haciéndose cada vez más lánguido y el último de ellos quedó subrayado por el golpe de dos cuerpos que cayeron juntos.

Me jodiste Colorao...

Perdóname, primo...

El hedor a muerto y los gallinazos revelaron días después aquel trágico suceso, las autoridades y todo el pueblucho, menos Rosa, lo encontraron inexplicable.

“La poca vaina”
(Cuento Colombiano)

Por Jorge Artel

Lo traían con los pies por delante, el par de brazos colgando.

No tuvieron tiempo para echarse encima sus trapos, ni para cubrir debidamente el cuerpo de Manuel Flores. Llevándolo a cuestas, los cuatro hombres entraron a la población, semidesnudos, apenas cubiertos por el “guayuco” o taparrabo con que trabajaban allá en el aserradero de los turcos Rumié.

Algunas mujeres se asomaban, compungidas, para verlos pasar.

¡Ave María Purísima! Si es don Manuel, ¡el marido de Rafaela!

¡Dios bendito de mi alma!

Y otra voz, dirigiéndose a los cargadores, que iban ya doblando la próxima esquina, con paso apretado, sudando grueso, bajo el sol corrosivo de Quibdo:

Fue la cascabel, ¿verdad?

Hubo un ansioso silencio, levemente golpeado por el sonido que producían las pisadas de aquellos sobre la tierra de la calle.

Uno de los hombres, sin detenerse, mientras hacía esfuerzos por reacomodar sobre sus hombros el torso reluciente de Manuel:

Sí, la cascabel fue...

Y el grupo se hundió en la boca-calle.

Un viento cálido llevó hasta Rafaela que se encontraba pilando en el patio de su casa, precipitadas palabras:

Rafaela, Rafaela: ...Ahí traen al compae Flores muerto, que lo picó en el monte ¡una culebra cascabel!

El ritmo del pilón se paró en seco. Sobre la canícula del patio, momentos antes salpicado de cantos, risas y comentarios, cayó de pronto un silencio ancho, absorbente,

hasta los árboles distantes, a los pájaros, al cerdo gruñón del chiquero, a las gallinas cacareadoras, junto a cuyas patas se enredaban los polluelos, clavándole al día su agudo piar, como aprendices de flautín.

Las compañeras de Rafaela abandonaron el [...] ³ y [...] ⁴ los corriendo hacia la calle. Sólo ella quedó allí extática, ausente, en medio de aquel silencio súbito que luego fue, poco a poco, encogiéndose y metiéndose dentro de su corazón.

Oyó ahora pasar, de nuevo, la brisa entre los árboles de acacia, donde las flores ponían, a distancia, un grito escarlata sobre el lomo del aire. Pudo percibir otra vez el canto de los pájaros, el gruñido húmedo del cerdo y aquella terca escala de los pollitos, que espurgaban la tierra buscando cabecitas de maíz.

También sintió llegar los hombres bajo el peso de Manuel Flores, su negro, su compañero de años.

Dentro del oscuro mundo moral de Rafaela se iniciaba una catástrofe. Sacudida por el inconsciente egoísmo de su dolor, al principio tuvo la sensación de que el pulso del universo se había detenido. Pero pronto comenzó a darse cuenta de que todo era lo mismo que antes. El paisaje chocoano brusco, salvajemente tropical, con sus bandadas de guacamayos embanderados, sus ríos atrabiliarios y su selva asesina, devino idéntico, inalterable.

Con amargura, se hizo cargo de su íntimo desquiciamiento.

Y en forma vertiginosa, como las imágenes de una cinta cinematográfica, pasaron por su mente –nublada de angustia- los recuerdos.

Cuando Manuel Flores era el alcalde de Istamina, tendría unos veinte años. Su padrino, gamonal conservador, lo hizo poner allí con un rotundo “bajo absoluta responsabilidad”.

Promete y, además, tiene aspiraciones... -le dijo al intendente-. Yo le respondo de que será un baluarte para el partido. No importa que no tenga la edad... Hay que ayudar a este muchacho.

Manuel fue, en realidad, un buen alcalde conservador, un baluarte para el partido. Bajo el latigazo de los veinte años y su arrolladora alegría de vivir, algo fanfarrona, impuso muchas caras, dispersó manifestaciones liberales y se arregló amistosamente con más de un contrabandista de licores.

³ Ilegible

⁴ Ilegible

Enfundado en buenas camisas de seda, llevadas de Panamá, y con una bandurria hecha en Cartagena, sonora como ella sola, por ahí iba Manuel Flores, alto, fornido, siempre sonriente, a dar serenatas y a hacer sancuchos nocherniegos.

Así conoció a Rafaela.

Hembra total, desde el pelo –ensortijado y negro- hasta los pies, ágiles para la interpretación del currulao y la cumbia, clavó en Manuel la espina de un capricho insustituible que, gradualmente, le fue sabiendo más hondo.

Muchos la cortejaban. Al pasar por el río, tras su casa, varios mozos le hacían llegar, a media noche, mensajes de amor, golpeando con el canalete, en cierta forma, sobre el agua, como sólo los bogas del Chocó saben hacerlo.

Pero Manuel no era hombre a quien preocuparan los rivales. Y mucho menos siendo alcalde de Istmina. Además, tenía su padrino... ¡y veinte años!

Los amores fueron “sumarios”, como todas las cosas que se relacionaban con la alcaldía. Cierta noche, después de una serenata abundante en trago y vivas al gran partido conservador, Flores golpeó la puerta de Rafaela.

¡Te vas conmigo! –le dijo cuando a ésta ve asomarse. Y sin darle tiempo a pensarlo dos veces la cargó en vilo, metiéndola dentro del único automóvil de Istmina, que estaba por su cuenta.

La pareja fue feliz. Manuel Flores cumplió veintiún y en la bandurria cartagenera florecieron nuevas canciones. Pero se acercaba un difícil período eleccionario y los liberales dispusieron hacerle una visita para pedirle garantías.

¡Es lo único que no puedo darles! –respondió el jovial pichón de mandatario–.

El liberalismo local se soliviantó. Hubo protestas, telegramas a Bogotá, conferencias entre los gobernantes y el padrino de Manuel. Para evitar complicaciones todos convinieron en que el muchacho se había pasado de listo. En política no era bueno ser tan demasiado inteligente... Flores fue nombrado oficial del resguardo en las Sabanas de Bolívar.

Al regresar de su bruma recordatoria, Rafaela se volvió, sollozando, para dirigirse a la sala. Sentía un peso enorme en el pecho. Todo aquel silencio que antes le invadió el corazón se le había transformado en piedra. Y la pesadumbre le pasaba del pecho a los pies, a los brazos. Hubiese querido correr, abalanzarse sobre el cadáver de Manuel, ahí, tras la pared donde comenzaba la sala. Pero le fue imposible.

Entre el confuso murmullo que surgía junto al difunto, distinguió la voz del compadre César. Sí. El compadre César, el amigo íntimo de Manuel, su secretario en Istmina, su ayudante en Sabanas de Bolívar, su brazo derecho y confidente de siempre...

La presencia, la voz de César, le infundieron ánimo. Y si en la confusión que hubo seguido a la llegada del cadáver no se notó la falta de Rafaela, ahora todos se apartaron para darle su lugar junto al extinto.

Desnudo de cintura para arriba, allí estaba Manuel con su pantalón kaki, despejada la frente, hercúleo, como tallado en madera. Todavía le rodeaba uno de los brazos el pañuelo raboegallo con que pretendieron, vanamente, detener la circulación del veneno. El cuerpo, ya amoratado y semi rígido.

Rafaela se puso a vestirlo. Su compadre César quiso decirle algo, pero parecía como si una mano de hierro le apretara, por dentro, la garganta. Ella estalló en requiebros, a grito herido:

¡Ay, compadrito de mi alma!...!Se acabó su compadre Manuel, compadrito! Se acabó para siempre... Mírelo como está ahora, compadre... sin poderse reír, con aquella risa tan blanca y tan linda que él tenía...

Consuélese, comadre, consuéllese... Resignación... -al fin logró murmurar César, todo confuso-.

Pero cómo voy a consolarme, compadre, si es lo único que yo tenía... ¡Lo único que yo tenía en la vida! Mi pobre Manuel, tan bueno como era, Dios.

En el patio comenzaron a hacer el cajón. Los ruidos del martillo llegaban hasta la sala. Cada golpe repercutía en forma patética, estimulando en Rafaela un nuevo sollozo, otro desesperado requebro.

Llegada la tarde, el pueblo entero fue desfilando ante el cadáver amoratado. Unos se iban pronto. Otros se quedaban durante largo rato. Varios de ellos, en torno al cadáver. Rafaela, con una toalla sobre el hombro, para enjugarse el llanto, sentada a la cabecera de la cama dónde yacía su Manuel, sollozaba interminable, desconsoladamente. Cuando lo pusieron en la caja, ya era casi de noche. Rafaela no pudo contenerse. Sus gritos hicieron estremecer el ámbito de la casa. Se oían lejos, a la salida del pueblo, allá dónde comienzan los caminos de montaña.

Muchos de los amigos se ausentaron paulatinamente. Apenas algunos familiares y el compadre César, silencioso en un rincón, frente al féretro forrado de negro, quedaron allí, haciendo compañía a la viuda.

Esta, desmadejada sobre el ataúd daba rienda suelta a sus sollozos y sus pensamientos...

Sí. Sus pensamientos [...] ⁵ Corozal, Sincerejo, Morroa, el Carmen, Flor del Monte... todos los pueblos que fueron escenario de Manuel.

El ovillo rutilante de aquellos días iba desenvolviéndose en la mente afiebrada de Rafaela... Flores, hombre de empresa, tuvo un minuto en que encontró pequeña la oficialía del resguardo. La vida es de los audaces, se dijo. Convencido de que en el departamento de Bolívar era inútil impedir el contrabando y de que éste es allí uno de los medios más fáciles de enriquecerse. Se dispuso a dejar de ser perseguidor para convertirse en perseguido. Alegremente, con su sonrisa limpia, de auténtico negro chocano, un buen día envió la renuncia a Bogotá.

En Cartagena se hizo a un socio poderoso, de esos que todo el mundo conoce pero nadie se atreve a mencionar. Y vino la gran aventura.

Su bandurria pasó de los cuarteles del resguardo a vivac de los contrabandistas. Desde entonces la seda, el crespón, el whisky traían el temblor musical de una emoción nueva. Manuel Flores supo, como nadie, burlar las trampas de la ley. Según muchas veces afirmaba, "el que menos cree en los títeres es el titiritero". En una ocasión cubrió a nado la distancia entre el puerto de Tolú y la lancha "Montería", a muchas millas de distancia, sólo para recibir, sin testigos, cierto mensaje de su socio. Otra vez mantuvo a los guardas vigilando toda la noche la casa donde creyeron que él estaba de juerga, mientras en realidad hallábase en otro sitio pasando un contrabando. El truco consistió en una admirable grabación fonográfica y expresiones de alegría. Por este medio despistaba a los agentes del resguardo.

Ese tipo es el diablo, comentaron los sencillos guardas. Está a un mismo tiempo en todas partes.

La Sabana Bolivarensa se fue llenando con el nombre de Manuel Flores. La fama de su bandurria y de sus proezas circuló precipitadamente por todo el contorno y era motivo para que los vaqueros inspirados improvisaran décimas y cuartetos. En más de una venta desolada, de esas que de vez en cuando sirven de pausa a los chalanes que van de Sincelejo a Corozal, de Bumangue al Carmen, se oyó decir a los decimeros:

Dáme el pie.

¡El negro Manuel Flores!...

⁵ Ilegible.

Torna sacar los vasos de anís y de ron caña y entre la [...] ⁶ de aquellos caminos saltaba de los labios una canción.

Pocas veces anduvieron tan juntos la bohemia y el peligro, la temeridad y el lirismo. De fácil berbiloquia, Flores llevaba la voz cantante en las fiestas improvisadas a media jornada entre sus amigazos, que no eran pocos. Tocaba la bandurria sin fatigarse jamás, siempre dispuesto a comenzar de nuevo. Y transcurrían las horas, mientras sobre los fogones de tres piedras humeaban los hirvientes sancochos...

En la época de las revoluciones colombianas, quizás el negro Flores hubiera sido un lugarteniente, un capitán de leyenda.

Y pasaron algunos calendarios...

Flores tenía el corazón bien puesto, pero antes que todo era un artista. Naturalmente, hubo pérdidas en el negocio. Su misterioso asociado de Cartagena se negó a reconocerlas. No era culpable de los sancochos a media noche, ni de las charangas del fachendo chocano.

Amenazó con llevarlo a los tribunales...

Rafaela suspira y su suspiro es un paréntesis para enjugarse los ojos con la toalla. En el rincón, impasible, está el compadre César. Llegan más gentes. Todos le dan su sentida condolencia. Cada frase cada abrazo, revivían en ella el dolor, que parece sedimentarse bajo la calma de sus sollozos somnolientos. Desencajada, con los rizos del pelo hirsuto desgredados y en los brazos rollizos, todavía, residuos de maíz, rompe de nuevo el cántaro en su llanto:

¡Tan lleno de vida que salió esta mañana! ¡Tan lleno de vida, señores! ¡Tan lleno de vida, compadrito!

César se estremece en su asiento. Rafaela continúa:

¡Pero no se ríe compadre! No se ríe con esa risa tan linda que él tenía... Ríete, Manuel..., por Dios, Manuel... ¡No, no se ríe! ¡Ay, no se ríe ya, compadrito querido! ¡No se ríe ya mi Manuel, compadre!

La frente de César se ha llenado de gotitas de sudor, clava la mirada en el suelo. Debajo de su piel negra pasan relámpagos de palidez.

⁶ Ilegible.

Las palabras de Rafaela parecen atrancarse y salirle del pecho, letra por letra, como un canto trágico. En el silencio de la casa su voz impregna de sobrecogimiento la sensibilidad de las gentes. Contagian de tristeza su impotencia, sus imprecaciones, en requiebro lúgubre de mujer inerme, moralmente destrozada, reacia a comprender la muerte, rebelde a todo consuelo posible.

Luego de caer en un sopor morbosos, con los labios convulsos, sigue quejándose, como de una herida recóndita... Desde esa herida invisible ella siente salir, desgarradora, la silueta de Manuel Flores. Viene con su bandurria en la mano, sonriente, joven, alegre.

Es él, lo ve con toda claridad. La camisa de seda fina ligeramente abierta sobre el pecho. No está amoratado ni rígido. Es ágil, arrogante, pleno de vitalidad. Le habla y ella escucha su voz nítida:

Mi socio pretende dividir nada más las ganancias, y no las pérdidas... Quiere demandarme y meterme a la cárcel. Pero yo no me dejo. Le responderé con los títulos de una mina que mis hermanos y yo tenemos en el Chocó... Porque soy un hombre completo y no me cabreo. Quiere decir que ahora mi deuda será con mi familia. Me voy negra a orar al desierto...

Y Manuel Flores se ríe con su risa de niño travieso. Así lo ve Rafaela, a través del tiempo y de sus ojos empañados de lágrimas.

Se fue a orar al desierto. ¿De qué libraco sacó esta frase inusitada?. Lo cierto es que desapareció del tinglado bolivarense y en la Sabana sólo quedaron su fama, el eco de sus parrandas y sus canciones.

Manuel Flores es capitán de una lancha que viaja al Atrato...

Manuel Flores está pasando contrabando en Curazao...

Manuel Flores tiene un comercio de ganado en Montería...

Manuel Flores ya no le debe nada al hombre aquel de Cartagena...

Manuel Flores vive en Panamá...

Eran versiones que traían las canoas de la Costa Abajo, palabras que golpeaban en las olas del mar grande. De vez en vez, algún vaquero se acordaba de improvisar una nueva décima sobre el desterrado negro Flores, el hombre a quien nunca el resguardo, el más parrandero de la sabana, la primera bandurria de Bolívar...

Por allí contaban cómo Manuel Flores había logrado salvarse en el naufragio de la “Sinú”. Aquella noche, cuando la nave comenzó a arder, lanzó por la borda a Rafaela, arrojándose tras ella. Los tiburones entretenidos con el ganado que en medio de gran desesperación, se tiraba al agua huyendo del fuego, no hicieron caso de los sobrevivientes, que pugnaban por llegar hasta la orilla. Muchos se ahogaron sin conseguirlo. Flores nadó toda la noche sosteniendo a su mujer con su brazo...

La verdad es que Flores ya le había pagado a sus hermanos y ahora estaba haciendo dinero por tercera o cuarta vez en su vida.

Abrió mediante contrato con la casa maderera de los Runié, comenzó a descuajar la selva chocoana. Trabajaba de sol a sol. Su ansia de vivir lo empujaba tenaz, fuertemente, hasta la entraña oscura de la manigua.

Cada golpe de hacha era un firme propósito. Cada día una más expansiva resolución.

¡A mí la vida no me coje a los sombrerazos! –gritaba

¡Vamos muchachos! ¡Hay que hacer plata!, ¡que es lo único que vale! –decía arengando a sus hombres.

Y esa tarde, mientras instalaba una avanzada para el trabajo del día siguiente, no oyó la cascabel...

Ahí se lo habían traído a Rafaela, que lo lloraba sin poder ni desear comprender ¡que estuviera muerto!

Ríete, Manuel, ríete... No se ríe, compadre...

Llegaron las mujeres que iban a rezar el rosario. Frente al altar –una sábana blanca, abierta sobre la pared, un Cristo y algunos santos- se dio comienzo a la ceremonia.

Las tazas de café, blancas, limpias, parecían mucho más blancas en las manos de los negros. Poco a poco se fueron formando grupos en el patio, en la sala, junto al cadáver, en la puerta de la calle, en los espaciosos corredores. Se hablaba de Manuel, del precio de la madera, del trabajo, de las cosechas, de política. Entre el conjunto de voces escuchábase algunas frases sueltas:

El turco Bechara va a traer albañiles de Cartagena para la construcción de su ingenio...

La intendencia pronto será departamento...

Si en el próximo viaje Salomón Ganem sube el precio de la manteca...

Pero el grupo donde reinaba más animación era el de la puerta de la calle. Uno de los contertulios, amigo que fue del difunto, refería algunas historias protagonizadas por este.

Su relato era lento y al hablar saboreaba las palabras. Interrumpiéndose para darle una larga chupada a su calilla, agregó finalmente:

¡Ah, que Manuelito este!... Y entonces el blanco Vega se puso a decir que Manuelito lo había estafado, que si para allá, que si para acá, que le iba a meter un carcelazo...

Un nuevo chupón a la calilla. El humo salió denso, despacio, envolviendo, primero, la cabeza del narrador y luego dispersándose en ligeros espirales hasta deshacerse en el aire. La tertulia quedó por un rato silenciosa y arriba una luna ancha parecía también escuchar el cuento.

Sencillamente, el blanco Vega había entrado a formar sociedad en un expendio de madera que cierto Fulano tenía en Cartagena... Y encontró allí un crédito, ya viejo, de Manuelito, y un día que el hombre saca a Manuelito el tema, al fin, se aclaró la cosa. Y el blanco Vega, que era yerno del Fulano, se fue con el rabo entre las piernas...

Otra larga chupada a la calilla. Los contertulios estaban siguiendo con gran curiosidad "La historia" de la "estafa", cuento que se había hecho célebre en Cartagena.

El hombre continuó:

Mire, le dijo Manuelito al Blanco Vega. Su socio, Fulano, no pagó nunca el transporte de una madera de Quibó a Cartagena, que yo, como contramaestre de la lancha "Atrato", tuve que pagar de mi sueldo, ¿sabe? Y como yo no podía perder ese dinero, una tarde me acordé de eso y fui a solicitarle una madera a crédito, exactamente por la misma suma que él me adeudaba. Así que no se ponga a hablar pendejadas en las cantinas. Tome esta factura que yo pagué por su suegro y devuélvame usted la mía...

De nuevo, se oyeron, las invocaciones de las mujeres que rezaban el rosario.

Luego, comentó el sujeto, entre las risas de sus contertulios:

Así eran todas las estafas de Manuelito, ¡que sus enemigos le inventaban!

Y ¿cómo fue lo de las comisiones? –preguntó uno.

Ah, eso es otro cantar –contestó el negro de la calilla. Resulta que en Cartagena le criticaban a Manuelito, cuando era allá corredor de fincas raíces, que además de su comisión siempre recibiera del comprador una suma en metálico...

Y ¿qué? –dijo alguien-.

Pues que Manuelito explicó: “Ustedes los cartageneros no saben de comercio moderno. ¡Eso se llama “comisión confidencial”!

Las carcajadas fueron interrumpidas por una exclamación estentórea de la negra que ponía el rosario:

¡Recoge, Señor, en tu seno el alma de tu siervo Manuel!

Los hombres bajaron la voz. Un tintineo de tazas de café hizo fondo a la frase litúrgica. Concluyeron los últimos rezos frente al altar improvisado.

Rafaela seguía con sus greñas, su toalla tirada sobre el cuello y su cantinela:

No se ríe... Ríete, por Dios, Manuel...

Estaba afónica de tanto llorar. En el traje llevaba, sobre la espalda, un manchón negruzco y grasiento, que le iban dejando los abrazos de todas las personas, a quienes, desde por la mañana había oído decir:

acompañándote en tu desgracia...

Se fue haciendo más noche y los asistentes al velorio comenzaron a escasear. A la tarde siguiente sería el entierro y era necesario acostarse temprano.

Sólo en el patio una que otra amiga de Rafaela lavaba las tazas [...] ⁷ la olla del café, que nunca falta. En los corredores, dos o tres personas dormidas que se quedaron rezagadas. Y en la sala, en un rincón, el noble y fiel compadre César...

La luna pareció haberse alejado más al fondo del cielo, y se sentía [...] ⁸

Rafaela, junto al féretro, medio adormilada, entreabrió los ojos y, posando la vista sobre el cadáver, mecánicamente repitió con tono quejumbroso:

⁷ Ilegible

⁸ Ilegible

Ríete, Manuel... No se ríe, compadre... No se ríe.

César miró furtivamente a uno y otro lado. No había más nadie. El y la viuda se encontraban solos, frente al cuerpo de Manuel. Y sin poder contener, exclamó a media voz:

Pero, bueno, comadre: ¿Y cómo quiere usted que se ría? ¿Le parece poquita vaina lo que le ha pasao?

“Plástico, último mundo”

Cuando abrí los ojos, aquella mañana cualquiera, del año [...] ⁹ claramente tuve la seguridad de que estaba en el planeta Plástico. Quise recordar una vida anterior. Nunca antes yo había vivido. Por lo menos, mi memoria cortada a filo de hacha, apenas registraba muy poco tiempo de existencia.

Frente al ventanal del recinto en donde desperté, iluminado con la claridad del día, pasaban suavemente distintos vehículos, muy parecidos a los que están dibujados en los libros del siglo XX. Pero sin estrépito de ninguna clase. Eran naves plásticas. Su tránsito se desenvolvía en un orden plástico. Dentro de una armonía plástica y serena. Bajo el hermosísimo cielo plástico.

A mi lado, plegado y sin ocupar mucho espacio, mi automóvil plástico. Lo desdoblé y puse rumbo a la oficina. Yo trabajaba en la gran fábrica de repuestos plásticos para ambos sexos, de todas las edades, razas y estaturas. Al llegar encontré que habían ampliado el edificio. Fue cuestión de horas. Los jefes y sus socios se asomaron a la inmensa terraza acabada de ensamblar al edificio viejo. Reporteros, fotógrafos, gran concurrencia pululaban allí. Mis artículos para distintos diarios y revistas lo habían previsto. Todos los detalles los escribí con la debida anticipación. Y allí estaban cumpliéndose uno por uno...

Menos uno.

-¡Phsss... !!... con usted, -me dijo furtivamente cierto tipo raro, que parecía escapado de un libro o fotografía de ese curioso siglo XX sobre el cual tanto he leído, ya que aquí en Plástico nos gusta la historia antigua.

-¿Qué le pasa, amigo?

-Ayúdeme- me respondió, un poco angustiado- No tengo para un nuevo corazón que necesito...

-Pero, ¿de dónde sale usted? usted no parece de este mundo ... -le dije, preocupado por su vestimenta y su cabeza llena de pelo. (Nosotros los de Plástico no llevamos ese elemento tan antihigiénico. Además, nadie puede tomarnos el pelo)

⁹ Ilegible

-Le voy a decir la verdad, -confeso- yo soy terrígeno... Y aún [...] ¹⁰ plastificado... Me colé de contrabando, me salí de un sueño pero ahora que estoy incorporado a la realidad, tengo que vivir como un verdadero hombre de Plástico...

-¿Y usted que quiere que yo haga? le contesté-

-Nada extraordinario, búsqieme un corazón nuevo.

Mire, amigo -le dije- esto no es la tierra. Aquí estamos entre gente muy seria. Deje de tonterías y regrese a su sueño.

-No puedo... La tierra está mucho más allá de mi propia noche... Ya no quedan ni restos de mi sueño... Tengo que quedarme aquí en Plástico...

-Esto es un gran problema para usted, amigo... Usted no es de materia plástica, usted es de carne y hueso... ¿para que le servirá un corazón de plástico?

-Por que yo estoy adquiriendo la plasticidad -insistió- Y la plasticidad es la eternidad para mí... Mire:

El hombre me mostró sus manos. Efectivamente, eran de plástico. Un ambiguo color borroso le cubría hasta cerca del antebrazo, como si llevase guantes...

En esos momentos, alguien subió hasta la terraza en una lancha voladora. Se habían humedecido sus ropas, tal vez debido a la alta marea. Sacó de su bolsillo un periódico. Lea las últimas, me dijo. Los titulares no podían ser más alarmantes... "El sol se acerca lentamente a Plástico". En dos años habremos desaparecido bajo sus llamas".

Esto va a traer muchas confusiones, me dije. -¿Cómo vamos a vivir los de Plástico en un planeta con estaciones? Cuando llegue la época del calor será nuestra muerte...

-Amigo, dije a mi extraño visitante, usted quedaría sin manos, pero su corazón terrígeno le va a servir, aunque y gastado. Porque ya no necesitará uno de plástico... esta noticia sobre la vecindad del sol es la salvación para usted... y la muerte para otros... entre ellos yo.

-Pero ustedes no tienen juicio final, ni cielo, ni infierno, ni vida ultra-plástica. Yo creo en un más allá y ahora tengo miedo.

-Le cambio su corazón enfermo y viejo por el mío de plástico, ¿quiere?

¹⁰ Ilegible

-No, contestó. Usted pretende ahora meterse a mi suelo, ser habitante de la tierra, como antes yo quería ser habitante de Plástico. Adiós, vuelvo a mi sueño y a mi planeta, con todo y mi corazón moribundo. Siento mucho no poder servirle de nada...

-Y yo también siento no haberle podido dar a usted un corazón y una ciudadanía nueva, aquí en Plástico... Qué sea feliz con su sueño...

-Y usted que sufra lo menos posible cuando lo derrita el sol...

El hombre se hundió en una nube gris. Yo estoy aquí, en mi cualquier mañana del año 2,000, esperando, sin esperanza, sin alma y sin el consuelo, siquiera, de estar soñando... despierto, viendo en torno mío cómo se mueve y tránsita Plástico, último planeta...

“Cuento 13”

Cuando Pablo Rancales llegó a la puerta del juzgado, después de echar una última bocanada de humo, se deshizo de la colilla de su cigarrillo, que oprimió, hábilmente, entre el dedo corazón y el pulgar, lanzándola contra el pavimento de la calle. Un lustrador de calzado fue corriendo a recogerla.

Así es la vida, pensó Rancales-... Unos recogen lo que otros ya no quieren...

Después, unos pasos más adelante:

Soy Pablo Rancales, a sus órdenes, señor Juez...

Este último púsose a limpiar sus lentes con la punta del pañuelo, mientras el secretario del juzgado recordaba al juez lo de la citación hecha a Rancales, los motivos de la misma y el asunto, en general, Pablo, de pie ante el escritorio del juez, pensó: “En primer lugar, no acierto a comprender por qué el autor de este cuento lo ha titulado “13”. Este número es de mal agüero... si, además de que yo no existo realmente, sino que sólo soy un producto de su imaginación, me mete dentro de una cifra tan sombría, me parece que voy a acabar muy mal... Después de todo, los protagonistas de los cuentos no tenemos vida propia y acabamos como el autor quiere que acabemos, aunque, a veces, no sepa que hacer con nosotros”

[Nadie pretenda imaginarse como va a ser el fin de Rancales]¹¹

El secretario había comenzado a teclear en la máquina de escribir.

Señor Rancales, tome asiento –dijo el juez-. ¿Sabe usted por qué se le ha llamado a declarar?

No señor, no tengo ni idea...

El día cinco de diciembre del año en curso usted fue visto en La Puerta de la Brisa por Rudesindo Sánchez, quien afirma que debió usted haber presenciado cuando Pedro Guardo lo provocó, iniciándose una riña entre él y Guardo, de la cual éste salió mortalmente herido...

¿Tiene usted algo que decir, sobre la cita que le resulta de la declaración de Rudesindo Sánchez?

¹¹ Nota manuscrita, aunque esta al principio del cuento, una serie de flechas sugiere esta ubicación

Rancales sonrió. “!Qué vaina! Si yo hubiera sabido que estar en la Puerta de la Brisa me iba a traer estos problemas, me habría quedado en mi casa... mi casa es pobre y húmeda en el invierno... Aunque siempre la alegran los pájaros y los niños. Es decir, mis hijos, que son como los pájaros de abajo... viéndoles corretear y reír me siento un poco árbol... Trrrrrrr... trrr, trrrr, pienso en los puntos suspensivos del pájaro-carpintero que hay frente a la ventana del comedor... Desde que vivimos en esa casa, generaciones de pájaros-carpinteros, de sapos y de ranas hacen rielar el ruido de sus taladros los unos y los sordos compases de sus voces los otros, haciéndome creer a veces que yo tengo la cabeza llena de pájaros y sapos... En realidad la cabeza de la gente está llena de cucarachas... Especialmente la puta moza. Aunque, tal vez sea la cucaracha un insecto calumniado, porque con ella se quiere significar todo el mundo ilusorio de los jóvenes... Si ello es así, no son malas las cucarachas... Después de todo, soñar no cuesta nada y de las cucarachas mentales de la juventud han salido muchas cosas positivas...”

Responda, señor Rancales –le increpó el juez- no estamos aquí para perder el tiempo... por favor...

Ah, perdón... sí... yo creo haber visto algo, una riña, me parece... pero no conozco ni a Guardo ni a Sánchez. No los vi, tampoco... Me dijeron que dos personas se estaban peleando, eso es todo...

Y ¿a qué horas fue esa riña, en la Puerta de la Brisa?

No sé, no lo puedo decir... yo oí una campanada en un reloj de por ahí cerca, pero no sé si sería la una, o la una y media, o la última campanada de cualquier hora o media hora... no sé...

El secretario iba escribiendo la declaración de Rancales. El juez, dirigiéndose al secretario:

No entre en detalles, ponga que el declarante no se acuerda... Prosiga, -agregó...”Preguntando:” Y, encarándose otra vez a Rancales:

Señor Rancales, ¿qué hacía usted a esa hora de la riña en la Puerta de la Brisa?

Si se refiere al bar que lleva ese nombre, acababa de tomarme unas copas allí... si se refiere a la esquina misma, no hacía poco había salido del bar y esperaba un taxi, para irme a mi casa...

El juez se rascó la cabeza...

No ponga eso –le dijo al secretario-...

Señor Rancales: ¿usted estaba en el bar que se llama La Puerta de la Brisa, o afuera, en la esquina, llamada también la Puerta de la Brisa?

Cuando oí decir que se estaban peleando en la calle, yo estaba adentro, en el bar...

¿Y no vio a nadie, de los que intervinieron en la riña, ni sabe nada de ella?

No... señor.

¿Y cuando los contrincantes, es decir, Guardo y Sánchez, entraron nuevamente dándose de golpes, que vio usted?:

Nada, porque ya había salido del bar.

Diga el declarante –señalo el juez- si tampoco conoce a algunas de las personas que estaban presenciando la riña...

No... señor.

Concluida la declaración, Rancales abandonó el juzgado. “He oído decir que los jueces, simbolizan la justicia, como el presidente la República y el parlamento las leyes... Que eficiente ficción es la democracia: Está formada por puros símbolos a los cuales obedecemos ciegamente... De lo contrario, imperaría el caos... El juez es consecuencia de una ficción... Los hombres de los cuentos somos una ficción... El tiempo es una ficción... Pero todo existe, aunque no sea real. Yo mismo existo, puedo pensar, como el filósofo, y hablar, decir cosas... La gente de la vida verdadera, y la de los cuentos, decimos cosas... A veces, con cierta responsabilidad... aunque otras veces, no... Y aunque no siempre seamos sinceros... Yo no fui sincero en mi declaración ante el juez... Conozco no sólo a Guardo, sino a Sánchez... Los vi discutir, los vi pelear y no me dio la gana declarar... Así como yo soy en esta ficción así es la gente... Los cuentos se sacan de la gente... Yo sé que estoy pensando lo que el autor quiere que piense... Me provoca pensar por mi cuenta, y no puedo... Aunque yo me siento más inteligente que el autor... ¡mire, que titular este cuento con el número 13! Yo podría demostrar, por mí mismo que soy un filósofo, emplear tres o cuatro terminachos técnicos, sacados de los libros de filosofía... A la gente le gusta que le hablen como hablan los catedráticos y los académicos... A la gente le encantan los simuladores... esos tipos que aprenden a manejar los diccionarios y los terminachos raros como los trucos de un malabarista... Pero tengo entendido que, para ser filósofo de verdad esto no es necesario... La filosofía tiende a probar cosas y eso se puede conseguir sin una terminología técnica de relumbrón... ¡Claro que sí! ¡Yo estoy seguro de ello! También podría yo meterme a político, a estadista... Pero, ¿puede una ficción, como yo, hacer la política? Yo puedo, quizás, corporizarme en cualquier individuo, meterme en él y, así, pasar a la vida cierta de los hombres de carne y hueso... Mentir, engañar, sobornar, hacerme grande y llegar al poder... Pero no, se puede engañar al mundo entero, menos a la

historia... Me estremezco con solo pensar que dijeran dentro de algún tiempo que Pablo Rancales se pasó la vida engañando y mintiendo y que todo lo que dijo fue falso, porque solamente lo dijo para pelear y conseguir el poder explotando la buena fe de los demás... No, prefiero quedarme de fantasma literario, aquí en las cuartillas por donde ando y me muevo, como un individuo viviente... Eso es mejor, mucho mejor que pasar a la condición de pobre diablo... Por lo menos..."

Las voces de la ciudad, los rostros de la ciudad, el movimiento de la ciudad, envolvían a Rancales, en su tránsito por las concurridas arterias.

"Sí, por lo menos, no tengo conciencia de que soy una ficción, una mentira, y puedo sonreír de las falsas verdades de mis desemejantes, los empapelados eruditos, académicos y sabihondos... Para comenzar, yo no me llamo Pablo Rancales... Me decían, de niño, "el ronco"... Cuando mi padrino me metió a la escuela primaria, la verdad es que yo no tenía nombre... "Padrino, le pregunté, ¿cómo voy a ir a la escuela, sin nombre? Y él me dijo, ponte el mío, Pablo..." ¿Y el apellido?, le pregunté entre preocupado y curioso... "Ponte Pablo Ronco..." me contestó. Yo me matriculé como Pablo Roncoles. Agregué la palabra "coles" al falso apellido que me dio el padrino. Después caí en cuenta que eso sabía a licor y a comida: Ron... coles. No estaba bien... Y lo cambié más adelante por Rancales, haciendo que mi patronímico ganase en sonoridad... El colegio era un antiguo convento... A su lado funcionaba una iglesia... El local aquel debió haber sido la residencia de los sacerdotes. Allí pasé mis buenos años. Corrí, jugué, sufrí la palmeta de los maestros de entonces y aprendí algo. Entre otras cosas, la propiedad de los quebrados. Un día el maestro me dijo: Rancales, párese ahí en el centro del aula y de un volatín sin poner los pies en el suelo... "No puedo", contesté, no sé hacer eso... "Bien –me respondió– Es porque usted no tiene esa propiedad, no posee ese recurso, como los volatineros de los circos... ¿No es así? Pero si alguien tiene una casa, porque la ha comprado o heredado, esa sí es su propiedad, ¿verdad? Puede hacer con ella lo que quiere, ¿no es así? Bien, hoy vamos a estudiar la propiedad de los quebrados, todo lo que ellos pueden hacer con sus propios recursos... El patio del colegio no era un dechado de higiene... Aún conservo en el olfato el olor a orín de los servicios. Un olor de años, impregnado ahí por mucho tiempo... Durante casi toda mi adolescencia conservé la impresión de que el mundo era de orines... Algunas cosas las asociaba, inconscientemente, al específico olor de los servicios del colegio... Ciertas palabras, Historia Sagrada, Geometría, Aritmética, Dibujo, sábado, me oían a orín, sin poder evitarlo. Es verdaderamente lamentable que mi iniciación en la cultura me huelga a orines, a los orines del servicio del colegio... Cuando alguna gente se pasa de didáctica, me parece que está impregnada en orín. Y en el caso de ciertos autodidácticos, mucho peor. Esos me parece que viven orinándose, resultándome, aún, más pestilentes... Cuestión de reflejo condicionado... Y es por eso que puedo sonreír ante la sabiduría sacada, a fuerza de memoria, de los textos... La gente orinada de cultura suele llevar su repugnante tufo al diálogo limpio de la vida... Siempre he creído que una serie de conocimientos forzados, en oportunidades a base de simulación, otras de prodigios nemotécnicos, puede, como el vicio del licor, producir una especie de delirium-tremens

cultural, capaz de hacer decir las peores locuras a la gente... En alguna ocasión un aldeano ilustrado, a punta de memoria y hamaca, -porque el ocio remunerado de nuestras burocracias estimula y fertiliza la mente- se creyó, de pronto, en el Imperio Romano y llamó a un escritor “plebeyo”, con todas las letras... Si ya para la época culminante de la vida romana, ser plebeyo había perdido toda significación social, no es explicable que, en pleno siglo XX, se lance a nadie ese adjetivo como un insulto... Aquel buen señor, erudito de [...] ¹² no sabía que cuando los esclavos y romanos se rebelaron, en procura de mejores tratos y salarios, se fueron al monte Sacro, proponiéndose fundar allí una ciudad independiente. Esto alarmó a los patricios, que les propusieron un pacto de convivencia y les otorgaron vario privilegios, entre ellos, el de poder elegir un tribuno de la plebe. A partir de entonces, los plebeyos asistieron al Senado Romano y podían casarse con las hijas de los patricios. Su antigua posición, así como su denominativo, históricamente se diluyeron en el tiempo... Después de todo, el plebeyo no era sino el nacido, o hijo del nacido, fuera de la ciudad, lo cual no fue nunca, ni en roma ni en parte alguna, un delito, ni nada denigrante, sino cierta condición socio-política...”

Este encuentro y Pablo Rancales van camino de su fin. Pero nadie se preocupe, todavía como acabará Rancales. El autor ha dejado hablar a Rancales hasta donde ha querido, aunque él piense lo contrario. Quizás tenga más que decir, pero un cuento no es, ni mucho menos, un buzón de correos. Rancales piensa que hay, muchas injusticias y que los jueces sólo sirven para ser engañados, como él lo hizo, al eludir, de todos modos, su declaración... Compañero Rancales: no estoy de acuerdo con usted en que los jueces “sólo sirven para ser engañados”. Todos los países en su administración de justicia y en todos ellos, periódicamente, se hacen sustanciales reformas jurídicas, tanto en materia de procedimiento como en la parte positiva.

Un momento, señor Artel: antes de hacer conmigo lo que quiera, déjeme decirle una cosa: supongamos que yo no sé nada de nada. Esto no tiene importancia, porque en el mundo ha habido hasta presidentes, ministros y académicos que no saben nada de nada... Pero eso de las reformas jurídicas hay que tomarlo con calma, como dice el adagio yanqui. Si bien es cierto que se hacen reformas en ese campo, no todas son buenas... Muchas carecen de técnica o de tiempo. La técnica y el tiempo son para las reformas lo que el espejo para los barrigones. La gente de abdomen desproporcionado necesita un régimen dietético, pero también espejo... Nada se saca con reformar, basándose en abogados eruditos, si no se aprovechan también al educador, al estadístico, al sociólogo, al médico, y al sicólogo... Los cambios de estructuras jurídicas requieren un respaldo científico amplio y flexible en el cual deben entrar todos los factores de la formación individual, de manera sistemática, y con vista a [...] ¹³

¹² Tachada la palabra aldea y reemplazada por una palabra ilegible.

¹³ Ilegible.

Calma, Pablo Rancales... Usted es apenas una imagen, un ser inexistente, que ha hablado de todo lo que ha querido... Dejemos se tema para otro cuento. Le prometo llamarlo al instante mismo de escribirlo.

Rancales continúa andando. En una distracción, absorbido por sus propios pensamientos lo atropelló un pesado carromato. Desde acá, le pediremos que interceda por nosotros ante las fuerzas misteriosas que rigen los destinos humanos, proyección, futuro de muchos años de desarrollo cultural, social, económico y político. No es lógico hacer reformas jurídicas como hacían los españoles las calles en América. Para salir del paso y sin pensar en las complicaciones de mañana. A criterio estrecho, calles estrechas.

“Sincerín”

¡Bendita sea la mano del campesino que me traiga, tinta en sangre, la cabeza de Fernando Veles Danies! [...] ¹⁴

El borbotón de palabras, puso final al discurso. Los hombres, excitados por la arenga, aplaudieron frenéticamente. El orador echó hacia atrás su melena de joven león y, antes de bajarse del parapeto que le había servido de tribuna, aspiró en el aire, disimulada, lentamente, los aplausos.

De todos los debates políticos que recordaba la gente de Sincerín, aquel era el más intenso. Además, por primera vez mandaban de Cartagena un orador. Los jefes políticos se habían contentado siempre únicamente con hacer el envío de las papeletas para los votos. Nunca se ocuparon de organizar desde allá mítines con discursos y todo. Era un comienzo de cosas nuevas. Poco a poco la noche se iba volcando como un tintero, sobre el pequeño pueblo. Hay tres Sincerín: [...] ¹⁵

[...] ¹⁶, tú sabes que donde manda capitán. -Le replicó el agente de policía al joven líder cartagenero, éste trato de alegar razones para no comparecer ante don Fernando. Y Redondo parándose calzó sus zapatos y dijo:

Después de todo, es una gran oportunidad para cantarle a ése cuatro frescas...

Afuera, la gente se había aglomerado silenciosa. Redondo pensó: en Cartagena todo el mundo estaría protestando y gritando “no va”. Pero este pueblo está envilecido, todo pertenece a don Fernando.

Con la sonrisa en los labios, se metió en la camioneta.

Como detrás de otra concepción de la vida, como desde otra geografía, salió la voz del amo. Estaba ante una mesa llena de frutas, licores y viandas. Varios ayudantes y gente de su confianza lo acompañaban, desde allí se veía una refrigeradora [...] ¹⁷, ubicada en la suntuaria cocina.

Siéntese Redondo...

¿Qué quiere de mí, usted. ?

¹⁴ Hay una serie de correcciones manuscritas ilegibles.

¹⁵ Aparentemente sigue una descripción de los tres Sincerines lamentablemente ilegible.

¹⁶ Ilegible

¹⁷ Ilegible

Siéntese, joven, siéntese y tómese un trago de whisky.

En todo caso de ron caña, que es lo que toma el pueblo...

Bueno, que sea de ron caña. Muchachos, sírvanle a Redondo un trago de ron caña...

El amo no es malo. Los ricos, generalmente, no son malos. Son h. de p. Y conste que sus madres pueden ser tan buenas como la Verónica. Pero lo otro es una institución igual a cualquiera.

Todo esto lo estaba pensando Redondo Mendoza mientras sorbía su ron caña.

Estaba delicioso. Hasta el licor más barato era sabroso en la residencia de don Fernando.

Mire, Redondo- Mi cabeza cortada no le sirve a Ud. para nada. Ud. no puede hacer la revolución con una sola cabeza cortada, menos aquí en Sincerín, donde no hay hambre, ni sed, ni problemas...

[...] ¹⁸

Vea, don Fernando –interrumpió Redondo- Yo sé todas las respuestas sobre la revolución y los ricos... Lo que Ud. piense y sus cuentos no me cambian. Ud. me cambia cuando me explique por qué la casa del compae Pello es piso de tierra y la del técnico extranjero es de baldosines; por qué el compae Pello no tiene ducha y necesita ir a buscar el agua al arroyo y el técnico sí tiene, por qué el técnico, que operó a su mujer, joven y bonita, para que no tenga más hijos recibe un aumento de sueldo todos los años y el compae Pello, que no puede pagar una operación como ésta se llena de hijos y su salario es el mismo hace varios años. Por qué el técnico come carne todos los días y el compae Pello no. Si el compae Pello siembra la caña y el técnico maneja las máquinas que la muelen, ¿cuál es la diferencia? Explíqueme si hubiera alguna, el compae Pello sería más importante que el técnico, porque sin caña no hay ingenio que manejar. Y sin ingenio que manejar no habría técnico.

Ya don Fernando y Redondo se habían tomado varios tragos...

Cuando yo pido su cabeza y la de las instituciones [...] ¹⁹ me refiero a un símbolo... Hay que enseñarle al campesino explotado, a ese que nunca tendrá una casa propia en

¹⁸ Ilegible

¹⁹ Ilegible

Sincerín, porque aquí todo es de usted, que sólo quitándolo la cabeza a los sistemas, sólo descabezando instituciones y, si es posible, hasta gente, él podrá dejar de ser esclavo. Si no, ¿cuándo se van a compadecer de él? ¿Quién lo quiere? ¿Quién se va a preocupar porque tenga tierra, agua, comida, escuela para sus hijos? Todo se lo dan a medias, si acaso. Lo necesario para mantenerlo vivo, para poder seguir explotándolo... Además, yo sé que pasaran muchos pero muchos años para que ustedes se convenzan de que si no cambian serán los culpables de todo lo que pase.

Ud. no comprende los sistemas, Redondo. Yo le doy azúcar barata a medio país, quizás a todo el país, y de mí dependen ciento cincuenta familias... Conmigo gana todo el mundo... Tómese el arranque...

Don Dionisio, ahora le digo lo que estaba pensando. Verdaderamente que ustedes los ricos no siempre son malos. Y su boca, se desdibujó irónicamente, hasta mostrar una dentadura joven y animal. Miró a su alrededor con agudeza. Aquello era un lugar paradisíaco. Parecía propio de un sultán. Pensó en la casucha del compae Pello, y en las otras chozas de los demás sembradores de caña y trabajadores del ingenio de Sincerín, en el departamento de Bolívar, Colombia. No hay derecho. -se dijo- por qué un mismo aire se lo hacen más impuro al trabajador; una misma tierra, menos blanda; un mismo idioma, más rudo; un mismo país, menos amable. Los otros, quienes explotan a todos los compae Pello del mundo, se quedan con el aire puro, la tierra blanda, el idioma correcto, el país amable... Y se dijo para sí, pero tan en alta que casi se lo pudo oír:

Si no vuelvo yo, volverán mis nietos... pero esta vaina no podrá ser por toda la vida. Bien don Fernando, dígame a su policía que me regrese a donde yo estaba.

Muchachos, lleven a Redondo. Y cuidado con las cabezas "camarada"... Redondo lo miró con desprecio. Frente a la camioneta, sobre la carretera, un crepúsculo púrpura bañaba en corales diluidos todo el horizonte de cañaverales.

Por el camino del arroyo salían una mujer escuálida y varios niños alguno hasta de cuatro años, cargados con [...] ²⁰ de agua.

²⁰ Ilegible

“El primo Armando”

Vestía uniforme militar. Lo llevaba con donaire y arrogancia. Se presentó en la vieja casona solariega, hecha por el abuelo común, a saludar a nuestras tías. Yo estuve un poco sobrecogido cuando aquel sub-oficial, de alta gorra y presillas en los brazos me alzó hasta él. Riendo le dijo al grupo de soldados que lo acompañaba: “este es mi primo hermano... Pero no pagará el servicio militar, como nosotros...” Y todos soltaron una risotada enérgica y retumbante. Risa de soldados.

Después se enfrascaron en una larga conversación. Mis tías sirvieron unas botellas de cerveza. El primo Armando afirmaba:

Cuando Artel sea grande y estudie en la Universidad, lo eximirán del servicio. A los que andamos por ahí sin oficio fijo nos sortean y nos cogen... O nos metemos de voluntarios, como yo.

Pero, Armando, terció una de mis tías, ¿y por qué hiciste eso, hijo? ¿Cómo te tratan en el cuartel?

No tía... La cosa se ha compuesto mucho... Ya no les dan palo a los soldados, ni los bañan de madrugada; aunque todavía hay calabozo y pena de pan y agua...

¿Y te parece?

Pero algo es algo... un día el ejército será mejor... Para entonces yo estaré viejo.

Mi madre, un temperamento sentimental, suspiraba disimuladamente y sus ojos se enturbiaron, como siempre que la herían los sufrimientos. Miró al primo Armando con profunda tristeza y se ausentó, pretextando algún quehacer doméstico.

Yo iba de unas a otras rodillas de los soldados. Olían a sudor, aunque sus uniformes y sus botas estaban limpias. Me zafé como pude y me envolví en mi timidez habitual. Uno de ellos, sacando un níquel de la faltriquera, me dijo:

Tome, para dulces...

Era una moneda de diez centavos.

El primo Armando y sus acompañantes hablaban de cosas que yo no podía entender muy bien.

Pero, tía, cuando caiga el partido conservador los cuarteles serán distintos...

Muchos rieron. Antolín dijo [...] ²¹

Es que el cabo cree que eso será pronto...

De nuevo las risotadas, ahora con marcado acento irónico, retumbaron en la sala. Ya estaban casi de despedida. Mi madre, serena y triste, apareció con un envoltorio en las manos:

Toma, mijo, ¡llévate esto. !

¡Ah, tía Aurora! Por qué se ha molestado... Usted siempre tan buena...

Mi madre no repuso una sola palabra. Le apretó las manos y se echo a llorar.

El grupo salió. Armando me alzo en sus brazos nuevamente y me dijo:

Hasta el domingo, chico... Pórtate bien...

Por aquella época, un soldado ganaba en Colombia sesenta y cinco centavos mensuales. Al cuartel iban los hijos del pueblo, no los señoritos ni los hijos de familias pudientes. Los estudiantes universitarios, mucho menos. Era un ejército de clases. Oficiales sólo podían ser los ricos o de la alta sociedad, de manera particular, en el interior de la República. Los costeños se enfrentarían a una serie de barreras e impedimentos. Eran discriminados.

Dos o tres veces vi, más tarde, al primo Armando. Cuando yo no aprobaba alguna materia o me iba por ahí, sin ningún entusiasmo por mis estudios, que era la mayoría de las veces, siempre escuché la misma amonestación:

Te quedarás como Armando... en soldado vas a parar.

Ser soldado era un castigo. Los jóvenes [huían cuando salían] ²² en el sorteo y casi siempre el gobierno tenía que reclutar unidades, entre [muchachos del pueblo] ²³ para completar los contingentes.

Cuando se dispuso que fuese a Bogotá a continuar mis estudios de derecho, subí y bajé el río Magdalena muchas veces. Me familiaricé con los puertos fluviales de la región nativa. Y cuando amarraban el buque iba a visitar lugares y comercios.

²¹ Ilegible

²² Corregido, pero la corrección es ilegible.

²³ Corregido, pero la corrección es ilegible.

Cierta noche escuché, de lejos, las notas agradables de un violín. Un aire dulzarrón y melancólico, típico de la música costeña, untaba el paisaje del río. La música parecía enredarse a los árboles de la orilla, rebotaba en las laderas, se deslizaba por todo el buque, abarloado sobre la orilla, llena de luceros, que caían desde el azul silencioso y húmedo.

Paso a paso, me acerqué al sitio de donde brotaban las notas. Era una fiesta. El violinista, sobre alta tarima, aparecía rodeado de gentes que lo aclamaban, agasajándolo con tragos y elogios. Prensaba el arco [...] ²⁴ entre las rodillas y le pasaba el violín contra los [...] ²⁵, sujetándolo con ambas manos. La izquierda iba haciendo filigranas sobre el diapasón...

El espectáculo me resultó interesante. Estando de espaldas al violinista, no podía identificarlo. Me aproximé a la tarima. Era el primo Armando. Al verme suspendió la ejecución. Me presentó a sus amigos y esa noche me dio permiso para libar con él. Nuestra diferencia de edad era notable.

Durante varios viajes, tanto de ida como de vuelta, nos topamos en varios pueblos de Magdalena. Yo siempre iba en busca del primo Armando y su quejumbroso violín. Una noche lo escuché sonar. Me alegré mucho. Llegué al sitio de la fiesta. Pero no era el primo Armando.

Alguien se me acercó, con cierta confianza.

Ud. es el primo de Armando, ¿verdad?

Sí, ¿dónde está?

Murió... lo encontraron muerto en su cuarto abrazado al violín...

²⁴ Ilegible.

²⁵ Ilegible.

“Noticia de Navidad”

Por: JORGE ARTEL

Durante aquel mes de diciembre en París, la nota sensacional de arte era el sorprendente mural “No Matarás”, que había expuesto un pintor novel: Louis Collet.

Algo no común revelaba este “*frisson nouveau*” de la moderna pintura francesa, cuyo retrato y entrevistas se hicieron tan populares en ese invierno.

Lo intocable, -había declarado para “*La critique*”- no es la vida como simple fenómeno biológico. Es el ser en sí como consciente hontanar de expresión. El verdadero padre del existencialismo es Spinoza y no ninguno de los filósofos contemporáneos, a quienes hay que combatir a pincelazos, única arma que conozco. Al decir “No matarás”, significa no matar el amor, el dolor, el deseo, la alegría, la tristeza, los gestos, los animales y, finalmente, el ser. Para mí, “No matarás”, es el primer mandamiento existencial, no existencialista, el espíritu de la vida y su ley esencial y eterna. Cuando creemos matar algo o alguien, somos nosotros quienes morimos por dentro.

Lo traigo aquí como un nudo de angustia, -me dijo aquella noche de navidad Gastón Rodeira, al encontrarnos en el café “L’Hibou”.

La frase era cursilísima, sin duda. Pero yo estaba acostumbrado a su amaneramiento literario.

Y se llevó los dedos, redondos, suaves, de abate, a la fina garganta haciendo resplandecer, en mil y más reflejos, su piedra de esmeralda.

Rodeira era un recién llegado al servicio exterior y los corresponsales extranjeros, así como algunas otras gentes que lo trataban, le teníamos, en el fondo, un poco de compasión. Por el vértigo espiritual en que vivía, disfrazado con cierta postura cínica, pretendidamente elegante... por su infantil egoísmo, puesto de presente en aquellos largos llenos de frases relumbrantes, y los cuales nadie podía interrumpir... Por el gesto de fastidio que le alargaba el rostro cuando su interlocutor -más bien su escucha- pretendiese exponer alguna idea con originalidad... Y hasta por su esplendidez, que se nos antojaba extravagante y un inconsciente recurso para matizar su inmensa soledad.

Los cocteles recogían la luz de la tarde sobre la mesa. París se iba llenando de risas y de música. Bajo el cielo navideño se desgajaban las rosas mágicas de los fuegos artificiales.

Apuré con lentitud mi copa, examinando, al desgaire, el rostro de Rodeira. Me lo sabía de memoria, con los ojos cerrados: redondo y corriente, excepto aquél imperceptible relámpago que a veces cruzaba por sus ojos, y la expresión abacial de la barbilla, levemente flácida, tan en afinidad con los dedos cortos y gruesos. Muchas veces su fluidez verbal y el aire de protección que asumía, me hicieron recordar esos jóvenes tonsurados de pueblo, medio mundanos e inquietos, locuaces y siempre rodeados de párvulos acuciosos. Para saludar, extendía la mano en posición horizontal, con la palma hacia abajo, como esperando que fueran a besársela.

Además, a Rodeira le agradaba declamar trozos enteros del Eclesiastés, las Lamentaciones de Jeremías y el Cantar de los Cantares. No sé yo dónde se hubo saturado de esos ademanes y esa vaga reminiscencia, un tanto monástica, que emanaba de su atildada persona.

Pero aquello, en realidad, casi no tenía importancia. Ni en París ni en ninguna otra parte. Rodeira podría ser como era, en Argel, Londres, Tierra del Fuego, o Nueva York... Un tipo más... Un cónsul más...

Seguramente, -pensé- me va a hablar de su última recepción ofrecida a "elementos del protocolo", denominación que él susurraba con aparente indiferencia, pero degustando cada una de las palabras, como si deseara retenerlas entre sus labios, igual que un delicioso alfeñique. A lo mejor la criada equivocó el orden de los platos al servir la mesa, o derramó algún poco de champaña sobre el mantel, o el gato de Angora rasgó las cortinas... Porque para Rodeira todo esto tenía mucha más importancia que hacer una factura consular. Su preocupación constante era una exquisita pulcritud. Su casa, en la Rue de la Paix, siempre fue dechado de refinamiento, adornada con flores por todas partes, gardenias, tulipanes, injertos rarísimos y rosas.

De mis reflexiones vino a sacarme la tonalidad un poco meliflua de su voz:

Pues sí, lo traigo aquí...

Como un nudo de angustia en la garganta, dije completando la frase: un poco irónico.

¿Te acuerdas de Charlotte Collet? -agregó-

Sí, tu novia... la hermana de Louise Collet, el pintor existencialista.

Entonces me extendió una esquila, murmurando:

Lee...

Escrita en impecable francés, decía más o menos:

“Gastón: al decirme ayer: “Salga de mi vida, usted me estorba”, me dí exacta cuenta de que realmente, no tengo sitio en ella, después de habértelo dado todo. Cuando se nos deja en el sendero con las manos vacías, ni en la vida ajena –que no pudimos compartir- ni en la propia, tenemos ya cabida. Detrás de un gran amor rechazado sólo está el vacío.

“Quise ser frívola, superficial, porque tú simulabas serlo también, y por ese medio deseé llegar hasta ti, fingiéndote afinidad. Luego me di cuenta de que en el fondo de tu alma sólo hay un gran solitario y tu dramática angustia por rodearte de afectos y gentes amigas, me hizo adentrarme en tu vida. Pero aquel gran solitario es un ser duro, frío y egoísta, como yo no había conocido antes.

“El diplomático exquisito, cínico y finamente bohemio que quise conquistar para darle pureza y ternura, nunca existió y quizá ni aún tú mismo sepas qué eres.

“Quédate con tu máscara. La muerte me quitará la mía.

Charlotte”

¿... ?

Vengo de identificarla en la morgue.

Las manos de Rodeira temblaban. Lo miré a los ojos y habían perdido aquel fugaz relámpago que contribuía a darle, a ratos, cierto intrigante misterio. El gesto de cinismo ya no abrillantaba su figura. Ligeramente encorvado sobre la mesa, se me antojaron sus espaldas como apuntalando todo el peso de la noche parisina.

La querías, ¿verdad?

No sé... Estoy confuso, perdido en mí mismo. Parece como si esto fuera un enredo diabólico... Nunca pensé...

¿La querías? –insistí, casi por decir algo-

No... Bueno, más bien sí... Pero tú comprendes... Nunca pensé... Que horror, ¡Dios mío!

Apretó la copa entre sus manos de abate, cuyos dedos, nerviosos, se habían hecho más finos. Tenían ahora línea y movimiento, torturada inquietud. Con el semblante ensombrecido por una huella letal, sobre su vida brotaba, arrasándolo todo, un ventarrón

de espanto. Se inclinó hacia mí, silbando las palabras cuando decía “Elementos del protocolo”, pero esta vez lúgubrementemente, musitó:

Qué hago... Qué hago...

Y apretó de nuevo con tal fuerza la copa que creí le iba a estallar entre los dedos.

Yo estaba desconcertado. Ahora sí que me conmovía este hombre, cuya frustración fue más lejos de lo que él y sus amigos pensaron. Quise darle una palabra de consuelo. No pude. Tomé sus manos en forma amistosa. Y aunque de momento, me pareció cruel abandonarlo, decidí que quizás estando solo se encontraría mejor. Me despedí. Casi ni pudo darse cuenta de ello, hundido en su íntimo abismo moral. Ya lejos de él, por primera vez lo sentí entrañablemente cerca, como un ser humano, despojado de toda aquella pose de falso cinismo, inteligencia y esplendidez que había elaborado para su uso particular.

Bullicioso y apretado gentío hormigueaba en París.

Caminé calle arriba, deseando aturdirme y reparar mis nervios descompuestos. Pobre Charlotte.

A los pocos momentos, ví pasar junto a mí, precipitadamente, y en dirección al “L’Hibou”, a Louis Collet. De pronto, se detuvo, con gran ansiedad. Un anuncio derramó toda la luz del rojo neón sobre su rostro, impregnándolo de trágica lividez. Luego abrióse campo contra aquel vasto río humano. Parecía dominado por inquebrantable designio. Nunca podría explicarlo, pero entré a la oficina telegráfica más próxima y escribí la siguiente noticia para mi periódico.

“Hoy en la noche Gastón Rodeira, Cónsul del Brasil en ésta, fue muerto a tiros por cuestiones de amor. El victimario, pintor existencialista, se llama Louis Collet”

Cuando el empleado detallaba las palabras percibí con claridad tres disparos confundidos entre los fuegos artificiales. Con su sonrisa reglamentaria, el hombrecillo del telégrafo se inclinó y me dijo:

Tres bien, monsieur.

“Sólo lo supo el río”

(Plantea el drama de los países sub-desarrollados)

LINEA

Los dos principales personajes de este asunto son el gran latifundio y el hombre, como esperanzada promesa.

El ambiente es [sórdido] y pesado, regido por una naturaleza aplastante, los diálogos lacónicos, trascienden una dramática y profunda resignación [...] ²⁶ que se podría interpretar como imposibilidad recóndita.

Esta es la historia de una familia de labriegos: el padre, la madre y el hijo, Roberto, que apenas tienen estricto derecho a mantenerse con lo que siembran en el terreno cedido para el latifundista para ese fin. Las cosechas en grande son para el latifundista.

Hay tierra sobrante no cultivada, pero el latifundista no la usa. Tampoco los labriegos, a quienes les está prohibida.

Los poderosos terratenientes van sacando a los moradores humildes de la tierra que ocupan desde sus antepasados, relegándolos hacia campos estériles, donde llueve poco. Estos forman numerosos núcleos, distantes los unos de los otros, diseminados en las hondonadas de los montes lejanos. Es un aspecto desolado, por la falta de comunicación. Mientras tanto, los terratenientes gestionan que el trazado de una gran carretera del gobierno pase cerca de sus tierras. Periódicamente, llegan ingenieros y técnicos a estudiar los proyectos de trazado.

Es ostensible la diferencia económica entre las familias de labriegos y los terratenientes. Esta diferencia predispone a algunos al ensueño, como en el caso de Emilia, quien mientras trabaja la tierra habla con las compañeras de un cambio, de un posible viaje a la ciudad, donde se establecería para hacer vida distinta. Roberto, su novio, está decidido a triunfar en el campo. De vez en cuando, el resentimiento, motivado por las condiciones en que se vive le hace concebir vagos propósitos de rebeldía protesta, pero la situación y la realidad lo abaten y de sus cavilaciones no pasa.

Roberto tiene que caminar varios kilómetros para ver a Emilia. Su trayecto es solitario y se escuchan, a menudo, los (saloma) de los campesinos, [...] ²⁷. Él les responde mientras anda.

²⁶ Ilegible

²⁷ Ilegible

La lucha por la vida es dura. Sobre todo, si demoran las lluvias o estas se exceden.
[....]²⁸

Roberto y su familia son echados cada vez más lejos aún por los terratenientes. El y Emilia resuelven casarse. Se van a vivir juntos. Una noche llueve torrencialmente. Emilia está dando a luz. Sale Roberto en busca apresurada de médico.

Comienza a despedazarse la represa artificial que contiene la laguna, lentamente...

Las aguas desbordantes van cubriéndolo todo en forma tempestuosa. Algunos campesinos y sus familiares logran llegar hasta el montículo donde se encuentra la casa del médico.

El rudimentario y agreste consultorio está lleno de gentes que necesitan primeros auxilios. Las mujeres ayudan. Afuera, el zumbido del viento y el ruido de la lluvia son atronadores. Una madre lleva en sus brazos un niño que hace horas está muerto.

Después de tenaz lucha con los elementos, Roberto llega a casa del médico. Salen, desafiando la tempestad. Al llegar, Emilia ha muerto, pero el niño vive. Disminuye la lluvia. Es el amanecer. Roberto toma al niño en brazos y bañado en los primeros resplandores del alba, se hunde con sus padres y un grupo de labriegos que pasa, buscando tierra más alta. De trecho en trecho se escuchan llantos de niños y gemidos.

Del otro lado de la laguna desbordada se ven las tierras prósperas y las fincas intactas de los terratenientes.

Llegan equipos de salvación... No se sospechaba que existiesen esos caseríos en lugares tan recónditos. Alguien pregunta, con pasar, cuantas personas habrán desaparecido... Ante el espectáculo de los destrozos y los animales que pasan flotando, en la corriente del río, uno del equipo responde. Eso únicamente lo habrá sabido el río.

²⁸ Ilegible

“El compae del ma”

El doctor del Mar era algo así como un tomo de cuentos que andaba. Su vida parecía llena de cuentos. Conversación, recuerdos, actividad profesional, su acontecer hogareño, todo en él respiraba un alegre aire anecdótico, lleno de colorido y espontaneidad.

Como se hubiese graduado en derecho, desde joven había ejercido la judicatura. Sus sentencias salpicadas de fábulas, fueron siempre proverbiales su carácter bonachón, entre magistrados y jueces. La ciudad capital tenía lo como un perfecto dechado de ingenio y buen humor.

Pero la ciudad resultaba alérgica al doctor del Mar. Siempre hubo vivido en su pueblito natal, a pocos kilómetros de aquélla. Allí acostumbró a pasar las noches y, cotidianamente, viajaba hasta sus papeles judiciales. Salido de ellos, se iba directo a la tierra que lo vio nacer, donde tenía una finca llena de árboles, atravesada por un arroyo parlanchín. Tendido en cómoda hamaca, pulsando, a veces su guitarra, veía llegar las madrugadas, muchas veces rodeado de amigos dilectos que escuchaban y comentaban sus celebrados cuentos.

Para aquel regocijado coro de contentulios él era el Compae del Ma... Ninguno lo conocía por otro nombre. Entre ellos hombres rudos y sencillos, como él lo era en el fondo, no existía el doctor, y entonces, compae, -preguntábale alguno, ¿cómo fue lo del mocho de la pata de palo?.

Gran expectativa.

El Compae del Ma tomaba la palabra

¿el cojo? ...Todo a medio vestir, borracho como estaba, se cayó varias veces, gritando que le cogieran la pata... Muchas personas se le acercaron.

¿Que te pasa con la pata?

Y él, exasperado:

carajo, es la de palo... la de palo, que se la llevó la corriente...

Aquel lunes en la mañana, muy temprano, se despertó el Compae del Ma –según él contaba- con una profunda sensación de vaguedad e incertidumbre. Desde la plaza del pueblo llegaban hasta sus oídos, como una larga quejumbre humana, los ecos de los palos de la corraleja, cuando los iban desprendiendo del suelo. Era como si a él mismo le

estuviese arrancando algo por dentro. Evidentemente, la fiesta hubo llegado a su fin. Desarmada la corraleja, punto central de las celebraciones populares, de estas ya no quedaría sino, apenas, su recuerdo.

Un desfile de imágenes cruzó la mente acalorada del Compae del Ma. Los gritos, las risas, las voces regocijadas de todo un pueblo latían aún en sus sienes. ¡Vaya pachanga! Un año más, una fiesta más para incorporarla a su colección de remembranzas... En la boca le parecía sentir un pasado sabor de ron. Sus manos temblaban ligeramente. Miró a su mesa de noche, donde un trago, ya desvanecido, se había quedado a medias. Recorrió con tarda mirada todo su cuarto. De improviso, sentado en una silla, se fue iluminando la figura de un militarote, de ojos deslumbrantes, guerrera a la usanza del novecientos y con una larga tizona en la mano.

Ante la sorpresa del Compae del Ma, el hombre dijo:

No se alarme... soy su amigo. tome...y le extendió un vaso con un trago de ron.

El compae del Ma quiso gritar y no pudo. Se le heló la voz en la garganta, como dicen los autores de folletín. Entonces, ligeramente repuesto de su impresión, llamó a su mujer. Lo que había podido ser una visión, fruto de nervios destemplados, desapareció, dejando tras sí, no obstante, un vago olor pimientoso y denso, agrio.

El cuento llegó a convertirse en una especie de fluido que saturaba la sangre y la mente del Compae del Ma. Su mundo interior estaba lleno de personajes hipotéticos, con quienes, sin embargo, parecía convivir. Casi pudo afirmarse que él no andaba solo. Lo acompañaban cientos de gentes, criaturas pintorescas, salidas de su fértil inventiva.

Aquellos personajes cobraban tanta fuerza en la sensibilidad del Compae del Ma que cierta vez –según lo contó en repetidas ocasiones- estuvo frente a frente a uno de ellos, materializado éste en forma tan completa que su descripción –hecha con todo detalle por el Compae del Ma- nunca podría olvidarse.

Celebrábanse las fiestas de la patrona del pueblo. Transcurrido ya el último día de jolgorio, el Compae del Ma escanciaba, reposadamente bajo un árbol frondoso de su finca su acostumbrado licor terrígeno, destilado en fereces cañas nativas. Una dulce sensación de sueño adormecía sus párpados. Repentinamente, algo así como un ruido de metálicas espuelas le hizo entreabrir los ojos. Frente a él se hallaba un fornido general de la revolución del 99. Alto cuello andino, a la usanza de la época, gran sable reluciente, pistola al cinto. Sus ojos despedían chispas impresionantes. Bajo el alado sombrero de fina jipa dibujábanse el bigote y las barbas negras, donde algún hilito de plata ponía nítidos reflejos.

Sorprendido, el Compae del Ma le pregunta:

¿Quién es Ud. y qué quiere de mí?...

Yo soy –le responde aquel extraño individuo- el General Goma...

Ante la sobresaltada inquietud del Compae del Ma, continuó:

Cambio de nombre según los países... Nosotros los latinoamericanos somos muy irrespetuosos. Por eso, a pesar de mi autoridad y mi influencia en la vida de los hombres, me denominan como les viene en gana, con nombres pintorescos, muchas veces denigrantes. En Venezuela me llaman el General Ratón; en Colombia, el General Guayabo; en México, el General La Cruda y así sucesivamente...

Bien, General... con todo respeto...¿cómo debo llamarle?

Eso no importa, llámeme como quiera. Lo importante es que usted sepa que vengo a acompañarle todo el día de hoy y parte del día de mañana...

Ante tremenda amenaza, el Compae del Ma, saltó despavorido.

¡Hielo!

Contaba el Compae del Ma que cuando dijo: “¡Hielo!” el general Guayabo, Goma, La Cruda o como se llame, dio un salto impetuoso, tan ágil y de gran alcance, que se perdió de vista entre los albores del patio.

Desde una rama le gritó al Compae del Ma:

Así no me ataque, Compae. Yo he venido a proponerle un duelo leal y usted me traiciona ¡pidiendo mi antídoto!

Es que usted no me va a acompañar ni durante este día ni otro...

Toda la mañana y toda la tarde el Compae del Ma pasó tomando agua helada y, naturalmente, sus traguitos de ron...

Salió el Compae del Ma en busca del boticario, su amigo y compadre, a recoger impresiones de la fiesta y hacer los comentarios del caso. Cuando asomó a la plaza, divisó a su cariacontecido colega en la puerta de la farmacia... tan triste y meditabundo que parecía un espectro. Con la mano en la barbilla, veía caer las hojas secas de un árbol cercano. Sobre su nuca, la punta de una larga tizona... y manteniendo ésta por la empuñadura de plata, con sus ojos fosforescentes, estaba el general Guayabo...

Todo fue llegar el Compae del Ma junto a su amigo y de inmediato el General voló de allí, aterrorizando por su sola presencia. El boticario descansó de aquel suplicio. Un par de tragos y una buena jarra de agua helada fueron santo remedio.

Largo rato pasaron los compadres platicando, mientras la noche puebluna cayó lentamente sobre la plaza. En la jarra, perlada de gruesas gotas cristalinas que resbalaban sobre la gaseosa piel del vidrio, trocitos de hielo dilúyanse poco a poco.

El del Ma, después de algunas repetidas libaciones se fue a su casa. Se sentía bien y muy dueño de sí mismo. Aquella tarde cenó opíparamente. Durante la madrugada tuvo un ligero sobresalto. Abrió los ojos y, en un rincón de su alcoba, entre la penumbra de un rincón, allí estaba el General, mirándome socarronamente, con sus ojos despidiendo un fuego impresionante.

¡Hielo! –gritó el Compae del Ma- Traíganme hielo, ¡por favor! Los resultados no se dejaron esperar. El General desapareció, con un abrir y cerrar de ojos.

A la mañana siguiente, el Compae del Ma tomó viaje, rumbo a la ciudad. En el camino no hubo incidentes de importancia. Pero al llegar a su despacho, sentado al escritorio y con la pluma en la mano, ante un expediente lo esperaba el General Guayabo, posesionado completamente del recinto.

¿Y usted qué hace en mi oficina y ocupando mi escritorio?, preguntó visiblemente nervioso, al personaje.

Yo se lo dije, Compae del Ma –respondió éste- que lo iba a acompañar por algún tiempo, a pesar de su jugarreta del hielo...

Y desapareció, desvaneciéndose entre la silla giratoria del escritorio y la pared del fondo.

El Compae del Ma se desplomó en la silla, aún tibia, que había dejado el General. Una gota de sudor frío, que parecía haberle salido del cerebro, recorrió, casi en forma horizontal, su amplia frente, para ir a deshacerse en una de sus sienes, que ya estrenaban cierta nievecilla feraz.

Apéndice II

El Mercurio, (Cartagena): 1 de octubre de 1927

“EI AMOLADOR”

Andando por el mundo desde hace muchos años,
con lánguida mirada, muy pálido el color,
ceñida la cintura, sobre el telar de paño
con ancho cinturón, va el viejo amolador...

Va lleno de mudeces, mirando indiferente
a aquellos que curiosos le ven atravesar,
“la vida sí que es dura”, - pensando tristemente-
“más dura que mi piedra, mi piedra de amolar”

Sintiendo en sus pupilas el polvo del camino
de exóticos lugares por donde osó pasar,
y lleva en sus pobreza de errante peregrino
un poco de tabaco en el bolso del talar.

No sabe si mañana cuando la luna amiga
destile sobre el campo su opaca claridad
se vaya del poblado buscando quien le diga:
yo tengo una tijera, tomadla y afilad...

Y empieza su trabajo –su pan de cada día-
curvado ante su piedra, moviendo así el pedal,
desde que surge el alba tras la neblina fría
hasta que el sol se muere allá sobre el trigal.

Y el filo de la vida sacando de la muerte,
en la pálida piedra de su destino cruel,
no impide que su alma sufrague en el más fuerte
oleaje de tristezas amargas como hiel.

Viajando sin el nombre querido de una esposa,
que en el abismo oscuro del alma es un cantar,
sólo él tiene una piedra, donde deja sudorosa
en noches de cansancio su frente descansar...

Romántico poeta que llevas en tu vida

un gran poema escrito de llanto y de verdad,
¡levanta sin ambages la frente ensombrecida
y deja que te bañe la inmensa claridad!...

A.de Arco y C.
Heroica de Heredia de 1927.

Diario de la Costa, 9 de marzo de 1929

“ALTIVEZ”

A Dolores de Arco.

Este pecho viril que tanto adoras,
que ha sido de tu frente – ensombrecida
en otros días de amargas horas –
de consuelo la fuente preferida;

Este pecho viril que cuando lloras
llora también en su mudez vencida
un corazón te guarda, en donde mora
el cariño ¡más grande de la vida!

Debes en él cifrar tu orgullo, hermana;
cifrar en él tu fe, si acaso insana
a tu alma asciende la pasión rastrera

Pues tengo para el bueno una sonrisa,
para el grande una frente que es sumisa
¡y una garra también para la fiera!

Cartagena, 1926.

El Mercurio, (Cartagena): 7 de noviembre de 1930

“SILUETA BOHEMIA”

(Para Angel María Camacho y Cano, fraternalmente)

Cabe la arcaica puerta de nobles aldabones
tras la que aguarda ella, gentil cartagenera,
el violinista hilvana dolientes vibraciones
que acompañan el eco de su voz plañidera.

Va todas las noches a engarzar mil canciones
bajo el cómplice amparo de la hora hechicera
en que tejen las sombras extrañas seducciones
y flota en los jardines olor de primavera.

Envuelto en la penumbra de ráfagas de hielo,
echada atrás la frente, con la mirada al cielo,
del diapasón sonoro las armonías desata...

y en el embrujo suave del éxtasis profundo.
que diríase, acaso, le transporta a otro mundo.
le da la hermana luna su limosna de plata...

Soneto a Luis Carlos López, inédito, 1937. Esa noche de la despedida transmitía Emisora Fuentes el acto cultural en directo.

“SONETO A LUIS CARLOS LÓPEZ”

(Con ocasión de su partida a Nueva Orleans, donde ha sido nombrado cónsul, en 1937)

Te vas y tu sonrisa parece triste
risueñamente triste en esta despedida,
pues a pesar de todo la tierra en que naciste
conserva algunas cosas que hacen grata la vida.

Te queda, por ejemplo, El Bodegón, lo quisiste
como a tu propio alero y entre un partido
de naipes y una copa, entre uno y otro chiste
muchas veces puliste la estrofa preferida.

Pero te dio la sin igual locura
de ser cónsul en Baltimore –me sabe a sinecura-
y de tomar cocteles con música de jazz.

Por eso al irte ahora – lo cual duele y no duele-
resulta absurdo y tonto llorar, como un pelele
pues tu siempre estarías aún no volviendo más.

El Fígaro, (Cartagena): 26 de agosto de 1940.

“A JOSEFINA VALENCIA REY”

En su álbum.

Decían tus cabellos minerales,
dialogando una tarde con la brisa,
el constelado embrujo que armoniza
la luz sobre el vaivén de los trigales.

Las auras de sus lampos siderales
prestaban a tu rostro la precisa
claridad que requiere tu sonrisa
para arder como en sangre de corales.

Plena en la gracia, de tu luz nimbada,
eras la dulce estampa realizada
en los antiguos lienzos florentinos

y al verte así, logré por un momento
vivir los días del Renacimiento
claros de glorias y luminosos vinos.

JORGE ARTEL.

El Fígaro, (Cartagena): lunes 23 de septiembre de 1940.

“SONETO A MARUJA REY ABADIA”

En su álbum.

Ese goce purísimo que dura
lo que el sencillo júbilo discreto
de una emoción fugaz, y que perdura
por mucho tiempo en la memoria quieto,

haciéndonos volver a su ternura,
me da la clave de su gran secreto
al verte sonreír, bella criatura
que ¡alumbras, con tu gracia, este soneto!

Retoce entre tus labios la sonrisa
que en tu belleza tibia se precisa
como una dulce espuma de alegría.

y, así, tendrás para tu propia vida
una perenne lámpara encendida
y ¡un poquito de luz para la mía!

Juegos Florales, Cartagena, 12 de octubre de 1940.

“A JUDITH”

Quise oírte y mi silencio
se colmó con la música de cascabel de plata
que tienen las palabras.

Quise verte un momento
y encontré en tus ojos
la síntesis del cielo consignada.

Quise admirarte más
y el áureo fulgor de tus cabellos
como un sol de leyenda
mi vista deslumbraba.

Quise trocar tus manos
y sentí que mi alma
ascendían la gracia y el encanto
que tu vida embalsaman.

Dedicada a la reina de los Juegos Florales. Judith Porto

Barranquilla, junio 13 de 1983.

“A ANA DE CONSUEGRA”

En la fecha de su cumpleaños

El verso calla y el elogio es mudo
ante la dignidad de tu presencia
donde un milagro de la vida pudo
lograr de la virtud su transparencia.

Como un pulcro cristal que el roce rudo
eludiera de vana inexperiencia,
conservas limpio el galardón desnudo
que enaltece tu noble inteligencia.

Mujer, madre y hermana y compañera
cuyo calor prestó a la quimera
contornos reales de ideal logrado,

hoy ves el fruto de tu asiduo empeño
y en piedra y gloria convertido el sueño
que concibió tu esposo esperanzado.

Barranquilla, 7 de marzo de 1991

“RETRATO DE UNA DAMA ETIOPE”

Gentil, negra, solemne, se blasona
en su mirar altivo y en su frente
el áureo resplandor de la corona
que delata los rasgos de su gente.

Noble pureza del perfil pregonada
la paz creando sosegadamente
del ámbito que enmarca su persona
en un aire sutil, evanescente.

Del rey de reyes vástago africano,
al tiempo enfrenta el devenir arcano
en tumultuosos hechos confundidos...

Ensimismada así, tal se dijera
el inquietante augurio ante la espera
de algún amanecer impresentido.

*El Herald*o, domingo 8 de mayo de 1986

“OYENDO A GÓMEZ ZURECK”

¿Quién vertió las Niágaras del cielo
para trocarlas en un rito
de enloquecidos dioses
a sueños de nieblas y rosales?

Inauditos mundos
rondan tus alígeras estrellas,
despertaban musicales consejas
sobre los nácares muertos del féretro,
trasmutado manantial de vida,

Demiurgo inefable
invades el ámbito de imágenes
que decoran el silencio de las almas.

Surgen de tu mágico filtro
el melodioso lenguaje
esencial y puro.

Barranquilla, Mayo de 1986.

“EL POEMA DE LA NOCHE”

Alas letales golpean y confunden
los acantilados de la noche.
Caen, como apagadas estrellas,
vértices de sueños,
en un tropel de bosques.
Una angustia humana
filtra en las horas
el manantial de sus arterias,
asida a las crines indomables del tiempo.

En cada pulso late una brasa
de lacerantes escarnios
y antiguos destellos que tiñen desesperado anhelo
el filo de los siglos en marcha.

Del aliento crudo de los montes
surge la obscura imagen
de un dramático
silencio
y la niebla es el sudario indiferente
con que los árboles cubren su reposo de cruces.

Cuando será
que los ojos unánimes del mundo
¡plasmen el amanecer victorioso de la paz!

“CANTARES DE GESTA”

En nueve meses contados
se estructuró un movimiento
que dio a la patria soldados
de la paz y el pensamiento.
Mas la paz se torna esquivia,
de la reacción en la onda
que siempre conserva viva
su criminal trapisona.
Del luto viven cautivos
en ciudades y desiertos,
ya no alcanzarán los vivos
para enterrar a los muertos.
Con su voz ensangrentada
impetra la U.P. justicia,
pero se pierde en la nada
su voz ante la estulticia.
Colombia es un crematorio
de los bandos fraticidas,
donde el hombre en ofertorio
da generoso sus vidas.
“La nación descuadernada”,
la llamó Lleras un día:
la gente piensa asombrada
“¿Quién la descuadernaría?”
Sin plan urbanizador,
las barriadas que se hunden,
y con la deuda exterior
todos los problemas cunden.
El hambre, el subdesarrollo,
sin seguridad las gentes,
crece y crece el embrollo
de estos peligros ingentes.
Sangre del pueblo el soldado
y el guerrillero su igual,
ambos los dos ha enfrentado
el poder del capital.
Un barco partió averiado
de la playa desolada
y el capitán no ha encontrado

la “fórmula balanceada”
En este juego azaroso
de la razón sin razón.
el ministro es sospechoso:
y el monseñor un ladrón.

Barranquilla, febrero de 1987

“LETRA PARA UNA BALADA”

En los labios de “Canto Puro”,
grupo musical de Medellín.

353 cadáveres y más
es la cuota de sangre que ha pagado
la Unión Patriótica al Sistema
por la paz.

No hubo protestas colectivas
y el gobierno oligárquico mantuvo
silencio criminal.

Uno a uno han caído
labriegos, trabajadores, abogados,
portavoces del pueblo, etc.
Fueron cazados como fieras,
sacados de sus casas a altas horas,
en los llanos,
en la rural vereda
y la ciudad.

Cayeron silenciosamente
bajo la consigna ciega
de exterminio total.

Ah... pero si en la guerra fratricida
cae un oficial,
por los cuatro costados de Colombia
los gorilas rugirán.

Y no llega la paz, la paz no llega;
el robot uniformado
que manipula el general;
la retiene en su red parasitaria
la burguesía rapaz.

No hay para la patria un cielo limpio
sin los pájaros errantes que nos matan
o un aire virginal y puro

donde no filtren las balas su silbido.

Juntas, comisiones asesoras,
delegados, etc.
que vienen, los cambian y se van.
Fingiendo ignorancia -¡miserables!-
de las raíces del mal.

1931 – Este es el primer poema de Artel publicado en Bogotá, el 28 de febrero en *Mundo al día*

El soneto "Siglo XV" hace parte de una obra para teatro en versos alejandrinos escrita mucho antes, en 1928 cuando estudiaba en su ciudad natal, Cartagena de Indias.

“SIGLO XV”

Yo soy un caballero de una corte galante
de princesa helénicas y príncipes dioscuros
donde los besos premian el acero triunfante
y tiene las miradas románticos conjuros

Yo recojo el bordado pañuelo que a la hermosa
se desliza por entre encajes ligeros...
y terciada la capa que el rostro medio emboza
defiendo mi trofeo contra los altaneros

Cuando la luna pone sobre la encrucijada,
de suave tono blanco su leve pincelada
plateando en las ojivas los marcos de carey.

bajo el plúmeo chambergo yo cruzo los portales,
dispuesto a dar cien vidas entre los pedregales
por mi Dios, mi dama, por mi patria y mi rey.

La Patria, (Cartagena): miércoles 5 de marzo de 1930.

“CARNAVALES”

Fue una hermosa noche de alegre carnaval
entre un mar de confettis y vivas serpentinas
cuando sentime enfermo del incurable mal
de amar eternamente las bellas colombinas.

Y la locura humana que gusta de lo irreal,
enharinó mi rostro, y al son de mandolinas
me puso a flor de labios –Pierrot sentimental
las más dulces estrofas de viejas sonatinas...

Al terminar la farsa sentí que la congoja
de la amargada vida, que es otro carnaval
oscurecía mi alma... –¡Qué triste paradoja!-

Y convencíme entonces ante mi propio yo
que todos los que amamos, buscando un ideal
no más somos poetas que hacemos el Pierrot.

La Patria, 17 de mayo de 1929

“CARETA TRÁGICA”

Yo nací un hombre triste, solitario y callado,
ante las buenas gentes y ante las gentes malas.
De un espíritu grave, tan grave y enlutado
como el cuerpo de Poe sobre el busto de Palas.

Mi vida era una vida silenciosa y sombría
atenta solo al eco de mis múltiples penas,
y grande bajo el manto de mi melancolía
no envidié los placeres ni las dichas ajenas.

Pero llegó el momento de ocultar a la Vida
los dolores y el tedio, con sonrisa fingida,
entre frívolos goces, tras alegre careta,

Y entonces fui festivo mostrándome contento,
escondiéndole a todos mi propio sentimiento,
como ¡una mezcla trágica de payaso y poeta!

Publicado en Bogotá, sábado 28 de febrero de 1931

“Jorge Artel, el poeta negro”, por Valerio Grato, separata sabatina de *El Mundo al día*, incluye además los poemas “Siglo XV” y “Canción pierrotesca en gris y blanco”, Bogotá, Febrero de 1931.

“CANCIÓN PIERROTESCA EN GRIS Y BLANCO”

Yo soy
un pescador de lunas
en el mar azul del silencio
que ha engarzado las noches
en un collar de sueños

y humedece sus horas,
blandas como pan fresco,
en leche de blancos recuerdos...
para alimentar la nostalgia
que llora los días ya muertos...

Los punteros
cuando matan el último minuto
aún mojado en el rocío
que sudaron los pétalos
me han visto tendiendo
la red de mis ensueños
y aprisionar imágenes
mientras mis labios niños
deletrean un nombre
que me enseñaron
dos
negros
luceros.

La Patria, (Cartagena): sábado 26 de abril de 1930.

“ELEGIA A MIS VEINTE AÑOS”

¡Oh, veinte años míos
que os marcháis tan pronto
y, por siempre idos,
emprendéis la fuga dejándome solo,
mientras yo muy triste
lloro en el silencio de la negra playa
de mis desencantos
todos los ensueños que tejíó mi
infancia
aquellos ensueños llenos de
esperanzas
y como las velas lejanas, blancos... !

¡Quien me hubiera dicho que así, tan
fugaces,
en una abrileña
en una muy rara
muy bella mañana
después de creeros tanto tiempo míos
como golondrinas batiríais las alas...

Siempre enamorado tenaz de mi vida
¡cuanto era mi orgullo de tener veinte
años... !
¡como me encantaba sentirme viajero
con mis veinte alforjas llenas de alegría
sobre ignotos mares que surqué
cantando... !

Pero ya lo veis, hay que conformarse:
no ser un muchacho, un atolondrado,
un mal estudiante...

¿Por qué veinte años
os habéis huido, dejándome apenas
un sabor amargo
en las hondas huellas de mi doloroso
y furtivo llanto... ?

¡Lloro mis quimeras y mis rebeldías;
mis atormentados amores de antaño;
como los golfillos en la noche negra
lloran sin amparo... !

No os vayáis tan pronto:
sin mis veinte años yo me siento solo...

Da miedo la vida
con sus hombres serios
que afilan perjuicios y razonamientos.

¡Quiero mis locuras
mis extravagancias
mis noches de mujeres
de vino y de sueños... !
Quiero las canciones de música
extraña
que forjé contento
cuyo eco profundo perforó el silencio
de las sombras vegas.
Quiero mi guitarra de cuerdas como
almas
¡Y mis horas blancas
bajo lunas claras!

Ida sin regreso de mis ilusiones
que rasgas las tulas de mi fantasía,
rompiendo inclemente los bellos
cristales

“EL POEMA DE LA AUSENCIA”

Podría decirte solo: “estoy muy lejos”
y tu comprenderías,
tan penetrada estás de mi dolor,
de mi angustiado afán y mi desvelo.
Pero quiero decirte más:
Esta dura soledad es casi
como si te estuviera viendo.
Moreno el dulce rostro
que enmarcan los cabellos,
circuida de flores
la leve falda al viento,
tu blusa rojo – vino,
tus manos y tu voz,
más claras y más firmes
en mi ensueño.

Ahora escucho tus palabras.
Te siento, aspiro de tu boca
el cálido, inconfundible aliento.
Estás en mí completa, toda,
como un licor de hechizos
que me tuviera ebrio.

Ah, nunca podré olvidarte.
Te llevo en el latido de mi sangre
consustanciada en mi recuerdo.
Estás en mí vertida
como en la copa el vino exacto.
En mi sembrada estás abscóndita semilla,
raíz de mi lágrima y mi canto.

Tu fuego entre mis venas,
la flor de miel secreta
de nuestros besos, siempre deshojándose,
tus anhelantes labios nunca fatigados,
ni cansadas tus manos
- de recónditas caricias retoñadas-
y tus ojos mirándome

Así vives en mí, así te veo,
 confundida en mi alma con su esencia.
 Así te siento, rumor de asordinado mar o río,
 viva, suspirando, sonando perenne en mis oídos
 como en marina caracola el viento.
 Sin embargo, sólo podría decirte:
 “estoy muy lejos”,
 y sé bien que con eso bastaría.

Pero debo decirte más:
 decirte el universo de cosas infinitas
 que amo en ti,
 como el penacho negro de tu cabellera,
 tu airoso andar, tus trajes, tu sonrisa.
 Por qué yo iba a callar que amo tus trajes,
 si ellos son ya parte de tu cuerpo,
 si son el fino estuche que te guarda
 y tienen tu perfume, como mi pensamiento.

Contemplo tu traje azul – marino,
 retazo de mar en que naufragan
 todas las miradas,
 y te miro, te miro
 alta y delgada,
 en la ancha calle, ahora tan lejana...

(¡Que sensación de ritmo y ola
 hay en tu talle de cimbreante palma!)

tu voz es como un río
 donde navega, desesperado, mi recuerdo.
 Y todas esas cosas que te digo
 son mis puertos.
 Así tus manos y tus ojos,
 tu frente, tu risa, tus cabellos...

Viven en mi tan cerca,
 que tengo que decirte “¡estoy muy lejos!”

Boletín Cultural y Bibliográfico, Bogotá, Volumen IX Número 4, 1966. Banco de la
República Biblioteca Luis Angel Arango.

“ITINERARIO JUBILOSO”

A Rafael Hernández
y a Luis Palés Matos,
fraternalmente.

Nadie podrá decir
que no solté mis guacamayas
bajo los cielos luminosos;
que no inventé mis siete mares
enigmáticos, remotos-
y un cauce de jarcias y de voces
para tripular las ansias marineras.

Nadie podrá decir
que no amasé las horas
endurecidas en múltiples vertientes
por la piedra y el sol,
la ceniza, el fuego, la intemperie-
con el polvo de pávidos caminos
donde flotaban lentas ciudades de sombra,
puertos expectantes
de sonámbulas banderas,
y una sonrisa fértil
como los labios de la tierra.

Simbad alucinado,
joven Barba – Roja
que hubiese perdido su trazo tenebroso,
sus corsarios soeces y forzudos
- entre los cuales alguno tenía pata de palo-
yo adiestré mi corazón
para que fuera un buen perro de mar.

Mientras la voz del viento
y el mapa azul de las estrellas
abarloaban los sueños,
soleadas Martinicas,
cantos tallados en bronce,

islas melodiosas de brea y ron,
aires de tabaco,
me envolvieron en su aroma de acordeones...

¡Santo Domingo! –murallas de silencio-
donde el caballero de la Virgen duerme,
solitario, su paz forjada en hierro,
musicalizada de palomas,
y aún perdura la ceiba legendaria,
que se apoya en el tiempo,
¡como esperando que lleguen otras carabelas!...

Cuba indomulata,
- piel nocturna de tambores lucumíes-
por los túneles del ritmo hace correr la sangre
ancestral de las maracas.

¡Luces de Jamaica; Tecnicolor en fiesta,
“trailer” de la raza.
Curazao, calipso, papiamento...
en Haití los bosques del vudú recuerdan
que África también es la esperanza.

Entre mis manos ardieron ciudades hipotéticas,
precipitadas antorchas del crepúsculo.
- ¡Noches de Maracaibo! ¡Brisas de Barlovento!-
Aún en Panamá las mejoranas se humedecen
con el tácito rocío de las montañas,
cuyos elementales tamboritos
destilan el paisaje...

Los campos de Puerto Rico me mostraron
un corazón inédito,
bajo su piel de azúcar.
Y en el batey del jíbaro yo deletreaba
El más tierno abecedario vegetal.

He pastoreado mis vigiliass
frente a las brumas que se adelgazan
sobre las amables faldas del Guanacaste,
hechas para rodar las madrugadas
bucólicas carretas de colores.
- ¡Ya en una copla colombiana
hube encontrado la dimensión del hombre!-
Pero en las tierras de Anáhuac,

¿Qué invisible alfarero
plasmó los talles como jícaras
y los rostros morenos,
en el barro armonioso de las toltecas?

¿Quién dio a sus trenzas
ese suave reposo musical?
Entre colecciones de horizontes
- arco iris de sarapes y rebozos-
de un extremo a otro de los trópicos
México policromiza sus canciones.

Ahora estas palabras,
nacidas junto al agro fraternal de las marimbas,
los bongóes ululantes,
y el mensaje de azufre y yodo que se anticipa
al índice imperturbable de los baupreses,
se fugan hacia una entraña de lonas y de mástiles
bajo la noche introvertida,
más allá de todos los naufragios...
¡Lo mismo que la proa de mis días
en pos de un jubiloso itinerario!

“EVOCACIÓN DISTANTE DE MI MADRE”

Hoy eres la canción distante,
la borraja y el tilo
a la hora de la fiebre,
sombra junto a mi lecho
en la vieja recámara,
dos manos en mi frente,
el infinito goce
de unas tibias palabras
iluminándome la noche.

Yo ataba a tus cabellos
un carrusel de horas
y dije el primer verso
con el abecedario de tu nombre.
Eras la única sobre el verde sendero.
Desde tus piernas ascendía a los cielos nocturnos
haciendo que girasen todas las estrellas
acariciando las nubes con mis manos,
viendo inclinarse contra mí
la antigua torre de la iglesia,
donde a las ocho sonaba una campana.
El laurel de tu voz sobre mis sienes
guíábame a otros sueños en espera del alba...

Percibo las terribles tempestades
que te hacían rezar
y prender el aceite de la lámpara,
postrarte junto al Cristo lacerado,
y hasta hoy comprendo tus palabras:
-“Por los navegantes, Señor,
por los desamparados marineros
¡aplaca esta borrasca!”
Así el mar y Dios, confusos,
a través de tu angustia
nacieron en mi alma.

Oh, Madre, quién me dará de nuevo la sencilla
alegría del pan hecho por tus manos
y de la primera oración sabida

aprendida de tus labios...
Te veo, pastora de mis sueños,
hilandera incansable,
zurciendo mis días con ternura
en un candoroso afán de hacerme bueno.

Yo sé que tú me diste,
que solo a ti la debo,
esta penumbra agónica, esta niebla
que alza hacia mí sus velos
como el crepúsculo de una ciudad lejana
a donde nunca llegó.

En mis venas vertiste todo un río
de pausadas músicas
y las fragancias del aire campesino.
Traías en el alma los adioses,
las lentas madrugadas de tu pueblo
ebrias de toronjil, signadas de caminos.

Como un niño extraviado
te busca mi recuerdo
en la constante brisa de aquel patio
de ancho y fresco pozo
que fabricó el abuelo;
en el dorado caballito de cuerda,
en la campanilla de hierro
y el acordeón de Kingston,
que un buen día
yo mismo hice pedazos
para ver lo que llevaba dentro.

Pero sé que esta voz que ahora te llama,
desde la íntima oquedad del canto,
es como tu propia voz en mis entrañas.

Yo soy el que en tus brazos
lloró una vez de miedo
porque la luna se ocultaba...
Quién pudiera, ¡Oh Madre, ser niño de nuevo
para llorar por nada!

27 de abril de 1992

“SONETO SIMPLE”

A Leonor González Mina, madrina
de mi hijo Jorge Nazim, con admiración.

Siento entrañablemente la poesía
impregnada en las cosas, lo inefable;
lo que guarda en su esencia perdurable
el perfume que amamos algún día.

Vengo lleno de puerto, la alegría
de la –fanal inagotable-
abandera mi ensueño todavía,
hasta el instante mismo irreparable.

Jamás ambicioné ni quise nada,
supe evadir la obscura encrucijada,
ni hube de recoger pasos perdidos.

De frente a los impactos del destino,
voy venciendo la cuesta del camino
con mis ochenta y tres años cumplidos.

Diario de la Costa, (Cartagena): sábado 9 de febrero de 1929.

“VIENEN LAS COLEGIALAS”

Para Elisa Inés Herrera

Vienen las colegialas...
bajo el brazo los libros y en inmensas bandadas
como aves ligeras:
vienen riendo y hablando,
y a sus pasos la calle se extiende
como sumisa esclava...
¿De quien más es la calle que de las colegialas?

Hay una mirada profunda
entre las miradas de las colegialas
raros ojos de un mirar muy raro
en una esbelta belleza enmarcados.
Son unos ojos claros...
los de esa profunda mirada.

Hay una boquita bermeja
de labios delgados:
como pétalos, finos...
y una cabeza soñadora y graciosa,
como un cuervo, negra...
¡que me taladra el alma... ;

vienen envueltas
en perfumes de rosas ¡las colegialas!
¿A qué influjo secreto obedece mi torpe mirada?
¿Por qué mis pupilas se inmovilizan
cuando pasan por la acera
o por el centro de la vieja calle
el hermoso grupo de las colegialas?

Por qué quiero penetrar muy adentro
de la otra mirada

¡Qué pasa en tus fondos secretos, oh alma!...
¿Te has acaso enredado
en alguna esperanza?

¿Y por qué te estremeces cuando esbelta pasa
la belleza rara donde se enmarcan
los ojos claros de la colegiala?

La Nación, (Barranquilla): 30 de marzo de 1929.
La Patria, (Cartagena): 18 de enero de 1930

“ÉXODO”

Las manos tienen
una como ansia
desconocida
de apretar otras tantas
manos amigas.

Sonrisas de los ojos.
Por sobre la colmena,
la humana colmena
de la Estación,
un murmullo se escurre inquietante
y se mete adentro;
sigiloso apache...

La campanada,
intangible puñal que rasga el aire,
pone a mover la fiera
que me llevará en su seno
para después vomitarme.

Crujen las paralelas
que infinitamente se alargan...

Atrás se queda la mañana.
Los montes van de prisa.
todo corre como huyendo
del gran cíclope gigante
que promete,
en la furia con que avanza,
¡como romper el alma
de la selvática distancia!

El tiempo va de caza
y las flechas de las horas
lanza
sobre el lomo formidable;
se oye el grito herido

de la férrea
bestia
negra
que se traga los kilómetros.

Mientras,
siento que los ojos
-ventanas de mi alma-
se abren para que pase
todo el añil de los cielos
y el verde limón de la montaña.¹

¹ Transcripción tomada de Laurence Prescott en *Without Hatreds and Fears*.

La Patria, (Cartagena): jueves 11 de julio de 1929

“TÚ SI PODRÍAS”

Tú si podrías de mi vida loca
apartar el dolor que la tortura,
y poner con los besos de tu boca
miel, muchísima miel en mi amargura.

He sorprendido en tu mirar profundo
el don de penetrar al alma ajena,
y sólo es lo que yo quiero en el mundo:
¡tener quien me comprenda tanta pena!

Tener quien me detenga en la pendiente
de inútiles placeres, en que siente
mi espíritu agotarse a cada hora.

Y así poder, al fin, ya redimido,
mirar que de mi ocaso ensombrecido
resurja, como el fénix, ¡una aurora!...

La Patria, sábado 3 de agosto de 1929.

“SIGNOS”

A una estenógrafa

Círculos,
líneas curvas y rectas...
Elocuentes figuras por tus manos trazadas,
agilísimas manos que, para el signo aladas,
van poniendo ligeras
en la intensa negrura
del sencillo tablero
con rasgos hechiceros
la embrujada escritura.

Círculos,
Líneas mixtas y oblicuas...
Absurdos caracteres cuyos significados
ante mi vista torpe se quedan ignorados,
así como tú ignoras
que soy la clave humana
de una ansia inexpressada
y soy un triste signo
que ¡aún no diciendo nada
para ti encierra un himno!...

El Mercurio, domingo 23 de marzo de 1930

“CAMPANA DE MADRUGADA”

Campana de madrugada
que alegras mi corazón
cuando en la noche callada
resuena tu extraño son,
¡campana de madrugada!

Al retornar de muy lejos,
cuando traigo aún en los labios
el sabor de vinos viejos
que extinguieron mis resabios,
¡en mí disipas agravios
al retornar de muy lejos!

Cuando en mi boca cansada,
al postrer beso fingido
de alguna boca comprada
le traigo como mordido,
es más bello tu sonido,
¡campana de madrugada!

“SINFONÍA DE LA HORA MÁS GRIS”

Hora más gris
del día ni de la noche hija,
más profunda que todas
tus hermanas las horas,
-silencioso naufragio de claridades tibias
diluido en la tarde-,
flotas como enredada en las torres borrosas
de los campanarios,
debatiéndote triste bajo un ala del aire.

Puñados de noche,
fugitivos acaso de un imperio de sombras
en negro rebaño
descienden del dombo feliz y azuloso
de los cielos lejanos...

Hora más gris,
-tragedia sin gritos del alma del día,
minutos enfermos de intensa neurosis-
pasa inadvertida
para la ciudad, que mira
con ojos de ciego
cómo te agazapas con fúnebre miedo
ante las amenazas
de la noche macabra
que a estrangularte avanza.

Mas, los hombres te olvidan bajo tu propio amparo
y al retornar felices, sedientos de descanso
ignoran el encanto
que esparces amable
como una red tejida de frescas suavidades

Hora más gris, sin ruido...
Melancólico residuo por el día olvidado
en el fondo difuso del ambiente incoloro.
Inicial de la noche,
que asoma amoratada
sobre la clorofila de los montes lejanos

eres un refugio fugaz de las almas
que a tu sombra, calladas, van zurciendo su dicha
y con la mía soñadora
tu quietud se amalgama.

Siento que te vayas
envuelta en leves brisas, así, ya disipada
dejándome en las grietas ocultas de mi alma
cierto gris interior que sabe a pena,
a tristezas y ensueños
a esperanza y quimera,
a sudor y nostalgia...

El Fígaro, (Cartagena): 24 de junio de 1940.

“GITANA EN PUERTO”

Del libro en preparación:
“Un marinero canta en proa”.

Gitana:
en la magia negra
de tus dos enigmas
traes presa la noche.
La noche del mundo.
La noche del puerto.

Sobre tus labios,
en los que dijérase
que hay un beso atisbando
desde hace tiempo,
pone la sangre
su grito rebelde.

El triunfo de la línea
se presiente
bajo el faldón exótico
que te envuelve:

rojo,
negro,
blanco,
verde.

Trapos
Miseria...

Cansancio en la frente:
Cansancio en las trenzas;
Cansancio en el gesto

¿De dónde vienes?
Misterio.

Algún marino tenderá la mano yo tenderé la diestra
para que leas su suerte. para que leas mi suerte

Este poema, originalmente fue publicado en *La Patria* de Cartagena el 15 de marzo de 1930, sin los dos versos que aparecen en *itálicas* en la primera estrofa y con los dos versos finales subrayados.

La Patria (Cartagena): 15 de marzo de 1930.

“GITANA”

Gitana:
 en la magia negra
 de tus dos enigmas
 traes presa la noche

Sobre tus labios
 en lo que dijérase
 que hay un beso atisbando
 desde hace tiempo
 pone la sangre su grito rebelde.

El triunfo de la línea
 se presiente
 bajo el faldón exótico
 que te envuelve:
 rojo
 negro
 blanco
 verde.

Trapos
 Miseria...

Cansancio
 en la frente;
 cansancio en las trenzas;
 cansancio en el gesto

¿De dónde vienes?

Misterio.

**Yo tenderé la diestra
para que leas mi suerte.**

Cartagena, Marzo de 1930. Jorge Artel.

Hay, como se podrá apreciar, algunos cambios en los diez años que median entre las publicaciones de una y otra versión.

Son, básicos los siguientes:

En la primera estrofa:

**Gitana:
en la magia negra
de tus dos enigmas
traes presa la noche.
La noche del mundo.
La noche del puerto.**

estos dos últimos versos han sido agregados.

En la estrofa final los versos:

**Yo tenderé la diestra
para que leas mi suerte.**

han sido reemplazados por

**Algún marino tenderá la mano
para que leas su suerte.**

El Fígaro, (Cartagena): 24 de junio de 1940.

“VERANEO”

Del libro en preparación:
“Un marinero canta en proa”.

Marbella. Domingo en la mañana.
El “cocktail” estimula un dulce “flirt”
con la muchacha de la caseta 10.

William, el “barman” irlandés,
gasta unos ojos verdes
como el mar y mi “cocktail”.

Siluetas de mujeres y palmeras. Brisa.
Un amable rosado caracol
en todas las sonrisas.

Sutiles como alas, sobre la playa, los pies.
Trampolín.
- ¡Uno! ¡Dos! ¡Tres!
¡Cómo nada esa mujer!

Hay música de fondo:
un “jazz” “slippy” que tiene mucha “yunfa”,
que tiene “sexapeal”.

Desde la orilla de mi copa
miro el mar ir y venir.

¡Que señora tan bella
aquella que ciñe un salva vidas
sobre su cintura de bronceada piel!

El turista – gafas ahumadas, “Kodak”, pantalón de “sport”-
ha pedido su cuenta:
- \$ 6.70.
- Okey.

Surge, de vez en vez,
una vela en el pasaje. Está muy bien.

“ANSIEDAD”

De (Un marinero Canta en Proa)

Ciégame en tu ausencia, espesa sombra
y ansío el claro día que tu sonrisa emana...
Sin tus ojos oscuros
y sin tu frente pálida,
sin el aire embalsamado de tus manos,
me está doliendo el alma.

Arranca este dolor
que en mi agiganta abscóndita tortura.
Arranca con tus manos
esta hiedra maléfica que hunde,
en todo yo,
las amargas raíces de la angustia.

Libértame contigo, llévame, refúgiame.
Tengo un hondo miedo,
un ambiguo deseo,
un indefinible anhelo
algo que hacia ti me impulsa
en busca de tu nombre y de tu perfume.

Yo estoy en todas esas cosas
que acaso tengas a tu lado.
En el aire que ahora se adelgaza
canciones en tu oído murmurando
en esos cuadros graves
de borrosas siluetas que te miran
o en el adusto reloj donde contemplas
morirse lentamente el día.
Yo estoy de ti tan cerca
como el éter vibrante que respiras.

Rasga, pues, esta niebla que me envuelve,
derrete con tu aliento,
este hielo triste que me pesa en el alma.
Acércate, ven y mátame con tus sabias caricias.
Cólmame de ti, di tus palabras.

Escrito en 1945 y publicado en el Suplemento de Artes y Letras de *El Panamá – América*, el 12 de septiembre de 1947.

“SONETO DEL HIELO”

Este hielo recuerda que fue río
y llora en su prisión, encarcelado,
por los cuatro costados de su hastío
el río de su llanto sosegado,

Bajo la luz que cuaja entre su frío
y limpio corazón iluminado
se resigna el remoto poderío
de un río en diamante transformado.

Más la entraña oferente y generosa
que cristalina linfa jubilosa
entrega a nuestros labios diluida.

Acaso sabe que brindando al hombre
la savia de sus aguas, ya sin nombre,
¡se funde con el río de la vida!

“REINA Y ALDEANA”

Pasó despreciativa y altanera
junto al perro atigrado con que andaba
la campesina contempló altanera
ante el viejo poeta que miraba
languidecer la tarde pasajera.

Tan agresiva en su altivez daba
la impresión de una reina que volviera
de aguerrido torneo en que dejaba
los vencidos dispersos por doquiera.

Así pasó como brisa pasa,
insensible, delante de mi casa,
consustanciada tarde agraria...

Y el perro en sus cabriolas parecía
asumir el señorío, la hidalguía
que olvidó su arrogante propietaria.

Panamá, marzo 13 de 1983

“EL SOLITARIO”

Hacías distraída un solitario
mientras la tarde azul, tu compañera,
impulsaba su leve itinerario
con una lenta brisa pasajera.

Tú eras la imagen de la primavera
y tus deseos los versos del poemario
en que buscabas la carta más certera
para lograr un fino corolario.

Barajaba los naipes sabiamente,
con tácito mutismo reverente,
enmarcado en total recogimiento.

Pero la brisa, caprichosa acaso,
rompió el encanto y dando un aletazo
deshizo el embrujo en un momento.

“POEMA SIN NOMBRE”

Donde nace el germen de las voces
anticipado lenguaje de los hombres,
donde artífices boreales
enternecen de verde
la meridiana lección de un aire nuevo
e invaden alboradas y crepúsculos el rostro de la vida;
donde columpia azules melodías
ese hilo grácil que se desmadeja
desde la tierna entraña de los pájaros;
en cualquier grano de la tierra,
en cualquier zumo errátil y sin nombre,
hay antiguas esperas
para el lucero que orienta desvelados girasoles
entre las mieses fértiles del canto.

Resplandecientes colibríes
enardecen de fuga los instantes,
alguien sobre las cumbres grita:
“¡Favor que viene el lobo, labradores!”
Reina un sabor de fábula y estío,
nos morimos abriendo surcos en pos de una esperanza;
en distantes encrucijadas y caminos.
Inflexible, una guadaña alumbra la saloma.

Apéndice III

Muros, No. 7, Cartagena, junio de 1940

Modalidades artísticas de la raza negra

Conferencia improvisada por el poeta Jorge Artel en la Primera Feria del Libro de Cartagena.

(Versión taquigráfica de *Muros*)

Señores:

Puede decirse que el negro es un recién conocido. En el siglo XIV, cuando apenas en Europa se tenía noticias del África, se pensó que la raza negra era una raza idílica, que llevaba una vida de ocios, plena de ensoñaciones adánicas, que alentaba, en fin, arrastrando cierta existencia romántica a la orilla del Nilo azul o en las praderas verdes de los escasos oasis del Sahara. De ella existían, también, datos simplemente anatómicos obtenidos de Galeno, en los cuales el sabio griego describe los rasgos más destacados del negro, como son el espesor de sus labios, la blancura y fortaleza de sus dientes y su gran virilidad. Algunos de sus gustos e inclinaciones, conocíanse por las descripciones antiguas de los ejércitos de Jerjes, compuestos por etíopes o, como dicen los relatos, “por gente del lejano país de Abisinia”.

Más tarde, en el siglo XIX, cuando el África fue cruzada en todas direcciones por el hombre blanco y éste se dio de frente con la realidad negra, pensó entonces, por reacción, que esta raza era inferior a las que poblaban el continente europeo. De aquí surgió la escuela de Gobineau cuyo postulado central toma base en una supuesta inferioridad mental y espiritual de los negros.

Muchos autores están de acuerdo en que no es la raza negra una raza “retrasada”, pero ni siquiera “rezagada”, como quisieron llamarla algunos teóricos eclécticos que ensayaron combinar los principios de Gobineau con los de aquellos sociólogos que le atribuían grandes capacidades a los negros.

Hablar de retraso o de rezago, es casi lo mismo que estar de acuerdo con Gobineau, o con quienes creen que es la raza negra una raza inferior. Debemos recordar que el continente africano está aislado del mundo por el gran desierto, que a su vez los separa el Mar Caspio. Y si bien hasta allá han viajado por sobre éstos algunas ideas, muy difícilmente llegarán los adelantos materiales que complementarían su verdadera cultura. Con todo, Maurice de la Fosse observa que hay comarcas europeas de escasa civilización que no resistirían con ciertas comarcas africanas de cultura mental y espiritual ya evolucionada, lo cual prueba que el problema social negro no es de incapacidad por parte de esta raza, sino de un lento evolucionismo, debido al fenómeno geográfico antes dicho.

Consecuencias: Europa ha ido más de prisa por los caminos de la civilización y África va despacio, pero esto no prueba inferioridad en el hombre africano. Hay más. Si nos ponemos a estudiar la prehistoria del europeo, encontramos que los abuelos de éste no fueron menos crueles y sanguinarios que lo que pueda serlo el negro de algunas tribus todavía inciviles. Ahí está la historia de los Celtas, con sus brotes de barbarie hasta amar los sacrificios de la sangre.

Hecha esta presentación panorámica de la raza cuyas modalidades artísticas vamos a estudiar, comencemos por indagar de dónde viene la emoción negra, en qué consiste ella, qué origen de carácter sociológico tiene y por cuáles repercusiones de carácter estético se hace sentir en el del arte.

Hay dos clases de arte negro: uno enteramente desconocido y del que apenas tiene noticias la crítica realmente culta, y otro muy manoseado por erudiciones de simulaciones. El primero es el que surge en pueblos de África de desarrollada cultura, como el de Sudán septentrional, en donde encontramos que el idioma preferido por los escritores negros es el arábigo, lengua que, entre paréntesis, no se domina ni en muchos centros literarios de Europa, menos entre nosotros donde a duras penas se conoce algo de francés y un poco de inglés. Así vemos como en aquel idioma hay escritas por autores negros, obras de filosofía, arte, literatura general, teatro, poesía, etc. El otro arte negro a que nos vamos a referir, lo buscaremos en la expresión que nos ofrece la raza transplantada al continente de América. Y en este caso debemos comenzar por la música y la poesía, que son dos de las maneras esenciales que tiene el hombre para expresar sus sentimientos. En esta labor chocamos con el nombre de Langston Hughes, el primero en nuestro concepto de los poetas negros de Norteamérica, quien de pie sobre su dolor racial, dice:

Yo también canto a América.
Soy el hermano negro.
Ahora me envían a comer a la cocina
Cuando llegan los huéspedes.
pero río, como bien y crezco fuerte.
Mañana me sentaré a la mesa
cuando lleguen huéspedes,
Nadie se atreverá a decirme:
Vaya a comer a la cocina.
Por lo demás, todas esas gentes
Verán cuán bello soy.
Y se sentirán avergonzados.
Yo también soy América.

Es decir, yo también soy un hombre, como el hombre blanco. Yo también contribuyo con la fuerza de mi espíritu y de mi inteligencia al engrandecimiento de la democracia en que vivo. Yo también soy bello porque tengo un espíritu como el espíritu del hombre blanco. Soy un creador de arte como el hombre blanco. Y un día éste y la

casta que él representa, sentirán que mis gentes tienen iguales derechos que los suyos, y que el mundo y el sol se ha hecho para todos.

No debéis extrañar este tono de rebeldía recóndita que tiene la poesía negra en los Estados Unidos, pues la guerra del Sur de 1.862 tiñó una frontera de sangre entre el blanco y el negro, separó los espíritus de aquella humanidad, y por eso allí tanto su dolor como su carcajada se hacen más fuertes.

En amena charla con el distinguido doctor Eduardo Lemaitre Román, decíanos éste, al hablarnos de cuestiones generales de arte, cómo se observaba un rudo contraste entre los ambientes de París y Nueva York, pues quien dejaba el primero para observar luego el último, en pocas horas se daba exacta cuenta de que en la tierra de los rascacielos se carece en absoluto de toda espiritualidad y de que el medio artístico es allí una cosa importada, algo postizo, sin raigambres ni en la mentalidad ni en el espíritu del pueblo. Nosotros no podemos compartir la tesis de este brillante escritor cartagenero, amigo de toda nuestra estima, mozo de rica sensibilidad heredada de su progenitor, don Daniel Lemaitre, y uno de los jóvenes que hacen honor no sólo a la ciudad sino a la intelectualidad costeña. En Estados Unidos si hay un ambiente artístico. Lo que sucede es que quienes van allí, suelen partir del principio errado de buscar ese ambiente en la población blanca, cuando la sensibilidad de aquel pueblo se encuentra entre los negros. Ahí está el barrio Harlem. Todos vosotros conocéis su historia y su conformación espiritual. Y con sólo leer "Hermano Negro", de Magdalena Paz, nos damos cuenta de la altitud espiritual a que está colocada la raza y su posición en los Estados Unidos.

Bastaría recordar aquellos versos del gran poeta negro que dicen.

A Nosotros nos sería precioso un país de sol,
de sol cabrilleante,
un país de cascadas,
donde floten olores.

Donde el alba se abra de oro y rosa...

... ¡No este país, donde es muy fría la vida;
Nos sería preciso un país de árboles,
de bellos árboles frondosos,
cargados de loro parlanchines,
brillantes como el día...
¡No este país, donde los pájaros son grises!
¡Ah! ¡nosotros deberíamos tener un gran país de risas!
¡de amor y de felicidad! ¡de vino y de canciones!
no este país, donde la alegría es culpable....

Por eso ya decíamos que la poesía negra de Estados Unidos ofrece una tonalidad especialísima, ya que ella refleja la difícil situación social del negro en aquel país.

Echemos ahora un vistazo a la poesía negra de otros lugares. Encontramos que Cuba nos ofrece a Nicolás Guillén, mulato ciento por ciento, a Emilio Ballagas, de raza blanca, y otros. Al asomarnos a esta modalidad artística de nuestra raza, sentimos mucho expresar que Cuba la poesía no canta de manera integral el sentimiento negro. Porque la característica estética de la raza, es la angustia y no el tambor. La raza negra no trajo del África solamente ruidos, danzas sensuales y sensualizantes, sino también un profundo dolor humano, del que debe hacer trasunto el poeta que hoy quiera interpretarlo, el poeta que hoy quiera servir de puente emocional e histórico entre nuestros abuelos esclavos desaparecidos y la humanidad presente. Y debemos hacer un paréntesis para decir que ésta es la alta misión social del poeta negro. Las voces onomatopéyicas dan una emoción parcial de lo negro, pero seguramente no nos muestran la entraña misma de la raza, no nos muestran su angustia ni su hondo quebranto, que es esta la actitud sentimental de quienes se encontraron de pronto sorprendidos en la selva por hombres que portaban armas superiores a las suyas –rudimentarias hachas de sílex- y fueron trasladados a lugares lejanos donde tuvieron que trabajar como esclavos, cuando quien sabe si entre sus gentes y en su geografía tenían derecho a portar una corona. Mucho nos gustaría no sonrierais ante esta suposición, porque si tan respetable es el prejuicio aristocrático entre los blancos, igualmente debe serlo el de la raza de color. Para nosotros es tan príncipe un príncipe de la sangre, como un príncipe africano.

Pero sigamos con la poesía negra. Muchos son quienes le han cultivado con éxito, sobre todo en Cuba y en Santo Domingo. Volvamos los ojos a nuestro país en relación con este arte. ¿Tenemos una poesía negra en Colombia? O con más franqueza: ¿Existe la poesía negra de Jorge Artel? Lo preguntamos así, porque antes de nosotros sólo uno hizo ensayos de poesía negra: Candelario Obeso, que murió de negredumbre, enamorado de una blanca, lo cual fue una gran debilidad del poeta momposino.

No. No hay realmente una poesía negra en este país. Cantamos reacciones mulatas. Entre nuestro ancestro y nosotros median siglos de indigenismo y cantidades de sangre blanca que descomponen la pureza de la emoción. No nos sucede como al cubano, que se encuentra más cerca del esclavo y por lo tanto del ancestro, del dolor, de la angustia del negro.

De ahí que nuestra poesía no lleve un fondo de tambores tan denso como la poesía cubana. De ahí que en ella se encuentre muchísimo menos el hablar defectuoso de la baja clase negra y respire, en cambio, más inquietud racial, aunque menos música de maracas y menos bronco alarido en la forma.

Pero sin querer y al descuido hemos trazado ya una de las modalidades artísticas de la raza, y es la poesía. Veamos ahora: Hay una escultura negra? Afirma Maurice de la Fosse que los negros del África conocieron desde remotos tiempos el uso de la arcilla y dominaron, sobre todo, en el Camerún central y en la Guinea, el arte de la cerámica, que es una especie de orden menor de la escultura. Naturalmente, no hablamos de aquellas comarcas que han recibido el influjo exterior de Europa, con las muchas colonias que hay en el África, pues si en éstas pensáramos, tendríamos que reconocer que allí ese arte

adquiere una elocuencia plástica tan perfecta como lo que puede adquirir en manos blancas, lo que prueba no existir en el negro una mentalidad inferior, y que una vez contacto con los focos de progreso, su inteligencia resulta susceptible de ensanchamiento, su sensibilidad se afina y sus capacidades artísticas se colocan al nivel de las de otras razas llamadas pretenciosamente superiores.

No se hable de la noción arquitectónica de los negros. Conocemos que en ellos la forma cilíndrica de construcción es peculiar, y todos hasta en el cine hemos podido admirar la sencillez perfecta con que está construida la vivienda africana. La misma forma rudimentaria de este arte nos impide extendernos demasiado, en un comentario sobre él, pero si nos da la idea de la inquietud artística de la raza.

Junto a esta primaria modalidad artística de la raza, puede figurar la pintura bastante desarrollada entre los Vai de la costa de Guinea y los Bamón en el Camerún Central. Aquí mismo encuentran los investigadores que surgieron formas perfectas de escritura Naturalmente, si echásemos una ojeada sobre la pintura no puramente africana, sino la que pudiéramos llamar de tendencia negroide y de la que hay abundante muestra en Cuba, nos sorprenderíamos al hallar verdaderas joyas artísticas, sobre todo, en lo decorativo. Porque Cuba, madre de lo negro en materia de arte, ha cultivado todos los géneros en lo racial, destacándose mucho en lo que se refiere a pinturas murales, en las que casi siempre surge el característico detalle del autóctono y popularísimo baile cubano

Y a propósito, hablemos de la danza negra. La portada humana de esta modalidad artística de nuestra raza, es Josefina Baker. Su nombre, con todo y ser tan distinta de esta otra que voy a mencionar, evoca el de Isadora Duncan. Ambas nacieron en los Estados Unidos. Pero la una fue una griega perfecta, que implantó en el mundo los postulados estéticos de la Hélade, que resucitó la danza, al como la concibieran los helenos, y ventiló su espíritu con las brisas que acarician las ruinas del Partenón. La otra fue la mujer-canguro. La hembra que revivió la hoja de parra, desnudándose bella e impudicamente ante París y ante la civilización. Pero las dos se parecen en la firmeza del carácter, en el deseo de triunfar de una manera totalitaria y completa en la conciencia del mundo, en la arrogancia de las sensibilidades. Josefina Baker llega a Buenos Aires y mientras el maestro Waldo Frank se queda aguardando público en el escenario de uno de los mejores teatros de la gran metrópoli sur-americana, el pueblo y las minorías selectas la aclamaban como el eclecticoplasma de la raza, como la emoción negra humanizada, como a un poema de ritmo y movimiento. Llega a París y se adueña del corazón de París. De los ojos de París, de la sonrisa, de los aplausos de París. No solamente pone en moda su arte sino que también pone en moda su color. Hay entonces furor por lo negro. Y las encopetadas damas de París se rizan el pelo y se tiñen de té para parecerse a Josefina Baker.

Estamos viendo, pues, la sugestión enorme que ejerce el negro entre los blancos, quienes no sólo admiran la expresión del arte nacido en África, sino que bailan sus música, cantan sus canciones y hasta por último quieren ser negros como ellos. Y esta reacción que despierta el arte negro en el espíritu universal, se debe a que él toca las más recónditas fibras humanas. El hombre que todos, negros y blancos, llevamos por dentro.

Esto nos va diciendo que el negro ha ido reconquistando lentamente con su arte, acuñado casi siempre en dolor y en angustia, la admiración del mundo blanco . Pero ha comenzado el negro a dejarse querer en Europa. Cosa rara: en América, tierra mulata, donde, como dice un verso nuestro, “cada cual lleva su gaita en los repliegues del alma”, encuentra resistencia –y éste es un sarcasmo- el hombre negro. Porque hay gentes a quienes Dios negó la misericordia de la inteligencia, que suspiran por extraños métodos fascistas, por una férrea política nazi, ignorando o fingiendo ignorar que lo que más odia Hitler, porque es un principio de su programa, es el mulataje.

Pero Volvamos a Josefina Baker vamos a ver como un escritor francés, Pierre de Regnier, describe una revista de Josefina Baker:

“Se ha hablado ya mucho de ello. Hay quien ha vuelto a verla dos veces y aun seis. Hay quien se levanta bruscamente, de su butaca y se va, malhumorado, diciendo que aquello es un escándalo, una locura, una inmoralidad, un imbécil culto a divinidades inferiores. La revista comienza a las diez y cuarto. Todo Paris se halla en la sala oscurecida. Y los músicos de la orquesta negra con sus instrumentos, desfilan uno a uno en oscuridad ante el telón gris perla. Y se alza el telón. Un puerto, la noche, muy lejos, allá ... embarcaciones iluminadas, la luna, mercancías en el muelle y mujeres en camisa, o vestidas de ligerísimas vestiduras, como ustedes quieran, tocadas con madrás entran, una tras otras, para cantar una cancioncilla. Son girls que, en escena, son todas, menos una, casi blancas. Charleston. Entonces es cuando entra en escena, rápidamente, un extraño personaje que camina con las piernas encogidas, lleva unos harapientos calzoncillos, y tiene algo de canguro, de “sensen gum” y de corredor ciclista. Josefina Baker. Es un hombre? O una mujer? Tiene los labios pintados en negro; su piel es del color del plátano; sus cortos cabellos se aplastan contra la cabeza como si se la cubriese con caviar; su voz es sobreaguda; un perpetuo temblor la agita; su cuerpo se retuerce como el de una serpiente o, más exactamente, parece un saxofón en movimiento y los sonos de la orquesta parecen surgir de la extraña mujer: Gesticula, tuerce la vista, hincha las mejillas, se desarticula abre ampliamente las piernas y al fin, se marcha a cuatro patas con las piernas y el trasero más alto que la cabeza, como una joven jirafa. Es horrible o encantadora? Negra o blanca? Posee una natural cabellera o es que se ha pintado el cráneo de negro? Nadie lo sabe. Nadie tiene tiempo para ello. Viene como se va: rápida, con un aire de “one step”. No es una mujer, ni una bailarina: es algo extravagante y fugitivo, como la música; el resumen, si así puede decirse, de todos los sonidos que oímos. Y he aquí el final. Un cabaret. Una danza bárbara ejecutada por las girls y Josefina Baker. Esta danza, es de un rara inconveniencia, es el triunfo de la lubricidad, el retorno de las costumbres de lejanos tiempos: la declaración de amor hecha silenciosamente, con los brazos por encima de la cabeza, con un simple gesto hacia delante con el vientre y un estremecimiento de la parte posterior. Josefina se halla completamente desnuda, con un pequeño collar de plumas azules y rojas sujeto a la cintura y otro alrededor del cuello. Estas plumas titilan acompasadamente y su titilar se halla sabiamente graduado. Josefina se remolina en su plumaje, las girls gritan y el telón cae entre un rodar farafarín de la batería y un golpe de címbalo definitivo.

No se puede ocultar una gran admiración en el escritor blanco por la bailarina.

Y ahora hablemos de otro aspecto del arte negro: La música. ¿Qué es la música negra? ¿Qué emociones se interpretan con ella? ¿Y qué reacciones despierta en el espíritu del hombre?

La música negra, autóctonamente africana, no debe ser triste. La angustia de que hemos hablado, como signo evidente de las modalidades artísticas negras, no reza cuando éstas aún no han sido transportadas de su geografía a un medio distinto. Y es que no hay razón para suponer que la música autóctonamente africana, pueda ser dolorosa, llena de pesadumbre. Ella interpretara la alegría ruidosa de la selva. El tumulto de las horas sacudidas por el misterio insondable de la jungla, en donde cantan mil sonoras voces extrañas una canción escalofriante de fuerza y de terror. Debe ser aquella música una canción en donde el hombre evoque la vida triunfante que vive, como rey de su medio. Sólo la música negra viene a ser angustiosa y triste cuando viaja en la garganta de nuestros abuelos en los que la libertad se convierte para ellos en cautiverio y lo que antes fueron horizontes límites, tórnase en cadenas, opresión y vasallaje. Desde este punto de vista, aceptárase la música negra como expresión de una raza dolida, pero no vencida, como se quiere llamar a la raza negra, cuya pasada esclavitud no debe avergonzarla ante la historia. Porque no fue su sumisión espontánea, sino que luchó en el corazón de la selva por su libertad, con uncoraje en magnitud sólo comparable a la cobardía de quien, aprovechándose de sus ningunos medios de defensa, la casó como fiera, la encadenó y le quitó su dignidad humana. (Aplausos)

Es en estas costas de América donde más ha prosperado la música negra, y ello se debe a que fue en estos lugares donde se hacinó auquel cargamento viviente traído de la selva. De ahí que las músicas costeñas de casi todos los países tengan un ligero parecido entre sí. Y a ello se agrega la decisiva influencia del paisaje en este género del arte. Todos sabemos que el hombre en la música interpreta sus sentimientos. Y los sentimientos humanos no son otra cosa que un producto de la geografía en que se vive. Hablo de los sentimientos fundamentales. La historia nos cuenta como el Nilo, por ejemplo, influyó en la actitud espiritual del egipcio ante la vida, el cual sabido es que fue labrador pacífico, como el caldeo fue cruel pastor, astrólogo y casi sedentario, y porque el asirio fue cruel y guerrero.

Pero al hablar de la música costeña o de litoral, débese tener mucho cuidado, porque generalmente entre nosotros, aquí en Cartagena, se la confunde con la cubana, lo cual no extraña porque ellas se parecen. Pero si es imperdonable que compositores nuestros pierdan lamentablemente el tiempo haciendo sones y boleros –sones, cuando hay en abundancia de temas terrígenas que explotar, como el bullerengue, el porro, el fandango, la cumbia, etc. Hacer lo contrario, como hasta ahora viene haciéndose, es un delito de lesa patria, un atentado feroz contra la estética. (Aplausos). Porque si es cierto que debemos hacer labor de americanos, estamos obligados primero hacer

colombianismo. No podremos adquirir nunca conciencia continental si no tenemos una conciencia patria, una conciencia colombiana. (Aplausos).

Continuamos entonces diciendo, cómo la música negra expresa el dolor del hombre traído del África que sobre estas orillas añora su cielo tazipado de estrellas, sus palmas vírgenes, sus noches en perpetuo misterio, su familia, sus hijos y acaso su corona. Sólo así aceptamos que sea triste la música negra.

Creo necesario hablar del jazz-band. No es ésta música negra. Un reputado tratadista de gran versación en estos tópicos, afirma que ninguno de los instrumentos que la produce, con excepción de la calabaza que entre nosotros se llama “guache”, y del tambor y tamboritos que llaman batería, son originales del África. El jazz-band es una música esencialmente estadounidense, que recibió cooperación negra en lo que se refiere al manejo de los dos instrumentos mencionados. Es pues, una música blanca que debido a la fuerte influencia artística que el negro ejerce en cualquier terreno en donde actúa – y este apunte es de Waldo Frank- se dejó absorber por aquel y quedó casi en sus manos hasta el punto de suponersele, por equivocación, música negra. Y esto mismo le sucedió a la música indígena con la presencia del negro en nuestras costas: que con el maridaje en que entraron la gaita y el tambor, puede decirse que salió perdiendo aquella, puesto que éste ganó en armonía y hasta se apropió las dulzuras de la música indígena. No tenemos tiempo para hablaros del teatro negro. Otro día ensayaremos explicar esta otra modalidad de la raza. Pero convengamos definitivamente en que ella no es inferior como ha quedado probado, después de este rápido itinerario sobre sus modalidades artísticas. Y es una verdad contundente que no sólo no es inferior, sino que está en evolución y un día alcanzará los planos de la grandeza a que la llama su propio destino. Porque si una raza sabe leer y escribir, sabe pensar esculpe, pinta, canta y baila y asombra al mundo estético, esa raza será grande y bella como cualquiera otra raza.

Geografía Lírica de Colombia

LEYENDA Y REALIDAD DE LA COSTA ATLÁNTICA COLOMBIANA LAS CIUDADES

Por Jorge Artel

Cartagena, Santa Marta y Barranquilla abren, sobre el litoral atlántico de Colombia, un paréntesis de emociones y de profundo contenido humano dentro de la vida nacional. A la orilla del mar las dos anteriores y sobre el río de la Magdalena la última, constituyen el centro de la existencia costanera, iluminadas por un sol perenne, cuyo resplandor deslumbra y comunica a los espíritus contagiosa sensación de alegría y optimismo. En Barranquilla, también puerto marítimo en virtud del heroico esfuerzo realizado por su pueblo para lograr la canalización de las Bocas de Ceniza, o sea la desembocadura de su impetuoso y atrabiliario río en el caribe.

Hacia adentro de la Costa se extienden la región de Sinú, la Sabana de Bolívar, prolíficas en verdes pajonales, exuberantes, ricas, de centros florecientes, las ciudades y pintoresco caserío del Magdalena, con Santa María, la cabecera, y los pueblos un poco áridos del departamento del Atlántico, cuya joven capital es Barranquilla, febril, tenaz, emprendedora, entregada a crecer y a extenderse con delirio.

Surgida del humilde barro de la orilla, sin historiales heroicos, sin heráldica, ni fuertes, ni castillos de piedra, la pujante capital del Atlántico hubo de partir de sí misma en su victorioso itinerario hacia el porvenir. No poseyendo una tradición ni en lo económico, ni en lo arquitectónico, ni en lo social, ni mucho menos en lo político, en ese mismo hecho se concretó el estímulo para sus ansias de progreso. Desde mucho antes de la segregación del departamento de Bolívar, definióse Barranquilla como importante núcleo comercial. Su privilegiada situación geográfica le determinó un futuro extraordinario. Hoy es un centro de producción, de distribución y de consumo, de los más considerables del país. Grandes entidades comerciales y financieras, fábricas y construcciones surgen cada día, a la vez que un responsable espíritu público, una gran conciencia cívica, respaldan aquel crecimiento presuroso, que no sólo se traduce en simples superaciones prácticas sino también en auténticas manifestaciones culturales y estéticas. Porque es ya hora en que la ciudad aspire a encontrar un equilibrio entre su desarrollo puramente industrial y económico y las realizaciones atinentes a las actividades de la intelectualidad.

Al lado de la Universidad Comercial, con su moderna Facultad de Química; del gran movimiento bursátil, de las preocupaciones financieras, de las valorizaciones de la finca raíz, figuran grandes e importantes organismos culturales como auditoriums, bibliotecas, escuelas de ballets, compañías de ópera, etc.

Cartagena de Indias, ciudad de cuatro siglos, es un rincón luminoso, uno de los sitios más gratos a los ojos del turista. Usufructúa el privilegio de panoramas tan impresionantes que difícilmente podrían ser igualados por los de lugar alguno en América. Su bahía, obra exclusiva de la naturaleza, ha sido juzgada por autorizados viajeros, con frecuencia, como la más hermosa del continente. Vista desde la histórica colina de la Popa, desde el Cerro y castillo de San Felipe de Barajas o desde las ventanillas del avión, se nos revela de inmediato, como una impresionada maravilla en diferentes tonalidades de verde, profunda, amplia, serena, completa, surcada por buques, canoas y veleros que la decoran de solemnes lonas blancas o con el humo gris azulado que, como un lento berbiquí, pretende taladrar el aire y luego va a confundirse, desvanecido, con las nubes.

La ciudad abunda en célebres monumentos de importante significación, como sus murallas, el Convento de la Popa, el Castillo de San Felipe de Barajas, con sus troneras, sus pasadizos secretos, el Palacio de la Inquisición, las Bóvedas, los Castillos de San Fernando y Bocachica, etc. Sus calles son breves y torcidas, irregulares, sombreadas por anchos balcones, adornados de listadas cortinas, con las que juega el viento, las cuales, según el decir del poeta son otras tantas velas en trance de viajar, como si hasta en la gravedad inmensa de los adustos caserones alentara el ímpetu navegante que circula, a la manera de un aire disimulado, por entre todos los seres y las cosas del puerto.

Rodeada por un cerco de piedra, asediada continuamente por corsarios y piratas, debido a las cuantiosas riquezas que guarda, y a su estratégica posición de plaza fuerte, diríase que en su alma colectiva se fue consubstanciando –a través del tiempo– un vago temor a lo imprevisto, como si a sus puertas asomara siempre un peligro. La misma estructura de la ciudad contribuyó también a crear en sus habitantes una mentalidad un poco insular, que aún pervive en la ninguna predisposición del cartagenero para las especulaciones comerciales de alto vuelo, para la asociación del capital como medio efectivo de emprender la gran aventura financiera.

Todo ello tal vez porque no sucediera con Cartagena lo que con otras ciudades antiguas, que a medida que fueron expandiéndose iban ensanchando asimismo sus murallas, de donde resultó que en sus gentes no obrara la estrechez de los muros ninguna especie de complejo.

Santa Marta posee una bellísima bahía de excepcional quietud, aunque pequeña. Conserva igualmente un sello colonial, lleno de reminiscencias, como que en sus cercanías protagonizara los últimos instantes de su vida azarosa y dramática el Libertador.

A unos pocos kilómetros de la ciudad se levanta la Sierra Nevada, sobre cuyos blancos picachos interpretan los soles tropicales una audaz fantasía de luz y de colores.

Gozó el departamento del Magdalena de gran vitalidad económica en la que pudiérase llamar la edad de oro del banano. La exportación en gran escala precipitó, por muchos años, hacia la prosperidad a aquellas fértiles regiones, y la “Zona Bananera” fue para innumerables colombianos y extranjeros un segundo “dorado” que también tuvo su

leyenda. Grandes fortunas crecieron y se desarrollaron a la sombra de las plantaciones, que más tarde deberían devolver, convertidas en desolación y añoranzas melancólicas, las esperanzas optimistas de cuantos creyeron que aquel radiante episodio se prolongaría indefinidamente en la vida colombiana. Nueva política, nuevos pactos comerciales, cambiaron el rumbo de las cosas y del pretérito esplendor apenas ha quedado un lejano recuerdo.

LA LEYENDA

La considerable distancia que media entre la costa y las ciudades del interior de la república, más exagerada aún por la falta de vías rápidas y de consiguiente por el escaso acercamiento espiritual entre unas y otras, propicio –hasta hace muy pocos años– el origen y mantenimiento de la leyenda. Los contados elementos costeños que por aquel entonces subían hasta la capital, ya fuera para seguir estudios o asistir a las corporaciones legislativas, bien poco o nada hacían, a su vez, por dar a Bogotá y al país una versión auténtica de nuestras modalidades de vida, de nuestra pintoresca geografía, de nuestro carácter y de nuestras posibilidades estéticas. Como si el ser mirados con cierta curiosidad, lo mismo por su acento duro y por su fisonomía de acentuados rasgos mulatos, que por la abundancia de modismos intercalados en la conversación atropellada, les hubiera impuesto la obligación de conservarse envueltos en una atmósfera de exotismo, procurando –tal vez por reacción– estimular en la mentalidad de las gentes del interior la visión de una costa de costumbres mas que libérrimas, paganas, de vida idílica, sensual, donde se viviera únicamente para las grandes diversiones colectivas, poseídos todos de un recóndito deseo de desplazarse hacia el máximo de las delirantes alegrías, y donde apenas se dedica al trabajo un mínimo residuo del tiempo, cuando ya se hubiera agotado todo el margen de solaz y jolgorio.

Para el colombiano mediterráneo, inclusive el de relevada cultura, la Costa fue por mucho tiempo una noción confusa de palmeras, puerto libre y calles vetustas por donde solo circulan ríos de canciones y ebrias voces, y donde el “contrabando” era el centro principal de toda actividad humana.

Y a pesar del avión y la carreta que nos acechan, por medio de los cuales la leyenda de la Costa ha ido languideciendo, evaporándose poco a poco en la mente del país, aun se habla de “los sábados de Barranquilla” y de “las cumbias de Cartagena” como de esos hechos remotos que tienen la virtud de continuar proyectándose en la conciencia, después de transcurrido mucho tiempo, por encontrarse tan profundamente asociados al sentido de determinadas épocas.

El desconocimiento casi absoluto del folklore costeño –hasta el presente muy poco divulgado– y la comercialización de nuestra música popular, han creado en el interior de Colombia una ostensible confusión a ese respecto. Parte de la leyenda costea es la forma equivocada como se aprecian nuestros ritmos nativos, que la generalidad de los compositores –y no pocos “interpretes” del litoral– han llevado Bogotá y también al

exterior, como una expresión de ordinariez y de extremo desenfado, llena de rudeza, que casi nunca responde a la expresión sencilla y franca de nuestro carácter.

EL PUEBLO

El pueblo de la costa atlántica, con ligerísimas diferencias, posee unidad temperamental y de costumbres. Es trabajador, alegre y generoso. Un poco indolente hacia las orillas, en especial entre su gente del mar y pescadores acostumbrados a buscar en el trabajo únicamente la solución de las necesidades cotidianas, sin cuidarse para nada del porvenir.

La vida amplia, de escasas limitaciones espirituales, y la presencia del mar o de la sabana, han dado a aquel pueblo una sensibilidad altamente emotiva que lo predispone al ensueño y a la errabundería. Pero, la mayoría de las veces, en la conciencia del hombre de la costa está muy arraigado el amor por la tierra natal. Aunque los caminos del mar o de la tierra lo hubieran llevado en pos de otros horizontes, siempre –tarde o temprano– vuelve hasta el panorama donde aprendió a soñar.

Es el costeño un ser desprevenido y de extraordinaria capacidad afectiva. Y noble, en la medida de su pureza provinciana. Entre más nos internáramos por los caminos de Bolívar, Magdalena o el Atlántico, mas cerca estaríamos de una bondad sin dobleces, de una emoción nítidamente humana de la vida.

Así son la realidad y la leyenda.

El País, (Panamá): 21 de diciembre de 1960

CUESTION DE MINUTOS

Por Jorge Artel

El chantaje del tema negro

Con los temas llamados “negros” se ha especulado tanto, lo mismo en literatura como en el cine, que, a veces, su tratamiento es, realmente, un puro chantaje intelectual.

La africanía cubana, abundante en múltiples elementos culturales –religioso, folklóricos, estéticos, históricos, etc. Hizo florecer un tipo de poesía a comienzos de siglo, cuyo precursor José Concepción Valdés, muerto, dicho sea de paso, en el patíbulo por su amor a la causa de la libertad.

Heredaron esta línea melódica Guillén, José Zacarías Tallet, Emilio Ballagas, José Antonio Fortuondo, Regino Pedroso y muchos otros jóvenes de hace 40 años, algunos de los cuales derivaron a la poesía política, como en el caso de Pedroso y otros al intelectualismo puro, como Portuondo, hoy profesor universitario, padre de admirables ensayos críticos.

Guillén tomó la musa de Valdés, adscribiéndola al “son”, ritmo popular cubano, con frecuentes alusiones a los temas negroides que ya habían explotado en el siglo XVII Góngora, Lope de Vega, Santa Teresa, etc. Como la ignorancia de lo clásico español –y lo clásico en general- Guillén nos pareció muy original. No lo era.

Además, el gran poeta cubano –grande sí es, lo cual resulta distinto- cometió el error de burlarse del negro en sus versos, cayendo en la diatriba inconsciente del mismo y haciéndole, sin quererlo, el juego tanto al turista blanco como al discriminador. Luego él se ha rectificado, con una mejor orientación estética que data apenas de cuatro o cinco años. También hace valiosas incursiones en la poesía política.

Ballagas y Tallet, blancos, dieron una poesía un tanto falsa, que contemplaba al negro “desde afuera”, sin ahondar sus problemas ni su situación social. Poesía simplemente pictórica de tipo decorativo, aunque bella y, desde luego, muy “recitable”.

A la primera época de Guillén que por lo inesperado y aparentemente nuevo causó sensación, pertenecen casi todos los aficionados a la poética negra de nuestra América. Pero como el maestro se había equivocado, ellos siguieron, consecuentemente sus pasos. Hablaban de un negro sinvergüenza, mantenido de turistas americanas, perezoso, bailarín consumado, extravagante y de una rumbera de extremidades protuberantes, maracas, palmeras, etc., con muchos bongóes al fondo y, -naturalmente- el hablar desfigurado del negrito colonial que sépase de una vez ya había desaparecido.

Esta situación ficticia duró mucho tiempo. Todavía hay gentes ignorantes que creen que la poesía negra es cuestión de onomatopeya y frases duras, terminadas en mucho ‘bombó’, ‘bembé’, ‘pompón’, etc., etc. Algunos de ellos, a su vez son imitados lo cual va formando una cadena.

Simultáneamente con Guillén apareció el más definido, grande y portentoso de los poetas antillanos, nacido en San Juan de Puerto Rico: Luis Palés Matos. Se convirtió en un verdadero muralista de la poesía tropical. Su libro “Tuntún de Pasa y Grifería” es una sátira al negro “noble” de la corte haitiana fundada por Cristobalón. Pero al lado de dicha sátira, da Palés una fina y dulce poesía de sinceras emanaciones “negras” que lo colocan a la cabeza de todos los cantores de su tiempo.

En cuanto al cine, hay grandes películas que han tomado el tema de la discriminación para efectuar verdaderos mensajes sociales, hacer planteamientos valientes. Otras son, como hemos expresado, chantajes a la curiosidad por lo negro. Asuntos cobardes, sin atracción dramática, sin interés, con actores mediocres, como en el caso de MI SANGRE ME CONDENA, la cual no vale ni el celuloide en que está firmada.

Es tan inferior la temática expuesta en esta cinta, que el libretista resuelve matar al objeto principal de la trama, al hijo que el matrimonio interracial esperaba, Claro, así no hay problema... ¡Qué maravilla!

El País, (Panamá): s. f.

CUESTION DE MINUTOS

Por Jorge Artel

Espladian, Heredia, Ariel, los colores y el prejuicio

La misma noche en que un servidor de ustedes ofreciera su última conferencia en san Salvador, el año pasado, Manolo de Heredia daba otra sobre “Los colores de la poesía”. Esta circunstancia me privó de conocer, al gran Manolo desde allí, lo cual, sin duda alguna, hubiese alargado más nuestro diálogo contradictorio. Por lo menos, referente a ciertas cosillas en que los dos seremos per secula seculorum, como el aceite y el agua.

Recuerdo lo de Manolo y el tema de su conferencia, por que supongo que en ella trataría del prejuicio que existe frente a algunos colores, lo mismo en el campo puramente estético –como la poesía, por ejemplo- que en cualesquier otros.

ESPLANDIAN, con quien estoy de acuerdo en muchísimas cosas, me dijo cuando nos conocimos, hacia 1940: “Yo no sé por qué la gente tiene un concepto peyorativo de lo negro. Eso no lo puedo admitir nunca. Es algo así como un barbarismo filosófico y una injusticia del lenguaje”. Era en su despacho de la Tesorería –Colón- después de habernos acercado algunos amigos, quienes nunca creyeron que él y yo podríamos fraternizar.

En efecto, el prejuicio del color, o de los colores, es una de las posturas espirituales más absurdas del hombre. En primer término, los colores, desde un punto de vista filosófico, no existen. Aunque se caiga muerto y vuelva a resucitar quien piense lo contrario.

Todos sabemos –y el que lo haya olvidado debe recordarlo- que ellos son una manera de responder que tiene nuestra retina ante las vibraciones de la luz y su acción sobre determinadas sustancias.

El ejemplo clásico de esto es el color azul de la bóveda celeste que nos rodea. Tal como la vemos en Panamá así la ven en el Polo Norte, en el Polo Sur, El Ecuador y la Patagonia. Porque ella es una ficción, un simple fenómeno físico, un efecto de luz...

Por eso dijo el poeta:

“...que ese cielo azul que todos vemos
ni es cielo ni es azul... lástima grande
que no sea verdad tanta belleza!”

El País, (Panamá): s.f.

CUESTION DE MINUTOS

Por Jorge Artel

Poesía y realidad

El quid de la controversia entre los postulados estéticos del ayer y el presente, residen en que antes “poesía” era casi siempre sinónimo de ficción literaria. Hoy, de realidad.

Haciendo a un lado el romance y la epopeya –que también llamaron en su ayuda la exageración y el mito- toda obra lírica descansaba sobre la mayor o menor capacidad imaginativa del artífice.

El poeta de nuestro tiempo ha descubierto, en cambio, que la poesía tiene más relación con las cosas terrenas que con lo ilusorio. Y hasta los temas eternos del espíritu, como el amor, por ejemplo, conllevan, para él, un significado dialéctico y vital.

Esta actitud es hija legítima de realidades económicas, políticas y sociales estructuradas por el hombre, que, como productor de riqueza, se halla dividido en dos grandes porciones: los que representan el poder dinerario y los que representan el poder del trabajo.

Entre las realidades sociales y económicas se encuentran las discriminaciones étnicas.

El trabajador aspira a una justa equidad en la valorización de su rendimiento físico. Ciertas ramas étnicas no quieren ser discriminadas.

Ambas posiciones encarnan problemas del hombre, y el poeta actual las capta en calidad de inquietudes atinentes a su momento histórico, porque tiene conciencia de la especie y ello lo induce a no vivir como extraño en un mundo al cual pertenece. La sensibilidad artística y el don creativo lo predisponen al servicio de dichos planteamientos, que emanan de la propia condición del ser humano.

No sentir de esta forma es igual a ser hereje en la época del cristianismo, o conservador en la primera república francesa; monarquista durante las luchas de la independencia americana; comunista en Wall Street, capitalista en Rusia, políglota en un pueblo de sordomudos; caballero de frac en un campo nudista...

O, sencillamente, salir por esas calles de Dios vestido a la usanza victoriana, como la efigie del “Johnnie Walker...”

El País, (Panamá): 18 de julio de 1960

CUESTION DE MINUTOS

Por Jorge Artel

Invitación al lector

Ser poeta, lector amigo, es algo así como una manera de sentir por los demás... Cuando ese sentimiento deviene sincero, entrañable, se es dueño de una emoción universal.

Pero el poeta de nuestro tiempo no se aísla para dedicarse exclusivamente a su espiritual sacerdocio. Todo lo contrario, vive percibiendo cotidiana y apasionadamente el gran acontecer histórico, en contacto perpetuo con el hombre, su semejante y su hermano.

Porque hoy, más que nunca, es el hombre colectivo el que decide la suerte de sus pueblos. Y si el poeta quiere existir en correspondencia armónica con su misión artística y humana, ha de ser un intérprete espontáneo de la angustia y el temor que lo rodean.

De ahí que tanto se hable del mensaje que debe llevar la obra poética. De ahí que tanto se aluda a la función social de la poesía.

En mi modesto sentir, siempre todo arte fue social, puesto que se hace con elementos atinentes al conglomerado. Sólo que a ese término social se da una significación suigéneris, más allá de su sentido estrictamente filológico. Se quiere decir entiendo yo, poesía preocupada por las cosas de la masa, que es, si bien lo miramos, la base del engranaje democrático, y máxima fuente de riqueza.

En tal caso, mejor deberíamos usar el vocablo política, o polémica, para esta clase de poesía. Y creo que así comienzan a emplearlos algunos vates autorizados.

Pero, en realidad, no querría yo entrar en tantas explicaciones sobre tema que, aunque atrayente, se presta para miles de enfoques y otras tantas controversias.

Mas bien, querido lector, deseo invitarte, a mi recital o lectura de poemas, que tendrá lugar esta noche en el Teatro Nacional a las ocho de la noche.

Este acto, que ha sido patrocinado gentilmente por el departamento de Bellas Artes y el Sindicato de Periodistas, Será a beneficio de los periodistas y tipógrafos en huelga del periódico "La Nación".

Si me haces el honor de asistir, lector con quien tengo ya más de un año de estar dialogando a través de esta columna, todos te lo agradeceremos, de manera muy especial este humilde servidor, por razones obvias.

Efectivamente, movilizarse hoy día, para escuchar lírica, es un gesto que tiende a ennoblecer nuestros ordinarios quehaceres, quitarle un poco de su rudeza a la diaria prosa en que vivimos inmersos.

Por eso es de agradecer profundamente que tú nos honres esta noche yendo a oír poesías dichas por su propio autor. Sobre todo, cuando existen tan buenos declamadores. Pero, aceptémoslo así, como un tributo a quienes ahora se enfrentan a problemas que no deben ser exclusivamente suyos, sino de todos aquellos que aquí convivimos, sentimos y luchamos.

Hasta esta noche, pues, en el Teatro Nacional... Y gracias.

El País, (Panamá): 22 de diciembre de 1959

CUESTION DE MINUTOS

Por Jorge Artel

Carta al niño Dios (Special Delivery)

Niño Dios,
El Cielo

Querido Niño:

Perdona que mis hongos –afortunadamente localizados en los pies y no en la cabeza ni en el alma- me hayan impedido escribirte antes. Pero ateniéndome a tu infinita bondad, me permito hacerlo ahora. Atenderás, estoy seguro, la súplica de este mísero mortal.

No te pido, Niño-Dios, nada para mí. No quiero ser envidiado. Y, además, sinceramente creo que todo lo poco que hoy tengo, es ganancia, ya que nací desnudo.

Te pido, sí, una nueva sensibilidad humana para los blancos discriminadores del Sur de Estados Unidos.

Un criterio jurídico justo para los internacionalistas norteamericanos que algún día intervendrán en la revisión de los tratados estadounidenses-panameños.

La libertad de Puerto Rico.

La libertad de Argel.

La libertad de todas las colonias y posesiones europeas.

Un cambio de rumbo en la política financiera internacional de los Estados Unidos.

Una cuota de pago más baja para la luz y el agua de Panamá.

Un poco de generosidad para quienes marchan por la vida con el corazón endurecido.

Una sonrisa fresca en el rostro de las gentes demasiado graves y solemnes.

Más leche en el seno de las madres raquíticas, por el hambre y la miseria.

Más alegría en el hogar de los niños pobres.

Más justicia social en todos los pueblos de la tierra.

Más comprensión y amor entre los hombres.

Menos envidia y rencor entre todos los seres que convivimos sobre este pisoteado planeta.

Más sinceridad entre quienes nos decimos amigos.

Y menos abundancia en unos, para que otros también puedan mirar con júbilo y sin resentimiento el semblante de la vida. Tú, más que nadie, sabes que la desigualdad es la que ha sembrado la desconfianza entre los hombres, y que fue un santo el que dijo:

“maldito sea aquel que levantó la primera cerca y dijo “esto es mío”, porque ese fue el que envenenó el corazón de los hijos de Dios!”

...Esta, Niño-Dios, es mi carta. Tal vez te esté pidiendo mucho.

Pero allá Tú, a ver como te las ingenias...

El País, (Panamá): 7 de octubre de 1959

CUESTION DE MINUTOS

Por Jorge Artel

Edgard Allan Poe en T. V.

En estos días se conmemora el nacimiento de Edgar Allan Poe, el hombre que le dio una redacción literaria al "delirium tremens".

Como crítico literario, poeta, cuentista y ensayista, Poe rebasó, con su fama, las fronteras de Estados Unidos. Era la suya una época que coincidía con las grandes inquietudes culturales del mundo intelectual. Baudelaire y otros artistas europeos sintieron su influencia. Una influencia corrosiva y estremecedora, saturada de ruinas humanas y alcohol.

Leyendo al eximio poeta estadounidense se percibe la sensación de terror. Un terror deleitoso, si así decirse puede. Un terror que incubó, entre otras actitudes estéticas, las famosas dolores estivales, llenas de penumbra y frustraciones, de donde salieron, con todas sus punzantes espinas, "Las flores del mal". (Sobre este título sombrío es necesario aclarar que no se trata de "flores de la maldad", sino del malestar. Fruto afrodisíaco, lúgubre, tenebroso, de un temperamento enfermizo, en quien raros y explicables complejos patológicos habían clavado su dentadura venenosa...)

De la infamante desolación espiritual brotó, como otras flores enfermizas, toda la obra de Poe, casi el Baudelaire de Norte América. Críticos, como Paul Valéry, han tratado de explicarle al mundo todos aquellos ángulos tortuosos en donde se devolvía su íntima tragedia interior.

Pero nunca hemos creído que al poeta haya que explicarlo. Una exégesis sobre la obra de los grandes creadores, más que documento necesario, siempre nos seduce; pero apenas como expresión del intelecto, porque algo que hay que admirar porque revela un esfuerzo determinado. Las impresiones que el poeta suscita en nuestro espíritu no necesitan de lazarillo. Abrirles caminos en el alma de las gentes es como si se tratara de enseñarles a sentir.

El Poe —y para el caso cualquier otro poeta— de los críticos, puede no ser el Poe de los cientos de lectores que a diario buscan en sus obras el recóndito placer que encontraron los hombres de su generación... y los de otras generaciones.

Está bien que nos recuerden su aniversario. Pero que no nos digan —¡no!— porque era como era, por qué vivió como solía vivir y por qué escribió "El Cuervo" o "Las Campanas..."

Nadie puede habitar el mundo doloroso y dramático del artista, sino él y el eco o las imágenes furtivas de sus sueños.

El País, (Panamá): 17 de agosto de 1960

CUESTION DE MINUTOS

Por Jorge Artel

Ardavin el bueno.... Y Ardavin el malo

La novela, el teatro, el cine, el cuento, son formas literarias positivamente inspiradas en la vida, aunque obedezcan al poder creativo de los autores.

Puede existir mucho de imaginación en una obra determinada, pero, sin lugar a dudas, buena parte de ella está nutrida por la realidad.

Ese agudo instinto observador que acompaña al novelista, al dramaturgo, al escritor de cine, etc., es –llamémoslo así- una especie de gozne donde gira lentamente, hasta madurarse y tomar entidad, el sumo de sus creaciones, y en el que los personajes más tarde han de delinearse con expresión humana.

Estos mismos personajes llegan a convertirse, según la mayor entereza que los caracterice, en símbolos vivos del hombre.

Moliere y Shakespeare en el teatro, Anatole France y Bernard Shaw en la novela, así como otros inmortales literatos, nos pintan al individuo falso, que dice lo contrario de lo que piensa y juega con los sentimientos, afectos y esperanzas de sus semejantes. A este respecto el mexicano Ruiz de Alarcón logró un notable acierto al escribir su “Verdad Sospechosa”, difícilmente superada ni antes ni después del siglo XVII.

Pero es Gallegos, autor latinoamericano y moderno, quien elabora dos de los más exactos especímenes sociales, cuyas mentalidades vienen a coincidir muy pintorescamente con algunas situaciones de nuestro tiempo.

Cuenta este celebrado novelista venezolano en “Canaima” –algo así como “El Quijote” del siglo XX- que había dos hermanos, uno de ellos egoísta y cruel, perverso, explotador, inescrupuloso... Cuando alguien solicitábale algún servicio o un pequeño crédito en la tienda que ambos administraban: -“Chico eso es con Ardavín “el malo”... Yo, con mucho gusto lo haría, pero él no me deja ser bueno con nadie”....

Y “Ardavín el malo” que en realidad era un magnífico sujeto, pero condicionado por tradición a la influencia de su hermano, -éste sí el verdadero “malo”- tenía que asumir la postura negativa con que pasó a la historia del pueblo...

Así, en la vida real, hombres y partidos, pueblos y organizaciones, se ingenian para que otros aparezcan como los peores, los “malos”, manteniendo por años, acaso por siglos, la farsa irrisoria de su “bondad”, a base de sofismas y falsas premisas que sólo los incautos pueden pasar por alto.

También quienes estructuran teorías, actitudes y modos del pensamiento, ponen en vigencia la táctica de presentar “el malo” de Gallegos, ejerciendo, con refinada malicia, el papel de “buenos”, para uso de aquellos que no poseen el don del análisis y la reflexión.

No cuenta el novelista venezolano si “Ardavín el malo” –que era el bueno- se reveló algún día... Pero en lo que se refiere a algunas mentalidades, pueblos o sectores de opinión pública, con frecuencia vemos que sí se revelan, sacudiendo de una vez y para siempre el capuchón de espantajo que sus interesados enemigos le han puesto, para asustar a los inocentes que se dejen sorprender.

El País, (Panamá): 26 de septiembre de 1959

CUESTION DE MINUTOS

Por Jorge Artel

Cemento Romano

Tenemos una gran simpatía por la gente con “cucarachas en la cabeza”, como lo declarábamos hace poco, pero no nos seducen quienes llevan dentro de ella “cemento romano”.

Trataré de explicarme.

Una vez comenzaron a morirse repentinamente todos los estibadores en un puerto de ultramar.

Las autoridades aduaneras e higiénicas resolvieron iniciar una seria investigación científica del caso. A los pobres sujetos se les abrió de arriba abajo. Por dentro. Por detrás. De frente. De costado, etc. Se les abrió el corazón como una pulpa de aguacate.

¡Nada!

Los estibadores seguían muriéndose repentinamente. Cuando estaban en lo más álgido de sus pesadas tareas. O cuando, en la paz hogareña, encontrábanse entregados al descanso.

El puerto había entrado en una especie de crisis nerviosa.

¿Que será lo que pasa?, pensaban los médicos.

Hasta que uno de ellos, por el golpe de luz de la intuición, dispuso examinar a los cadáveres el cráneo, única parte del organismo que no se le había ocurrido a nadie diseccionar.

Y, ¡oh sorpresa! Los estibadores tenían el cerebro y las meninges envueltas en polvo de cemento, ya hecho piedra por la humedad de las células.

El cemento romano que se estuvo descargando en el puerto, durante algún tiempo, soltaba un polvillo y éste se coló por las vías nasales de los estibadores hasta el interior de sus cabezas, dando por resultado la muerte inmediata, al endurecerse.

Con ciertas ideas, lo mismo en política que en literatura, arte o filosofía, pasa lo que con el “cemento romano”. Se vuelven piedra dentro del cerebro y la gente se muere... aunque sea espiritualmente.

El País, (Panamá): 30 de agosto de 1960

CUESTION DE MINUTOS

Por Jorge Artel

Carta al P. 9579

El viernes pasado, a medio día, en las inmediaciones del “Mini-Max”, Vía España, trituró usted, impiadosamente, con el automóvil señalado por la placa cuya numeración aparece arriba, a un humilde y anónimo perrito de aquella barriada.

Cuando algunos transeúntes imaginamos que usted se detendría ante los aullidos lastimeros del que fue, hasta ese instante, un ser viviente, siguió muy orondo, preocupado y tranquilo, como si nada hubiese sucedido.

Alguien recogió al perrito asesinado por usted, que ya era una masa sanguinolienta de piel y huesos, atravesada por quejidos y estertores de muerte casi humanos.

Todos comentaron su indiferencia glacial, criticando acerbamente que no hubiera dado muestras –ni la más mínima- de interés por el acto de cruel descuido que acababa de cometer.

Era un pobre e infeliz perro de la calle, tal vez sin dueño. Retozaba en la vía junto a otros perros limpios, bien cuidados, hermosos, que, a regañadientes, admitían su presencia.

Pero, dio la casualidad que el automóvil que usted guiaba atropelló al perro más pobre y menesteroso, al más triste de todos, al que tal vez, tenía más deseo de vivir, buscando instintivamente saciar una vieja sed o un hambre antiguos.

Ese perro, señor P. 9579, es todo un símbolo. Representa a los débiles del mundo, a los desamparados, para quienes no hay pan ni caridad, ni bondad, ni justicia y quienes van sobre la tierra bajo la anticipada lápida de su propia y lenta agonía, coronados por las flores de su soledad y su infortunio.

Si pudiéramos penetrar la mente primaria de aquel perrito, su naturaleza animal y apenas vegetativa, es posible que adivinásemos en ellos una rudimentarísima sorpresa ante la máquina de muerte que lo aplastara, sin darle la más exigua oportunidad de salvarse.

Murió como mueren algunos hombres, acorralados por un destino aciago, carentes de toda salida, sin haber recibido ni los halagos ni los beneficios de una vida cómoda o apenas llevadera.

Cuando la persona caritativa que recogió sus despojos lo apartaba de la calle, tratando de prestarle algún socorro que ya no era necesario, nos acordamos de los versos que escribiera cierta vez Luis C. López, al morir un perrito faldero:

“Por qué se muere un can noble y hermoso
Cosas de Dios, que no permite un yerro”
[...] según reza en su epístola San Pablo,
pues le quita la vida a un noble perro
y le deja la vida a un pobre diablo...”

Pero aquel de López era un animalito acicalado, que dormía y comía entre faldas de seda...

Este que usted mató, señor P. 9579, era el perro de Valencia, el perro de “Anarkos”. El que hizo exclamar al poeta:

“Mísero can hermano de los parias
tú inicias la cadena
de los que cruzan el erial humano
roídos por el cáncer de la pena”...

“NOTAS DEL “WEEK – END”

Por Lucas Faber

En torno a la tragedia silenciosa

Anoche, mientras un silencio elástico se alargaba ante nuestros pasos, apenas perturbados por el eco de esas músicas que libera la brisa, surgidas en quién sabe cuál sinfonía bohemia, apreciamos vívidamente los distintos contrastes humanos donde el mundo suele poner, con cierta crueldad humorística, sus marcas indelebles.

Acabábamos de ver, durante horas, la miseria irredenta, crucificada sobre su propio dolor, a la puerta de los concurridos restaurantes, bajo las lámparas profusas de los teatros, casi arrollada por lujosos carruajes, y asida, sin embargo, a una esperanza transitoria, sin duda demasiado grande para la brevedad de la noche ensimismada y vana.

Porque habíamos formado parte de la multitud indiferente, nos encontramos culpables, perdidos en nuestra propia impotencia, sintiendo cierta sensación de [agonía] en el alma, que éramos traidores al hombre, a ese semejante y hermano nuestro cuya tragedia silenciosa, a veces, no nos conmueve.

¿Habéis experimentado aquella sincera y profunda amargura de no poder ir más allá de la compasión, viendo que frente a vosotros parece la virtud, o hace sus estragos el vicio, y sus víctimas la injusticia o el hambre?

Positivamente, dentro de nosotros –mestizaje de ángeles y demonios- hay un lado noble y luminoso que aspiraría a escribir con estrellas del cielo el nombre de los seres amados; a colmar de ternuras y alegrías el corazón de quienes nos han querido; a abrir los surtidores de la bondad para que en ellos sacien la sed de sus espíritus todos quienes un día nos tendieron, comprensivos, la dádiva jubilosa de un afecto...

Pero también somos, con frecuencia, mezquinos y orgullosos como si en el fondo de nuestros seres se agazapara, un animal erizado, el egoísmo. Porque en muy pocas ocasiones hiere nuestra sensibilidad el malestar universal; la desgracia de los seres anónimos que no conocemos, el infortunio de quienes carecen de significado en nuestras vidas; la miseria errante de los q' marchan con una mano tendida que no dice nada a nuestra sangre.

El verdadero altruismo consiste en el dolor del hombre por el hombre. Es el eco profundo que en nosotros encuentra la angustia circundante. La identificación total con quienes perdieron el rastro de su estrella y viven lanzando, a oscuras, sus agónicas señales.

Es, también, una senda depurada hacia el propio hallazgo. Sólo el altruismo – verdadera conciencia de la especie- puede hacernos recuperar la fe perdida en nuestro propio barro, pugnando por dignificarlo, conducirlo hasta la jerarquía de los elevados sentidos.

Sin esa fe alumbrándonos la mente, nuestro mensaje carecerá de profundidad y emoción. No será el mensaje del hombre íntegral. Porque éste sólo existe en la mensura en q' puede medirse con el hombre mismo.

No importa que, a través de ficciones jurídicas y políticas el individuo se rodee de poderíos, tan deleznales como pasajeros, si ellos no son ejercidos en función del hombre, con perspectivas humanas.

Lo único que queda tras de los grandes conductores es todo aquello que fue concebido y hecho con miras al hombre ecuménico.

Y seremos más o menos puros, más o menos hombres, en el grado en que logre despertar en nosotros un latido interior la tragedia silenciosa.....

Panorama, (Maracaibo): 5 de junio de 1949

GLOSARIO DOMINICAL

Valoración Espiritual de la Campana

Formas del pretérito y nostalgias de la aldea. –Afinidad entre sus voces y el color de la mañana.- Vecindad emocional de la Parroquia.

Por Lucas Faber

En los claros amaneceres de junio nos despierta la vecina campana de San Francisco, lenta y melódica, puesta a temblar como una gota de bronce sobre el luminoso pentagrama del día. Sus voces, emitidas en afinidad con el calor de la mañana, llegan hasta nosotros y se riegan en nuestras almas a la manera de un bálsamo piadoso.

Entonces sentimos proyectarse la mente hacia la comarca rosada de la infancia. Hacia aquel lejano país de brumas retenidas, en el cual todavía perduran nuestros sueños, y nos vemos en la amable y borrosa ciudad con sencillez de aldea, donde se impregnara nuestra sensibilidad de símbolos y afectos. En el fondo de todos los hombres existen, perdidos en el pretérito, las imágenes de un pueblo y el tañido de una campana...

La nuestra invadía el silencio cuadrangular de la plazona y era grave y profunda, como un mentor que nos llamara cotidianamente para hablarnos de altas cosas que apenas podíamos intuir. Fue nuestro primer contacto con la metafísica. Un día dejamos de oírla y era porque el corazón comenzaba a llenárenos de falsas voces mundanas que más tarde debían pudrirse como frutos olvidados. Lo que ganábamos en sabiduría estábamos perdiéndolo en pureza.

Y fue así como la campana parroquial borró en nosotros su emoción coactiva para quedar únicamente oscilando, como un saldo de ternura, bajo los arcos tenebrosos de la duda y de la angustia. Junto a ella permanecían también un cirio de cera, las notas tremolantes de un cántico sagrado, el birrete de monaguillo y la faz beatífica de la primera novia, iluminada por el resplandor frustrado de los vitrales multicolores.

Más tarde, sus bordoneos inquietantes, tocaron a muerte. Leal, como esos viejos amigos en quienes perviven, sin agotarse jamás, los sentimientos, estaba allí de nuevo, sonándonos amorosa y comprensiva, otra vez en el fondo del corazón. Habíamos vuelto hacia ella en la hora, desesperada del dolor, y su voz tenía una leve dulzura de consuelo.

Quién sabe si un día toque también por nosotros, para hallarnos los dos, por fin, en el vértice definitivo y único donde terminan todos los itinerarios.

Y esta campana dejativa de San Francisco dice dulces calderones que se arquean, elásticos en el éter de la barriada, extendiéndose, hasta morir en el confuso azul del horizonte lacustre...

Campanas, hermanas campanas de ayer y de hoy, ¡Cómo han cambiado nuestras almas!

Crítica, (Panamá): sábado 20 de octubre de 1962, 8.

**Verdadera proeza del espíritu.
Frente a las trampas de la vida**

El periodismo, uno de los principales hontanares de la historia, tiene la virtud de convertir a quienes lo ejercen lealmente, no sólo en modeladores espirituales de su tiempo, sino también en valioso testimonio sobre el cual puede reconstruirse la realidad de los pueblos.

Sin duda por eso atrae a sus diversas manifestaciones distintas disciplinas humanas. En él encuentran ancho campo de acción historiadores y filósofos; divulgadores científicos, literatos, sociólogos y cronistas. Y, por ese mismo hecho, el individuo que debe coordinar tales colaboraciones del intelecto a la prensa cotidiana, ha de tener un claro juicio apreciativo, un criterio personal llamado a ir mucho más allá de la simple evaluación de la noticia.

Tal vez ese constante vivir como frente al inmenso ventanal del mundo, hace del periodista un hombre de cultura universal, que va enriqueciendo su sensibilidad con las experiencias del diario acontecer, mientras vierte sobre éste los frutos de su madura opinión producida en ideas y conceptos.

Su mundo es un mundo episódico que oscila, en dramático movimiento pendular, entre lo intrascendente y lo sensacional. Hallar el nervio humano de los acontecimientos y expresarlo con maestría: he ahí su oficio.

En el año 1926 un recién graduado Bachiller en Humanidades, del Instituto Nacional, seducido por el deseo de comunicar a los demás sus emociones, entró a redactar para la página deportiva de EL TIEMPO, bajo la dirección de Hermógenes de la Rosa. Era el primer contacto de Lucho Botello con la tinta de imprenta. De ahí en adelante ya no podría borrarse las huellas indelebles que esta pone en el alma de quienes le consagran su existencia.

Sucesivamente pasa a las páginas deportivas de “El Diario de Panamá”, dirigido por Aurelio Vásquez; de “La Estrella de Panamá”, con Carlos Solé Boch como director y más tarde Marcos Gandásegui. En 1932 es nombrado Jefe de la página deportiva de “El Panamá América”; en 1943 su horizonte profesional se amplía. Una nueva perspectiva viene a fortalecer el entusiasmo juvenil: es designado asistente del Jefe de Redacción de “El Panamá América”...

Pero el joven periodista –ya tenía derecho a llamarse así– no abandonó las aulas. El deseo de obtener una sólida cultura que lo capacitará para la gran contienda con el mundo hubo animado en él los firmes propósitos de hacerse buen discípulo de Justiniano.

Por eso llevaba ya cursados tres años de Derecho cuando por esas incoherencias con que suele expresarse el destino, la facultad jurídica del Instituto Nacional fue cerrada. el malogrado jurista no cedió ante aquel obstáculo imprevisto.

“Hacer una vida –nos dice Lucho Botello- sobre bases de trabajo y esfuerzo constante, es una verdadera proeza del espíritu. Pero mucho más para aquellos que hemos tenido que alternar el estudio con el trabajo, acicateados por el estímulo angustioso de la pobreza y toda suerte de limitaciones...

Sí. Como aquella era una “trampa” de las circunstancias, una jugarreta de amargo sentido irónico hecha por los hados adversos, él no podía plegarse a cierto conformismo improductivo, ni asumir la estéril actitud de los que se resignan a la suerte.

“Entonces entré –continúa sonriente, como si le placiera recordar los tiempos estudiantiles- a la Facultad de Farmacia. No estaba en condiciones de perder el tiempo. Necesitaba un arma efectiva para abrirme paso.

Y, en tanto que iba, a fuerza de estudioso y consagrado, coronando sus ambiciones universitarias, continuó en la dura faena periodística.

Se hizo de un puesto importante en la Cadena Panameña de Radiodifusión, hacia 1945, donde permaneció durante dos años, pasando de allí a La Hora, periódico que fundara Manuel María Valdés y del cual fue Jefe de Redacción.

Larga es su carrera en el estadio de la prensa, lo mismo hablada que escrita. En 1952 ocupa el cargo de Jefe del Servicio Informativo de R. P.C; en 1945 Jefe de Redacción de “El Día”; en el 58 es llamado a Crítica (Jefe de Redacción) de allí pasa a HOY, con el mismo cargo en 1960. Luego, en el 61 nuevamente a CRITICA, en cuyas oficinas le estamos tomando este reportaje.

El Jefe de Redacción de CRITICA, uno de los periódicos con más ambiente profesional que hemos conocido, responde a nuestras preguntas, sentado ante su maquinilla de escribir. Como actualmente es también Director del Servicio Informativo del Circuito R. P. C., nos cuenta de sus experiencias radiales. Botello ha escrito comedias de popularísima sintonía, bajo el seudónimo de “Manolo Patiño” nombre en el que utilizaba hábilmente su segundo apellido y su segundo nombre. Ha sido –y lo es cuando la ocasión lo reclama- un buen actor del aire. Por ahí solíamos escucharle haciendo de juez obcecado y salomónico, con esa vos de barítono medio, que bien podría proporcionarle el éxito demagógico en las campañas populares...

El año pasado sus compañeros del Sindicato de Periodistas lo elegimos Presidente y este año acabamos de reelegirlo, para el próximo período. Durante su gestión ha hecho “cosas”. Luis Manuel Botello es de los hombres que les gusta “hacer cosas”. Esta gestionando la regularización jurídico-laboral de nuestro oficio. Organizó las rentas de la Casa del Periodista. Quiere hacer –y creemos que va a lograrlo- el pabellón que aún falta al hogar del Sindicato. Hace pocos meses dio forma y cauce al Seminario de Prensa de la

Federación de Organizaciones de Periodistas Informativos que tuvo lugar en esta Capital y llevó a cabo el congreso Internacional de Bogotá.

La conversación deriva hacia la estructura intelectual y moral del periodista. Botello está seguro de que el periodismo es un arte-oficio. de que el órgano publicitario debe traducir la emoción personal que ante los hechos y la vida misma tiene su Jefe de redacción.

-Los periódicos-dice- tienen que ser. Tiene que existir y palpitar. La vida del periódico, aunque efímera, debe ser intensa, vibrar, si se quiere en la conciencia del lector. Por eso quienes lo escriben y, sobre todo, quien lo forma y titula, deben tener temperamento artístico y entrañable sentido del hombre. ¿Cómo se puede hacer periodismo sin suficiente calidad humana?

Al interrogarle sobre algunas normas especiales que él pudiera considerar más útiles dentro del periodismo, me responde:

“-Lo importante en la profesión es tener una clara conciencia de ella. Medir el alcance de lo que pensamos escribir. Y escribirlo bien...”

Al rodar del tema, caemos en la anécdota, los errores de imprenta y las tremendas equivocaciones que, frecuentemente, sufre el periodista. Lucho apunta:

-“El periodista sufre también situaciones pintorescas y desconcertantes... No es nada agradable confundir, como ha sucedido, el clisé de un político con el de una bailarina... por más que muchos políticos sean amantes de bailar en la cuerda floja...”

Estamos convencidos de haber escuchado las reflexiones macizas de una persona que dedica íntegramente su vida a redactar y hacer periódicos. Su presencia y todo aquello que nos ha dicho constituyen un capítulo del periodismo panameño. Pensamos que Lucho Botello, como hombre, como padre cinco son sus hijos, todos profesionales en distintas actividades- y como periodista, ha triunfado en toda la plenitud de la palabra. Podría exclamar igual al poeta:

“Amé y fui amado,
el sol alumbró mi faz.
Vida, nada te debo,
vida, estamos en Paz!”

Los jóvenes que ahora quieren seguir esta dura carrera del diarismo, donde cada lingote de plomo hunde en los linotipos un pedazo de nuestra existencia, tienen en este gran zapador un ejemplo excepcional. Porque supo burlar las “trampas” de la vida y llevar a cabo, como el la llama esa “gran proeza del espíritu”: realizarse tal y según lo que deseaba ser...

La Hora, (Panamá): lunes 21 de octubre de 1963

Pasión y muerte lenta del cuarto panameño Frente al rostro cambiante de la vida

El cuarto panameño entra en escena, como consecuencia de una situación económica, al radicarse entre nosotros la gran masa inmigrante que llega al país atraída por el esplendor aurífero del Canal. Nace así este característico “personaje” de evidente preponderancia en los hábitos y la mentalidad del pueblo.

Sin duda, la rapidez en la construcción y el bajo costo de los materiales impulsaron al propietario de entonces a fabricar esas casas de maderas y zinc, donde se multiplicaban los cuartos con su reducido espacio, en la mayoría de los casos como calculados para que los habitasen sólo una o dos personas. Pero el obrero o trabajador que venía de distintos rumbos de la tierra, acaso con la intención de no permanecer en Panamá sino el tiempo que durara el establecimiento de la franja canalera, nunca se distinguió ciertamente como individuo preocupado por nociones de comodidad y extrema higiene –“comfort” que llaman los ingleses- y hacinábase hasta en número de cinco y seis dentro del breve ámbito de unos pocos metros cuadrados.

De esta manera, el vertiginoso crecimiento demográfico vino a convertir el cuarto en un denominador común que le dio significado de vivienda nacional. Y lo que fuese primeramente transitorio recurso, imprimiéndole a las ciudades aquel aspecto improvisado y pintoresco que evocaba los caseríos y campamentos del Lejano Oeste, pasó a ser sistema, elemental concepción arquitectónica, expedito modus operandi de animosos propietarios.

Ya definido por características propias, el cuarto se fue adaptando, por así decirlo, a las distintas necesidades de los habitantes. Una familia económicamente prospera, pongamos por caso, podría vivir en dos y hasta tres cuartos comunicados entre sí, cubrir el piso con vistosos linóleos, decorarlos a la medida de su gusto y hacer, en fin, vida muy distinta a la de las clases paupérrimas, cuyas habitaciones estaban en completa afinidad con sus posibilidades, destartaladas, sin ventilación, carentes de servicios higiénicos, etc.

Y así como el cuarto ciertas veces crecía –al ampliarse- dando una impresión de holgura correspondiente a determinada capacidad dineraria, otras se amenguaba, recortándose y empequeñeciéndose, hasta el punto de que en ese áspero contraste resultara posible el rostro cambiante de la vida...

En efecto, mientras los hubo confortables y limpios, con sensación de salud, existieron también cuartos tan pobres que en ellos parecía rondar un hálito de tristeza, como abandonados por la mano de Dios y la mano del hombre, a cuyas puertas, en cuyos patios, en cuyos contornos lúgubres estaba desenvolviéndose el ovillo resignado de una humanidad sin esperanzas...

De éstos aún quedan, en los barrios más humildes, algunas patéticas muestras, y las cuales, sirvieron su plástica viva al poeta Demetrio Herrera Sevillano para que los esquematizara así:

.....
 “Cuartos de la gente pobre
 con sus chiquillos descalzos.
 Cuartos donde no entra el sol,
 que el sol es aristocrático.
 Mujeres semidesnudas
 están lavando en el patio
 y pregonan los fogones
 un silencio cuadrilátero.
 Cuartos donde recia da
 la tos funeral silbato.
 Cuartos con sus caras mustias,
 con su exposición de harapos”

La mano vigorosa del progreso –que destruye para construir– ha ido borrando, como con una esponja, aquellos sórdidos antros “donde no entraba el sol”, para reemplazarlos por modernos edificios de apartamentos, multifamiliares y de barrios enteros, de bajo costo, destinados a las clases constituidas por los antiguos habitantes de los cuarteríos.

Esta circunstancia ha venido cambiando poco a poco la mentalidad del pueblo respecto a la influencia que en él tiene su vivienda. Aproximadamente en un crecido porcentaje, ya el hombre de la calle habla de **apartamento**, de **casa**, reflejando una actitud que encarna nuevas formas de vida y por lo tanto la muerte lenta del cuarto panameño.

Antes en Panamá se hablaba de éste como cuando en Nueva York se hablaba del “foornishrum”, el cuarto amueblado, del que todo el mundo sabe que, a pesar de sus comodidades relativas, nunca tendrá las suficientes y necesarias, como servicios interiores, adecuada distribución de espacio, etc. En fin, un verdadero complejo de limitaciones... Pero que se va identificando con la vida misma del hombre, asumiendo importancia trascendente de algo que da confianza en sí mismo, estabilidad y respaldo. “Se casó con ella y le puso su cuarto”... “Los domingos no salgo del cuarto”... “Me voy a mi cuarto”... Estas y otras expresiones promediales señalan el sitio evidente que llegó a tener entre nosotros el curto, dentro de la constelación en que giran los afectos y las necesidades.

Pero su muerte se efectúa en medio de grandes estertores. Con hondas raíces en las vivencias económicas de la Patria, es imposible que su desaparición sea tan aprisa como todos deseáramos. Así lo dicen claramente los vestigios dramáticos de su precaria presencia.

Hay actualmente unos en donde salta a la vista cierta promiscuidad exagerada, en los cuales sus habitantes han ido acomodando todos los elementos para hacer la vida más o menos llevadera: radio, televisión, estufa de gas, etc. Camas plegables o corrientes llenan todo el espacio disponible. Y, encima, el pequeño altillo que aspira a facilitar el ambiente de una intimidad casi imposible.

En otros se nota que alguien lucha denodadamente contra el pauperismo, pertrechándose de lecturas, encarando el cotidiano bregar y con miras a un futuro lisonjero. De ello son testigos el pequeño escritorio, el estante de libros, los apuntes y papeles que deben servirle de fraternales confidentes en las largas noches de estudio. Allí ha nacido, crecido y reflexionado una juventud laboriosa y digna.

Otros hay destartados, como consumidos en su propia indigencia, sin un matiz de alegría interior, circuidos por el patio que entrecruzan muchas cuerdas para tender la ropa y las cuales acaso sonarán a contacto de la brisa nocherniega como arpas rudimentarias, impregnadas de tristes melodías...

Pero en todos se revelan esas emocionantes dualidades que delinean la faz alternativa de la existencia. Junto a ellos, por los estrechos pasadizos que enlazan la penumbra, como apresando en un círculo negativo aquel acontecer igual y triste. saltan y retozan los niños, ajenos al drama palpitante de que forman parte sin saberlo...

Al contemplarlos, hemos pensado: ojalá que esta generación pueda asistir a la muerte definitiva del cuarto y que en ellos su golpeada infancia llegue a ser solamente un vago recuerdo..

EL PLEITO DE LAS GENERACIONES UN MANIFIESTO DE LOS ULTRA JÓVENES.

El Tiempo, miércoles 14 de octubre de 1931.

Lo que a continuación publicamos, no es una adhesión al doctor Alfonso López, ni una petición de los sin trabajo, ni una protesta de los comerciantes contra los recientes decretos. Es simplemente un manifiesto literario. ¿No es maravilloso que a estas horas haya una legión de varones que saben aislarse de las angustias y enarbolan con gallarda furia el pendón de sus reivindicaciones intelectuales? El manifiesto nos ha producido cierta impresión de frescura.

Esperamos que lo mismo les pase a quienes lo leyeran.

Bogotá, 10 de octubre de 1931.

Señor director de "El Tiempo"

Un acucioso redactor literario de su periódico, cuya fogosidad actual tanto nos admira, dirige desde el mirador de las <cosas del día>, una nueva incitación a la polémica de las generaciones, planteando el tema del movimiento literario que en los últimos tiempos las revistas importadas de Francia –en las que ustedes verifican semanalmente una cuidadosa poda para henchir las columnas de su suplemento literario- han venido agitando con incansable denuedo, francamente no hemos comprendido esta póstuma actitud, contra las nuevas generaciones, sino como el resultado inevitable de una reacción entre las gentes de la generación centenaria y los que por estos días hemos venido –desde algunas aguerridas publicaciones de juventud- precipitando el balance de la obra literaria de quienes –situados en cómodas posturas de magnates y rectores- pretenden encausar la inquietud contemporánea por las mismas herrumbrosas canales por donde un día fluyera –amasada de vacuidad y pedantería- la prosa y el verso de Daniel Samper Ortega, Raimundo Rivas, Arturo Suárez, Luis Enrique Osorio, Alfredo Gómez Jaime, Aníbal Montoya Canal, Roberto Liévano, Gustavo Santos, Antonio Alvarez Lleras, Miguel Rash Isla, Aurelio Martínez Mutis, Ricardo Nieto, Jaramillo Meza, Emilio Murillo, Juan C. Hernández, Jorge Matéus, Ismael Enrique Arciniégas, Cornelio Hispano, Luis Tablanca, Dimitri Ivanovitch, Luis E. Nieto C., y algunos otros cuyos nombres hemos soportado durante veinte años.

Sería interesante estampar aquí por mero interés informativo los títulos de las obras publicadas por esta tropilla de gentes iletradas, que han constituido la milicia de los letrados en nuestro seudo Atenas vocinglera y pacata. Marcel Proust, en uno de sus libros, escribió una página admirable en donde quiso enseñar a los hombres esa semejanza profunda de los nombres con las cosas a través de las ciudades ilustres, aquel itinerario trascendental hacía ver como en los estratos más

hondos del subconsciente se asocian imágenes que representan figuras y serios espirituales en los que quisimos expresar simbólicamente el alma de las cosas del mundo, de las ciudades, de los edificios memorables, de las calles y de los sitios que aprendimos a interpretar en ese viaje siempre nuevo de los libros y de las estampas peregrinas, así, en nuestro viaje a través de los libros de la generación del centenario hubiera bastado leer atentamente esos títulos extraños que –como al azar– escogieron sus autores para bautizar sus pensamientos manidos y que nos descifran cual es el sentido espiritual de quienes escribieron aquella heterogénea bibliografía <aves viajeras>, <almas de un dispensario>, <playas y tumbos>, <asi somos las mujeres>, <haz de recuerdos>, <ayer... nada más!> <al galope>, <el dolor de Colombia>, <contra viento y marea>, <voces de la selva>, <cárabos y tumbas>, <para leer en la tarde>, <la epopeya del cóndor>, <las repúblicas infantiles> y <los apuntes de chapinero>.

Acaso ya el redactor está tejiendo la réplica estridentista contra estos párrafos anteriores, porque hubiésemos destacado el nombre de un ilustre escritor francés que no es precisamente de los olvidados por los escritores de la última generación literaria, si o al contrario, quien ha marcado más amplios caminos que la erudición revistera del autor de aquella glosa que quiso titular sesgadamente <los inquietos>, hubiera querido –para estar al orden del día– que trajéramos una cita atiborrada de nombres que –como los de su catálogo– arrancada a la encuesta de <cándido>, nos mostrara más en consonancia con su afán europeizante de comentador afrancesado, pero nosotros estamos convencidos de que esta nueva generación –que comenzó bajo el auspicio de la revolución de <los nuevos> – tiene un espíritu arraigado en la tierra y quiere realizar una obra literaria de firmes contornos terrígenas, sin dejar de asimilar, como todo organismo que reacciona, las fórmulas estéticas de occidente sobre las cuales, y por excitación de ellas, verifica su movimiento evolutivo, amoldándose exactamente a las circunstancias del clima espiritual en que se desarrolla.

Comenzamos por declarar que el crítico literario de la última hora, posee la más copiosa ignorancia que puede darse jamás sobre los temas de nuestra historia literaria más reciente, la generación colombiana de la postguerra nada tuvo que ver con las escuelas vanguardistas de Europa, ni con los istmos de izquierda que, para indignación de los nuevos ricos, desataron su grito rebelde contra las formas decadentes del arte occidental. <los nuevos> fueron si un reflejo de aquella revuelta fanfarrona promovida, por Guillaume Apollinaire, cuyos poemas biselaban el horizonte novísimo con la armonía aguda de los aviones que –como pajarillas de papel– iban cubriendo el cielo de París en un despliegue de armonías geométricas. Y, sin embargo, todo aquel escándalo promovido por Alberto Lleras Camargo, Jorge Zalamea, Luis Vidales, Silvio Villegas, José Restrepo Jaramillo, Germán Arciniegas, Rafael Maya, Alejandro Vallejo, José Mar, Luis Tejada y V. M. García Herreros, no fue propiamente sino al principio de una revolución, cuya meta fundamental era el retorno a esa <sana razón> que nosotros consideramos como la simple búsqueda natural de un equilibrio entre la fuerza espiritual que acosaba

desde fuera, y el anhelo constante de las nuevas gentes por recibir su influjo, decretando de hecho la quiebra del pensamiento pasadista.

Porque Alberto Lleras, quien ya en Azorín encontraba el camino de su orientación clásica, y León de Greiff, que estudiaba la canción de Roldán, <el buen amor> del arcipreste y el Román Paladino de Berceo, como las clásicas baladas de aquel mendigo sonoro que se llamó Francois Villon y Rafael Maya, que había leído a Ovidio en su latín perfecto y seguía la ruta de Ulises, no eran, ni mucho menos, los copistas que quisiera nuestro crítico y que hubieran debido acoger esos movimientos literarios cuya <práctica> aconseja con un dogmatismo encantador.

Era aquella una generación que buscaba en los clásicos las formulas de su enriquecimiento interior.

La obra de esos muchachos está demostrándole al país cuales eran los jugos que nutrían sus espíritus móviles y está dándonos hoy la medida en que puede pesarse los contenidos espirituales de dos generaciones enfrentadas definitivamente en una lucha sin cuartel que por lo que hace a nosotros —estamos resueltos a llevar hasta los últimos extremos en este sitio que le hemos decretado a la ciudadela derruida cuyo último balletero acaba de lanzarnos su dardo, vacilante y enmohecido, son dos generaciones que representan dos espíritus: ellos, la tolerancia, la tranquilidad, la paz, nosotros, la afirmación intolerante de los principios y de las doctrinas, la revolución de todo el organismo literario y social y antes que la tranquilidad —afición pequeño burguesa— la intranquilidad, la inquietud, el desvelo imponderable, la lucha denodada contra todos y contra todo.

Pero estos <versos sin sentido> y estos escritos <sin gramática>, <ni retórica>, son la expresión de un genio nacional! que va contra lo estatuido, lo pasivo, lo intersexuado, lo rutinario, lo ordenado, es decir, ingenio, y le damos a esta palabra su expresión excelsa que busca volitivamente un cambio fundamental promovido por las nuevas ideas y los hechos nuevos de la vida contemporánea, en este país que está ramoneando desde hace 50 años. Una transformación que no les dieron los hombres de la generación del centenario, incapaces de toda rebeldía, atados al mástil de su pasividad, que es la cruz sobre la cual nosotros los presentamos en la colina de la historia.

Descuide el zahorí comentarista, que por lo que se refiere a estos <poemas sin sentido, que para nosotros tienen el más alto sentido estético, y esas <prosas sin gramáticas> y <sin retóricas> que son la expresión de una generación superior a la que usted representa, por todos los aspectos, no volverán a conmover la superficial reposada de esa laguna amarilla que es el suplemento literario, que sin nosotros,, será apenas un álbum de recortes de todas las revistas del mundo, tenemos ya una trincheras —con alambradas, con gases y con granadas de mano— desde donde bombardearemos cada día, sin perjuicio de tácticas extremas, esta venta caminera de la generación del centenario, cuyas tablas están historiadas con los títulos de sus

obras representativas: <centro de estudios>, <repúblicas infantiles> y <cultura colombiana>.

Nosotros sabemos que el nombre de Jaime Barrera en esta lucha lo cobramos para nuestras filas, él es un prisionero de un suplemento literario en el cual quiso realizar una obra rebajada hoy por sus compañeros, pero enaltecida al fin por todas las fuerzas intelectuales de la república.

Nosotros no seremos, precisamente, una generación de <gramáticos>, señor director, como no lo fueron los únicos que tienen un valor efectivo dentro de la generación del centenario: Armando Solano, Luis López de Meza y José Eustasio Rivera. Ya el propio señor Suárez había dicho lo que es Armando Solano:, un mal escritor, pero un hombre de imaginación.

Somos una generación afirmativa que trae al país un hálito de reformas fundamentales que se alimentan en la zona de nuestra constante <inquietud> y de nuestra segura orientación sobre los temas nacionales, queremos una república enaltecida por la inteligencia y por la acción, dos potencias humanas de que carecieron ustedes y que nosotros poseemos en posibilidad y movimiento.

Darío Samper, Eduardo Zalamea Borda, Arturo Camacho Ramírez, Juan Roca Lemus, Carlos Ariel Gutiérrez, León de Greiff, Lino Gil Jaramillo, Carlos Vesga Duarte, Aurelio Arturo, Arturo Angel Echeverry, Jorge Artel, Darío Achury Valenzuela, Abelardo Forero Benavides, Víctor Amaya González, Jorge Cárdenas Nuñez, Juan Pablo Varela, Temís Vargas Osorio, Alejandro Vallejo, Jorge Regueros Peralta, Julio Galofre Caicedo, Alvaro Caicedo Martínez, Antonio García, Luis Alberto Bravo, Gerardo Valencia, Eduardo Umaña Bernal, Guillermo Garzón Madero, Carlos A. Saavedra, Manuel Antonio Arboleda.

LA LITERATURA NEGRA EN LA COSTA

-Carta de Jorge Artel a Gregorio Espinosa-

El Tiempo, Bogotá 15 de julio de 1932

Gregorio Espinosa.
Cartagena.

Mi querido amigo:

A ti, que eres uno de los pocos intelectuales auténticos de mi tierra, y que conservas el espíritu renovadamente ventilado, toca intensificar una recia labor contra la simulación de cultura y la carencia total de información literaria y artística que están asumiendo caracteres de catástrofe entre lo que se denomina juventud intelectual de Bolívar.

Desde hace tiempo han venido cayendo en mis manos algunas producciones públicas allá, que son un verdadero atentado contra la realidad literaria, política y social. Hoy, por ejemplo, he visto un artículo - sobre nacionalización de la literatura- firmado por cierto joven recién nacido a la vida literaria, y en el que su autor afirma muy fresco y campante que Rómulo Roza es pintor impresionista. Ante tan enorme error de información fracasaría estrepitosamente todo intento de comentario.

Luego en el mismo escrito se dice:

“La visión de la raza negra nos la ofrece desnuda y palpitante José Morillo. Y ante el trazo formidable de su pluma, la gente de bronce parece que gimiera contorsionante, etc.”

Y más abajo:

“ Sigue sus pasos Jorge Artel, quien pone poesía a nuestra costa marina, etc.”

Tú bien conoces, mi querido Gregorio Espinosa, la graduación de mi aprecio personal e intelectual para José Morillo. En el seno de mis amistades de aquí siempre he hecho la apología de su nombre. Y, cuando la ocasión me ha sido dada, le he testificado mi admiración sincera. Pero creo necesario advertir al joven del artículo, que en literatura yo no sigo los pasos de nadie, mucho menos los de José Morillo, quien por otra parte, aunque pertenece a la raza negra, no traduce en su prosa las diferentes modalidades de ritmo, fuerza y espíritu raciales, que deben caracterizar la personalidad del escritor negro.

Porque tú sabes que el hecho accidental de pertenecer un individuo a determinada raza no significa que sea la expresión intelectual o artística de ella. En producción de José

Morillo no sopla el aliento racial. Su conferencia sobre “letralización de la raza morena” -como calificó, con miedo inexplicable, a la raza de color- y lo único que ha producido su pluma sobre ese tema, podría firmarla cualquier escritor blanco. Candelario Obeso -tomémoslo de muestra para reforzar mi afirmación- era también de color y sin embargo en sus versos no vibraba el imperativo de la raza en una forma integral.

Para ser un poeta, un escritor o un artista negro, se necesita llevar dentro del alma, y saberles imprimir una elocuencia, todas aquellas “emociones ancestrales” “el juego de los dolores, de las esperanzas, de los sueños suscitados en un pueblo, que hacen su aparición condensados en determinados espíritus”, como dijo el mismo Morillo en un bello juicio que escribiera sobre mi.

Es menester que quienes quieran ahora preocuparse por el movimiento espiritual e intelectual de la raza negra, e intenten asociar sus inteligencias a esa inquietud universal, abastezcan su cultura en los abundantes arsenales que sobre estos tópicos hay en la obra de Waldo Frank, de Keyserling y Paul Valery, autores que decoran la abundante bibliografía en donde se estudia las tendencias artísticas de los afro-americanos.

Necesario se hace leer las novelas de Renato Marán, de Claudio Mac Kay, conocer los versos de Langston Hughes, de Paul Laurence Dunbar, en cuyas obras principio a encontrarse la verdadera imagen de la raza y su voz inconfundible. Haber leído cuatro poemas de Palés Matos, de Nicolás Guillén, proclamarse ingenuamente negro en un artículo literario o conferencia, no es ser un escritor racial ni erigir una cátedra desde donde se pueda esperar que nos sigan discípulos.

Yo podría proclamar con orgullo, rasgando mi modestia personal lo que han proclamado varios intelectuales del país: que soy el único interprete fiel de mi raza en Colombia, Y cuando se me ha elogiado de esa manera, recuerdo con cierta sonrisilla filosófica a muchos que en aquellas latitudes ocultaban su piel como una maldición, no sólo en la literatura, sino también en la política, a cuyo campo querían llevar ciertos odios y prejuicios pequeños, que la nobleza de la raza negra no prohijará nunca.

Mas ahora, después de haber traído yo mi poesía a Bogotá, y haberla paseado como un tambor en donde vibran las voces desconocidas de mi raza, he visto con asombro a cierta gente de allá, antes sin otra preocupación que la de incorporarse a la mulatería burguesa, reclamar un fuero racial que no hacían valer porque se habían obstinado en olvidarlo.

Todo esto que va dicho, en ningún caso debe tomarse como agresividad de mi parte. Es más bien, la invitación a una polémica que yo tendría el mayor gusto en sostener, desde mi puesto de abanderado de un núcleo humano.

Te abraza,
Jorge Artel.

Bibliografía

Publicaciones de Jorge Artel

Libros

Antología poética. Bogotá: Ediciones Ecoe, 1979.

Antología poética. Medellín: Universidad de Antioquia, 1986.

Cantos y poemas. Bogotá: Secretaría de Información y Prensa de la Presidencia de la República, 1983.

No es la muerte, es el morir. Bogotá: Ediciones Ecoe, 1979.

Poemas con botas y banderas. Colombia: Ediciones Universidad del Atlántico, 1972.

Sinú, riberas de asombro jubiloso. Barranquilla: Editorial Mejoras, 1972.

Tambores en la noche. Cartagena: Editora Bolívar, 1940.

Tambores en la noche. (2^{da} ed.) Guanajuato: Ediciones de la Universidad de Guanajuato, 1955.

Tambores en la noche. (3^{ra} ed.) Bogotá: Plaza y Janés, 1986.

Obra inédita y/o publicada en periódicos

"A Ana de Consuegra", (inédito): 13 de junio de 1983.

"A Josefina Valencia Rey". *El Fígaro* (Cartagena): 26 de agosto de 1940.

"A Judith". [juegos florales]: 12 de octubre de 1940.

"Ansiedad". *El Colombiano*, 10 de octubre de 1943.

"Al oído de Reagan". *Revista Mefisto de la Literatura Hispanoamericana* 2. 4 (diciembre de 1986 / enero-febrero 1987): 26.

"Altivez". *Diario de la Costa* (Cartagena): 9 de marzo de 1929.

"A un guardia marino muerto". *Revista de América*, XV, 47- 48, (Colombia): septiembre-octubre de 1948.

- “Campana de madrugada”. *El Mercurio*, (Cartagena): 23 de marzo de 1930.
- “Canción pierrotesca en gris y blanco”. *Mundo al Día*, (Bogotá): 28 de febrero de 1931.
- “Cantares de gesta”, (inédito): s.f.
- “Careta trágica”. *La Patria*, (Cartagena): 17 de mayo de 1929.
- “Carnavales”. *La Patria*, (Cartagena): 5 de marzo de 1930.
- “Cuento 13”. (relato/cuento inédito)
- De rigurosa etiqueta. (Teatro), s.d
- “EL amolador”. *El Mercurio*, (Cartagena): 1 de octubre de 1927.
- “Elegía a mis veinte años”. *La Patria*, (Cartagena): 26 de abril de 1930.
- “El compae del ma”. (relato/cuento inédito)
- “El poema de la ausencia”. *Revista La Pesca*, (Cartagena): noviembre de 1944
- “El poema de la noche”, (inédito): s.f.
- “El primo Armando”. (relato/cuento inédito)
- “El solitario”, (inédito): 13 de marzo de 1983.
- “Evocación distante de mi madre”. *El Panamá América*, (Panamá): 8 de diciembre de 1968.
- “Éxodo”. *La Nación*, (Barranquilla): 30 de marzo de 1929.
- “Gitana en puerto”. *La Patria*, (Cartagena): 15 de marzo de 1930.
- “Itinerario jubiloso”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, IX- 4, (Bogotá): 1966.
- “La noche en que murieron las palabras”. (relato/cuento inédito).
- “La poca vaina”. (relato/cuento inédito).
- “La tintorera del mar”. (En memoria de Luis Palés Matos), *Boletín Cultural y Bibliográfico*, IX- 4, (Bogotá): 1966.

- “Letra para una balada”, (inédito): febrero de 1987.
- “Plástico, último mundo” (relato/cuento inédito).
- “Poema sin nombre”, (inédito): s.f.
- “Postal para tus quince años”. s.d.
- “Oyendo a Gómez Zureck”. *El Herald*, 8 de mayo de 1986.
- “Poesía”. *El Tiempo*, s.f.
- “Reina y aldeana”, (inédito): s.f.
- “Retrato de una dama etiope”, (inédito): 7 de marzo de 1991
- “Sincerín.”. (relato/cuento inédito).
- “Siglo XX”. *Mundo al Día*, (Bogotá): 28 de febrero de 1931.
- “Signos”. *La Patria*, (Cartagena): 3 de agosto de 1929
- “Silencio”. Sección periodística Rutas de Emoción, (Panamá): Mayo de 1962.
- “Silueta bohemia”. *El Mercurio*, (Cartagena): 7 de noviembre de 1930.
- “Sinfonía de la hora más gris”. *El Tiempo*, 8 de noviembre de 1931.
- “Sólo lo supo el río”. (relato/cuento inédito).
- “Soneto a Luis Carlos López”, (inédito): 1937.
- “Soneto a Maruja Rey Abadia”. *El Figaro*, (Cartagena): 23 de septiembre de 1940.
- “Soneto del hielo”. *Panamá América*, (Panamá): 12 de septiembre de 1947.
- “Tú sí podrías”. *La Patria*, (Cartagena): 11 de julio de 1929.
- “Veraneo”. *El Figaro*, (Cartagena): 24 de junio de 1940.
- “Vienen las colegialas”. *Diario de la Costa*, (Cartagena): 9 de febrero de 1929.

Obra periodística

- “Acción de la C.A.M. reparan los huecos en las calles de Panamá”. *La Hora*, 15 de junio de 1965.

¿A dónde van los muertos, señor, a dónde van...?: Los cementerios de automóviles afean la ciudad y son estorbos" *La Hora*, (Panamá): 27 de febrero de 1963.

"Ante las rueadas de la muerte". *El País*. (Panamá): 30 de julio de 1959.

"A propósito de Anita Díaz". En Torrijos, Monchi". Antena del día, *Crítica*, (Panamá): 19 de septiembre de 1966, s.p.

"Aires de villancico". *La Prensa*, "Cuestión de minutos", (Panamá): s.f..

"Ardavin el bueno...Ardavin el malo". *La Prensa*, "Cuestión de minutos", (Panamá): s.f.

"Artistas", s.d.

"Aunque Nen Valdés lo diga, ¡Ariel no es lumumba!", s.d.

Carta a Colombia, *Diario de la Costa*, (Cartagena): s.f.

"Carta al niño Dios". ". *La Prensa*, "Cuestión de minutos", (Panamá): 22 de diciembre de 1959.

"Carta a Nicolás Guillén". *El Colombiano*, (Medellín): 22 de julio de 1989.

"Carta a una desconocida". En Torrijos, Monchi. Antena del día, *Crítica*, (Panamá): 30 de agosto de 1966.

Carta inédita a Jaime Posada en San Juan, julio de 1950.

"Cemento romano". *La Prensa*, "Cuestión de minutos", (Panamá): 26 de septiembre de 1959.

"Ciclones a la carta". *Vida Universitaria*, [México]: s.f.

"Coloniaje cultural". *Calle 6*, (Colón, Panamá): 7 de octubre de 1944, p.7.

"Cómo se divierte el panameño". [*El País*. (Panamá): 18 de septiembre de 1959].

"Daniel en el foso de los leones". *La Prensa*, "Cuestión de minutos", (Panamá): 23 de agosto de 1960.

"Danzas puertorriqueñas y aires de diciembre". *La Prensa*, "Cuestión de minutos", (Panamá): s.f.

"Dimensión espiritual de Cervantes". s.n. (Panamá): 5 de abril de 1970.

- “Dintel: algo... sobre el hombre”. *La Estrella de Panamá*, (Panamá): 17 de abril de 1968.
- “Donald Bossa Herazo”. “. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): 13 de diciembre de 1960.
- “Dos poetas y un hallazgo de americanidad”. *Muros*, 10 de abril de 1939.
- “Edgard Allan Poe en T.V.”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): 7 de octubre de 1959 p.
- “El carnaval y la copla”. *El Colombiano*, “Señales de humo”, (Medellín): 15 de febrero de 1975.
- “El caso de los pintores jóvenes”. [*El País*], (Panamá): 17 de junio de 1960.
- “El centenario de Tomás Carrasquilla”. s.d.
- “El color del cristal”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): 14 de julio de 1960.
- “El chantaje del tema negro”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): 21 de diciembre de 1960 .
- “El día de la raza y las once mil vírgenes,”. *El País*, “Cuestión de minutos”, (Panamá) s.f.
- “El ‘eje’ Harris-Nieto”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): s.f.
- “El hallazgo de una canción, la pugna entre lo nativo y lo cosmopolita”. s.n. (La Habana): 1951.
- “El hombre de una columna”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): 15 de julio de 1960.
- “El hombre en la cornisa”. en Torrijos, Monchi. ‘Antena del día’, *Crítica*, (Panamá): 22 de noviembre de 1965.
- “El hombre y el otro lado de las cosas”. En Torrijos, Monchi. ‘Antena del día’, *Crítica*, . (Panamá): febrero de 1966.
- “El hombre y sus filosofías”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): 10 de febrero de 1960.
- “El insecto calumniado”. [*Vida Universitaria*, (Monterrey, México)]: 7 de octubre de 1959.

- “El milagro es vivir”. *El Panamá América*, (Panamá): 20 de octubre de 1964.
- “El naufragio de los votos”. [*El País*], (Panamá): 28 de mayo de 1960.
- “El pan nuestro de cada día ya ni es pan ni sabe a nada”. *La Hora*, (Panamá): 16 de agosto de 1963.
- “El paro de la mañana”. [*El País*], (Panamá): 11 de junio de 1960.
- “El poeta y el destierro transmiten su mensaje”. s.n. (Coahuila): 10 de septiembre de 1958.
- “El poeta Oswaldo Escobar Velado”. [poema en máquina de escribir], San Salvador, El Salvador: 18 de enero de 1959.
- “El retorno de la canción mexicana”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): 22 de agosto de 1960.
- “En el estudio del pintor panameño Alberto Dutari: por caminos de luz y de color encuentra la patria americana”. *El Día*, (Panamá): 18 de octubre de 1962.
- “Enfoque científico de lo panameño”. *La Estrella de Panamá*, (Panamá): 2 de agosto de 1970.
- “Entre lata y lata”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): 29 de septiembre de 1959.
- “Eso que llaman pueblo”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): sf.
- “Espacio para el recuerdo: en memoria de Fontan Rossón a un año de su muerte”. *La Estrella de Panamá*, (Panamá): 24 de diciembre de 1965.
- “Espladian, Heredia, Ariel, los colores y el prejuicio”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): [noviembre de 1960].
- “Estado de ánimo y Congreso de Periodistas”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): [9 de junio de 1959].
- “Estos tiempos de angustia”. *Desarrollo Indoamericano*, 88, s.f.
- “Fechas equivocadas (¿?)”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): 21 de julio de 1960.
- “Ficha lírica de Luis Palés Matos”, *Vida Universitaria*, (Tampico, México): 1 de enero de 1958, p. 9.

- “Filiación del silencio”. *El Colombiano*, “Señales de humo”, (Medellín): 7 de noviembre de 1975.
- “Folklorista, diplomático, escritor...” *El Panamá América*, 15 de diciembre de 1968.
- “Frente al rostro cambiante de la vida: pasión y muerte lenta del cuarto panameño”. *La Hora*, (Panamá): 21 de octubre de 1963.
- “Gallegos, guachupines y chapetones”. [*Vida Universitaria*, (Monterrey, México)]: 2 de octubre de 1959.
- “Gargantua y la política”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): 26 de mayo de 1960.
- “¡Gloria de América en peligro!”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): 10 de diciembre de 1960.
- “Guacamayas, loros y pericos”. En Torrijos, Monchi. “Antena del día”, *Crítica*, (Panamá): s.f..
- “Guerrillas contra la universidad: Jorge Artel le contesta a Alberto Lleras Camargo”. *Expreso*, (Panamá): 16 de febrero de 1967.
- “Habla José Consuegra. La función creadora de la universidad”. *Desarrollo Indoamericano*. (Barranquilla): octubre de 1972, 3-7.
- “Hacia una interpretación de Santander”. *Muros 3*, (cartagena): enero de 1942, 36-48.
- “Hechos importantes del año”. [*El País*], 22 de diciembre de 1960.
- “Hombres y hechos de América”. s.n, s.f, 18-21.
- “Invitación al lector” *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): 18 de julio de 1960.
- “Jorge Artel responde a Bitácora”, (Ciudad de Panamá): 14 de agosto de 1962.
- “La alianza, noble inspiración pero sin bases sólidas para que se cumpla”. *El Día*, (Panamá): 6 de diciembre de 1962, 8.
- “La conferencia del Dr. Comas”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): s.f.
- “La credencial de Monchi Torrijos”. s.d.

- “La intriga”. En Torrijos, Monchi. “Antena del día”, *Crítica*, (Panamá): 9 de agosto de 1966.
- “La investigación literaria”. (Carta). En Torrijos, Monchi. “Antena del día”, *Crítica*, (Panamá): 22 de agosto de 1966.
- “La grieta del espejo”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): 6 de diciembre de 1960.
- “La ley de los gansters”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): 19 de agosto de 1960.
- “La llegada del presidente Lleras”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): s.f.
- “Lapsus”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): s.f.
- “La obra de Joaquín Beleño”. [*El País*], 4 de junio de 1960.
- “La poesía de José Franco”. *Suplemento El Panamá América*, (Panamá): 31 de mayo de 1964.
- “Las casas prefabricadas”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): 29 de diciembre de 1960.
- “Las sorpresas del tiempo”. (Prólogo), *El Herald*, 1ro de agosto de 1993.
- “Leyenda y realidad de la costa atlántica colombiana”. *Cromos*, 20 de noviembre de 1948.
- “Lo que no hizo Alfaro”. *La Estrella de Panamá*, (Panamá): 25 de abril de 1971.
- “Lo típico se ha trasladado de las tablas a la capital”. *La Hora*, (Panamá): 20 de febrero de 1963, pág. 9.
- “Los inmigrantes” *Hoy*. s.d.
- “Los músicos y la política”. *El Colombiano*, “Señales de humo”, (Medellín): 9 de abril de 1975.
- “Los monos, los banquetes, el anfitrión y la política”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): s.f.
- “Los que bailábamos el Charleston”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): 3 de agosto de 1964.

“México se agiganta en Hispano América”, *El Porvenir*, (México): 11 de noviembre de 1956.

“Modalidades artísticas de la raza negra”. (Conferencia improvisada por el poeta Jorge Artel en la primera feria del libro en Cartagena), *Muros*: (Cartagena, Colombia): julio de 1940.

“Monstruos de película”. (Carta). En Torrijos, Monchi. “Antena del día”, *Crítica*, (Panamá, s.f.

“No hubo en Cartagena un gobernante en función de gobierno, ni el menor asomo de autoridad constituida, el 9 de abril”. (Carta) a *El Universal*, 18 de mayo de 1948.

“Noticia de navidad” (Cuento). *Expreso*, (Panamá): 24 de diciembre de 1966.

“Obeso: un poeta en la sombra”. *El Herald*, 1ro de julio de 1984.

“Oración para que regrese el maestro”. s.d.

“Pacho Mercado”. *El Colombiano*, “Señales de humo”, (Medellín): 24 de enero de 1989.

Páginas literarias (Pablo Picasso, español integral; Picasso, buen maestro de la libertad; textos a cargo de Jorge Artel), “Dominical” en *El Panamá América*, domingo, 17 de noviembre de 1968.

Páginas literarias (varios textos a cargo de Jorge Artel), “Dominical” en *El Panamá América*, domingo, 1ro. de diciembre de 1968.

Páginas literarias (varios textos a cargo de Jorge Artel), “Dominical” en *El Panamá América*, domingo, 15 de diciembre de 1968.

Páginas literarias (textos a cargo de Jorge Artel), “Dominical” en *El Panamá América*, (Panamá): domingo, 22 de diciembre de 1968.

Páginas literarias: amor, dolor y humor de los clásicos (varios textos a cargo de Jorge Artel), “Dominical” en *El Panamá América*, (Panamá): domingo, 12 de enero de 1969.

Páginas literarias (varios textos a cargo de Jorge Artel), “Dominical” en *El Panamá América*, (Panamá): domingo, 23 de febrero de 1969.

Páginas literarias (varios textos a cargo de Jorge Artel), “Dominical” en *El Panamá América*, (Panamá): domingo, 2 de marzo de 1969.

“Panamá y los artistas internacionales”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): 20 de agosto de 1960.

“Palabras de Artel con motivo del 20 de julio”. *Crítica*, (Panamá): 21 de julio de 1966.

“Palés Matos y la leyenda de Filí Melé”. *El Colombiano*, “Señales de humo”, (Medellín): s.f.

Panamá: recuerdo y perspectiva [ensayo en máquina de escribir]: s.d.

“Papeles y remembranzas”. *El Colombiano*, “Señales de humo”, (Medellín): 25 de noviembre de 1974.

“Pájaros azules y cantos de sirenas”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): s.f.

“Patriotismo y chauvinismo”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): s.f.

“Poesía y realidad”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): s.f.

“Problemas de conjunto”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): 9 de diciembre de 1960.

“Que ahorquen al rector”. *El Colombiano*, “Señales de humo”, (Medellín): 14 de agosto de 1989.

“Qué es lo que pasa aquí, ¡Ah!” *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): s.f.

“Recuerdo de León Felipe”. *Vida Universitaria*, [México]: 4 de diciembre de 1957.

“Recuerdo de Valmore Rodríguez”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): [noviembre de 1960].

“Reflexión sobre el campeonato; el boxeo, realidad sociológica”. Carta a Monchi Torrijos, en Torrijos, Monchi. Antena del día, *Crítica*, (Panamá): 12 de abril de 1965.

“Réplica a Diógenes de la Rosa”. *La Estrella de Panamá*, (Panamá): 1ro. de marzo de 1970.

“Residencia en la tierra y residencia en el aire”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): [noviembre de 1960].

“San Miguelito: realidad social contra preceptos legales”. *El País*. (Panamá): 28 de agosto de 1959.

- “Sobre el idioma y otras apostillas”. [El país] s.d.
- “Sociología cotidiana”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): s.f.
- “Somos los dientes podridos del progreso urbano, dicen los huecos llorando”. *La Hora*, (Panamá): 19 de enero de 1963.
- S.T. en Torrijos, Monchi. “Antena del día”, *Crítica*, (Panamá): [4 de marzo de 1963].
- “Sustancia estética de ‘Ediciones Caribe’”. *El Mundo*, (Panamá): 7 de febrero de 1966.
- “Tribuna intelectual: cultura y libertad”. *El Panamá América*, (Panamá): 15 de marzo de 1970.
- “Una ciudad olvidada Monpox”. *Estampa*. s.d.
- “Una muchacha y sesenta brujos: Claudia de Vázquez, anfitriona de quinientos invitados una vez al año”. s.n.: 3 de diciembre de 1962.
- “Una revista bien hecha”. *La Prensa*, “Cuestión de minutos”, (Panamá): 13 de julio de 1960.
- “Una revolución integral se impone ya en nuestros métodos económicos”. *El Día*, (Panamá): 21 de diciembre, s.a.
- “Un ideario humano para gobernar en el 64”. (Reportaje) *El Día*, (Panamá): 20 de noviembre de 1968.
- “Un país a través de sus calles.” *Américas* 12:1, enero de 1966, 34-37.
- “Un paraíso de ricos, infierno de los pobres”. *La Hora*, (Panamá): 28 de agosto de 1963.
- “Un presidente que no cree en ‘vacas sagradas’”. [*Vida Universitaria*, (Monterrey, México): junio de 1959].
- “Un problema sin solución”. *La Hora*, 17 de septiembre de 1963.
- “Uno”. [*El País*] s.d.
- “Verdadera proeza del espíritu: frente a las trampas de la vida”. *Crítica*, (Panamá): 20 de octubre de 1962, 8.
- “Vigencia de Julio Florez”. [*El País*], 3 de junio de 1960.
- “Violencia y pajaritas de papel”. *El Mundo*, (Panamá): 23 de marzo de 1967.

Obra periodística con el seudónimo de Fray Luz.

- , "Cuando la muerte ronda". Glosario Dominical, s.d.
- , "El caso de Frank Costello". Humo de pipa, s.d.
- , "En el día de la madre". Glosario Dominical, s.d.
- , "Interpretación distante de Segovia". Glosario Dominical, [Maracaibo: *Panorama*: 5 de junio de 1949.
- , "La fórmula pérdida". Humo de Pipa, (Maracaibo): *Panorama*, s.f.
- . "Recuerdos de Chopin". Humo de Pipa, s.d.
- , "San José de Costa Rica". Glosario Sentimental, s.d.
- , "Valoración espiritual de la campana". Glosario Dominical, [Maracaibo: *Panorama*: 5 de junio de 1949, s.p

Obra periodística con el seudónimo de Lucas Faber.

- , "Biografía de Arnulfo. Un opúsculo enjundioso. El 'comeback' de Vega Méndez". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): 23 de octubre de 1963.
- , "Bueno es culantro, pero no tanto. ¿Directores inventados?. Puras cosas del cambio". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): s.f..
- , "Confusión de conceptos. La música clásica y la buena música . Las canciones viejas y la música moderna". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): 15 de julio de 1963.
- , "El boxeo es delito, Cartagena, los parcializados y los apasionados". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): 17 de septiembre de 1963.
- , "El colmo". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): s.f..
- , "El claro 'bluff' de Bahía Piña". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): s.f.
- . "El regreso de 'La tijera'". "La piedra está de moda". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): 23 de febrero de 1963.
- . 'El survey de malvenido'. *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): 8 de febrero de 1963.

- , "La ética del taxedo. ¿Cómo podrá lograrse?. Problema sin solución". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): 19 de agosto de 1963.
- . "La gallina ciega". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): 29 de enero de 1963.
- , "La poesía de la locura y la locura de la poesía... Todos estamos locos". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): 23 de septiembre de 1963.
- , "La piedra está de moda". "Semáforo", *La Hora*, (Panamá.): 20 de marzo de 1963.
- . "La rosca universitaria, un clamor que disminuye y unos sueldos que aumentan". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): 15 de mayo de 1963.
- , "La semana del tránsito. ..Igual que de Granada... De ella no queda nada". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): 25 de octubre de 1963.
- , "La tristeza del dólar". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): 21 de agosto de 1963.
- , "La verdad de Bahía Piña. Documentación peligrosa. Defensores ociosos". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): 12 de septiembre de 1963.
- , "Los muchachos practican... Ecos una revista... bastante buena. *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): s.f.
- . "Los vaticinios políticos". [El país] s.d.
- , "Malvenido Bienvenido". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): s.f.
- , "Meditación ante la muerte de su Santidad Juan XXIII. Lo pasajero, lo eterno y lo falso". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): [6 de junio de 1963].
- , "Nacimiento, vida, muerte y resurrección del porro". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): s.f.
- , Reflexiones sobre la prisa ¿Por qué se corre? Las metas y las muertes. *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): 5 de septiembre de 1963.
- , "Se unen 8 partidos". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): s.f.
- , "Si el techo de doña Clara González de Behringuer se cae". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): s.f.
- . S.t.. *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): 5 de marzo de 1963.
- , S.t. *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): 2 de marzo de 1963.

---, "Toda la calle para el pueblo y, todo el pueblo... ¿para la calle? Los principios y los candidatos". *La Hora*, "Semáforo", (Panamá.): 20 de agosto de 1963.

Bibliografía sobre Jorge Artel

Achuy Valenzuela, Dario. *El libro de los poetas*. "Jorge Artel". Bogotá: Antena, 1937.

Arenas, Rodrigo, Betancourt. "Ritmo y resonancia de un nocturno tambor mulato". *El Colombiano Literario*. 15 de mayo de 1966.

Ariel. "Artel entrevistado; entrevistador: Ariel". s.n., 23 de agosto de 1961.

Arroyo, Anita "Mensaje y voz del poeta Jorge Artel: insistencia en América". *La Prensa*, Nueva York: 1952.

Azuage, Eduardo. "La Cartagena de Jorge Artel ". *La Nación*, [Venezuela] s.f.

Baquero, Gastón. "Poetas, pascua cristiana ". *El Diario de la Marina*, (Cuba): 21 de diciembre de 1949.

Barrios, Álvarez, Martín. "Jorge Artel, conciencia de América ! ". *El Herald*, (Chihuahua): 4 de mayo de 1957.

Blas Tejera, Gil. "Aquí está Jorge Artel". Mirador istmeño. s.d. ,

Buenahora, Gonzalo y Guillermo Tapias Corzo. "Barranca Bermeja espera a Jorge Artel", *Vanguardia Liberal*, (Bucaramanga): 22 de octubre de 1948.

Burgos, Ojeda, Roberto. "Artel, solamente poeta: sin falsos alaridos de jazz", *El Espectador*, dominical (Colombia): 12 de julio de 1959.

---, "Puntos de vista". s.d.

Camacho Carreño, José. "Ultima página de un estilista". *El Tiempo*, (Barranquilla): 1 de junio de 1949.

Caneva, Rafael. "Jorge Artel." Universidad de Antioquia 69, (febrero de 1945): 89-95.

---, "Artel: ayer y hoy". *El Herald*, 7 de agosto de 1983.

Cañizares, Francisco. "Voz y presencia fraterna de Jorge Artel". *La Nación*, (Caracas): 10 de marzo de 1949.

Cárdenas, Alfonso. "El poeta de la cumbia y de los puertos", s.d.

- Carranza, Eduardo. "Artel según la crítica", *La Prensa*, (Nueva York): s.f.
- Castillo, Ariel. "Jorge Artel: parábola del retorno" (inédito).
- Castro, Alvaro. "Homenaje a Jorge Artel y festival folclórico". *Desarrollo Indoamericano*. S.f, 7-8.
- Castro, Ariel H. "Tambores en la noche" grabados por su autor, *Crítica*, (Panamá): 3 de marzo de 1967.
- , "El poeta y su fecha". s.n, "Cuestión de minutos", (Panamá): 20 de julio de 1960.
- Castro Saavedra, Carlos. "Jorge Artel". Tercera columna, *La voz del viento*, s.d.
- Cepeda, Margarita. "Artel, poeta nacido de la contradicción". *Diario del Caribe*, 11 de mayo de 1986.
- Consuegra Higgins, José. "Jorge Artel, el poeta, el amigo y el hombre". *El Herald*, s.f.
- Corredor G, Jorge. "Jorge Artel: una biografía más allá del hombre". Tesis. Universidad Simón Bolívar, 1993.
- Cuchi Coll, Isabel. "Sensación de americanidad en un juglar del nuevo mundo". *El Diario de Nueva York* IV-1,113, 9 de diciembre de 1951.
- Díaz, Antonio. Algo de este mundo, s.d.
- Díaz, Jaime. "Una semblanza de Jorge Artel". *El Universal*, 1994, s.f, 8-9.
- Espriella [Alfredo] de "Requiem para unos tambores en la noche eterna". s.d.
- Espriella, Ramiro de, "Jorge Artel: poeta de tambores, de selva, de llanto represado". *América Negra* 8 (1994): 203-205.
- , "Releyendo a Jorge Artel". *Desarrollo Indoamericano* 56-92, abril de 1984.
- Galeano y Somoza, Roberto. "Artel: voz de una raza", *La Prensa Gráfica*.
- García Márquez, Gabriel. "Un Jorge Artel continental". *El Universal*, (Cartagena): 15 de septiembre de 1948, 4.
- González, Gonzalo. "Artel, reconocido". s.d.
- Gonzalo Buenahora, Guillermo Tapias Corzo. "Barrancabermeja espera a Jorge Artel",

- Vanguardia Liberal, (Bucaramanga): 22 de octubre de 1948.
- Guillén, Nicolás. "Entre asterísticos". *Vanguardia Cubana*, (Cuba): 31 de diciembre de 1950.
- , "Recuerdos colombianos". *Bohemia*, 26-IX, 1948.
- Guzman, Rodolfo. "Naturaleza, intimidad y viaje en *Tambores en la noche* de Jorge Artel", (inédito): 1-29.
- Hoepelman, Virgilio. "El recital de Jorge Artel: su arte y su estilo poético", El Caribe, Ciudad Trujillo, República Dominicana, 23 de enero de 1950.
- Ibarra, Gustavo. "Los temas de las generaciones". *Muros* (Cartagena): abril de 1942, 13-19.
- Iriarte, Miguel. *Olas*, IV-8, (Barranquilla): enero-marzo de 1987.
- Lewis, Marvin A. "The Poet as Novelist". *Treading the Ebony Path: Ideology and Violence in Contemporary Afro Colombian Fiction*. Columbia: Univ. of Missouri Press, 1987.
- , *Afro-Hispanic Poetry, 1940-1980: From Slavery to negritud in South America Verse*. Columbia: Univ. of Missouri Press, 1983.
- . *Treading the Ebony Path: Ideology and Violence in Contemporary Afro Colombian Fiction*. Columbia: Univ. of Missouri Press, 1987.
- Morales Benítez, Otto. "La poesía de Jorge Artel." *Nueva Frontera* 998 (agosto 24-septiembre 4 1994): 10-12. *Boletín cultural bibliográfico*, XXIV- 11, 1987, 94-96.
- Matos, Homar. "Las flaquezas de un 'poeta nacional'". *Boletín Cultural Bibliográfico* XXIV-11, 1987.
- Morillo, José. Nuevas promociones artísticas en América: Jorge Artel y el "teatro negro", *Diario de la Costa*: 9 de noviembre de 1968.
- Muñoz Libardo. "El hombre de Getsemani". *El Universal*, 11 de noviembre de 1994.
- Navas, Manuel J. "*Temas de El Día: El recuerdo del cisne negro*", *La Estrella de Panamá*, (Panamá): 13 de noviembre de 1972.
- Nieto, José. "El grupo de Cartagena". s.n, 23 de julio de 1995.
- , "Jorge Artel poeta de tres razas". *El Espectador*, (Bogotá): 19 de febrero de 1978.

Ocampo Gaviria, Javier. "Estudio biográfico crítico de Jorge Artel". Tesis. Universidad de Medellín, 1991.

---, Jorge Artel por Javier Ocampo. Entrevista. 4, 5 y 6 de julio de 1990.

Olier Marrugo, Edgardo. "Agapito de Arco habla de sí mismo: es decir, de Jorge Artel". *Diario del Caribe* (Barranquilla): 26 de mayo de 1985, 8-11.

Orellano, José. "Artel evoca sus nostalgias". *El Heraldó*. 30 de julio de 1983.

Palés Matos, Luis. "Presencia de Jorge Artel". *Alma Latina*, (Puerto Rico): 8 de abril de 1950, 259-261.

Pilar. "La poesía de Jorge Artel". Cátedra femenina, s.d.

Portela, Francisco V. Lo antillano no ha logrado aún el tono patético de lo negro [La Prensa, Nueva York: 16 de octubre de 1951].

Prescott, Laurence E. "Del posmodernismo al vanguardismo: una primera etapa en la poesía de Jorge Artel." *De ficciones y realidades*. Memorias del Quinto Congreso de Colombianistas. Alvaro Botero y Raymond Williams (compiladores). (Cartagena): Tercer mundo editores, 1989, 147-160.

---, *Without Hatreds or Fears*. Michigan: Wayne State University Press, 2000.

---. "Jorge Artel frente a Nicolás Guillén: dos poetas mulatos ante la poesía negra hispanoamericana." *Ensayos de literatura colombiana*. Ed. Raymond L. Williams. Bogotá: Plaza y Janes, (1985): 129-136.

---, "La presencia y la herencia de Africa en la poesía de Jorge Artel". *Contribución africana a lacultura de las Américas*. Instituto Colombiano de Antropología, (1993): 363- 74.

---, "Remembering Jorge Artel". *Afro Hispanic Review*. 15.1 (1996): 1-3.

---, "Sin odios ni temores: el legado literario y cultural de Jorge Artel". *Memorias LX Congreso de la Asociación de Colombianistas*. Ed. Myriam Luque, Monserrat Ordoñez y Betty Osorio. Bogotá: Universidad de los Andes, 1997, 293- 303.

---, "Spirit Voices: Jorge Artel's Poetic Odyssey of the Afro-American Soul". *Perspectives on Contemporary Literature* 8 (1982): 67-76.

Puerta, Laurian. "Murió el poeta Jorge Artel". *El Heraldó*, 20 de agosto de 1994.

Quintero, Luisa. "Jorge Artel, galeote de un ansia suprema". *Ecos*, (Nueva York): 9 de diciembre de 1951.

Restrepo Duque, Hernán. Nota en la cubierta del LP 12-593, Tambores en la noche, de la casa Sonolux de Medellín.

Ramírez Brau, Enrique. "Jorge Artel, poeta colombiano está de visita en Puerto Rico". [*El Mundo*, (San Juan, Puerto Rico): 9 de marzo de 1950]

Rey, Max. "Una entrevista con Jorge Artel". *Nuestro Tiempo*. (Bogotá): 15 de agosto de 1948.

Rubayata. ["Jorge Artel y su acento"]. *El Colombiano Literario*. [15 de mayo de 1966].

Santodomingo, Federico. "Artel no ha muerto, está vivo". *Diario la Libertad* (Barranquilla); 27 de febrero de 1983, 3-6.

Santos Molano, Enrique. Habla Jorge Artel: "Hay divorcio notorio entre artista y público", *El Tiempo*, (Bogotá, Colombia): 22 de mayo de 1966.

Sarmiento Colley, Rafael. "El repatriado poeta de los negros". *El Tiempo*, (Bogotá): 1ro de abril de 1984.

S.N. --"Actividades en la Universidad". s.d.

---, "Artel", *El Heraldo de Victoria*, 29 de junio de 1954.

---, "Brillante conferencia sobre la poesía en América sustentó anoche el Dr. Jorge Artel". s.d.

---, "Comentarios en torno a la conferencia del señor Jorge Artel. De poesía antillana", s.d.

---, Cosas de la calle, *La Hora*, (Panamá): 22 de febrero de 1963.

---, "De rigurosa etiqueta' el 9 en Penonome". s.d.

---, "El poeta colombiano Jorge Artel opina sobre la poesía negroide", *La Nación*, (Ciudad Trujillo, República Dominicana): 7 de enero de 1950.

---. El problema de la discriminación analizado por un poeta de color, *El Heraldo* [Chihuahua, México] 2 de abril de 1957.

---, "Eminente conferencista discriminado", *El Día*, (Ciudad Acuña) 21 de febrero de 1957.

- , "Habla Jorge Artel. Todos somos mestizos". (Cartagena): s.f.
- , "Homenaje de *La Nación* a Jorge Artel". *La Nación* (Maracaibo, Venezuela): 10 de marzo de 1949.
- , "Importancia del Folklore: síntesis de una conferencia", *La Prensa*, Nueva York: 18 de mayo de 1952.
- . "Incertidumbre y derecho a matar a los cincuenta: falta de calcio y pulso hay en la poesía nueva" (entrevista con Jorge Artel), *Expreso*, (Panamá): 27 de abril de 1966.
- , "Jorge Artel". *Revista de las indias*. 142, 58-61, octubre-enero de 1943-4.
- , "Jorge Artel: el porvenir cultural del mundo está en el África". s.d.
- ."Jorge Artel." *Revista de las Indias* 142.58-61 (1943-44).
- ."Jorge Artel, sangre del espíritu." *Hojas de Cultura Popular popular* 43, Bogotá, (1954).
- ."Jorge Artel." *Revista de America* XIV.40 (1948): 220-1.
- ."Jorge Artel, un poeta que toma aliento en la savia de su pueblo." *Revista Aleph* 26 (julio-septiembre de 1978): 22-32.
- . Jorge Artel y la autonomía universitaria colombiana, *Crítica*, (Panamá): 16 de junio de 1967.
- . México se agiganta en Hispano América, (entrevista), *El Porvenir*, 11 de noviembre de 1956.
- . "Nota literaria: Jorge Artel en el vértice de la geografía y de la sangre", *El Panamá América*, (Panamá): 19 de abril de 1970.
- . "Plática de Jorge Artel en Huatusco", *El Dictamen*, (Huatusco, México): s.f.
- ."Reprisan 'De rigurosa etiqueta' en La Colina". *Expreso Panamá*, 16 de julio de 1965.
- . Reseña sobre "De rigurosa etiqueta", *El Día*, (Panamá): 20 de julio de 1965.
- "Resonante éxito". s.d.
- , "Sobre las fronteras de la poesía negroide y los nuevos poetas de Colombia nos habló

Jorge Artel", *El Caribe*, (Ciudad Trujillo, República Dominicana): 8 de agosto de 1950.

---, "Tambores en la noche, por Jorge Artel" *Revista de las Indias* VI (1940):309-310.

---, "Una entrevista con Jorge Artel". s.d.

Suescún, Álvaro. "Artel fugitivo". *El Universal*, 15 de abril de 2001.

---, "Crónica sobre la vida y obra de Jorge Artel en Cartagena de Indias. 1909-1931". (inédito)

---, "Esther Forero. Entrevista a dos voces". (Con Luisa García Conde) Barranquilla, Colombia, 10 de Agosto de 1997.

---, "Ibarra y Jorge Artel. Artel, un marinero que cantaba en proa". (inédito): 15 de septiembre de 1998, 26-125.

---, "El pequeño patio de mi casa". Entrevista con Ligia Alcázar, (inédito):16 de mayo de 1998.

---, E-mail to Luisa García Conde. 27 de agosto de 2001.

---, E-mail to Luisa García Conde. 28 de agosto de 2001.

---, E-mail to Luisa García Conde. 2 de noviembre de 1998.

---, E-mail to Luisa García Conde. 4 de mayo de 2001.

---, "Escolios a la obra de Jorge Artel". *La casa de Asterion*. II, 5, 2001, 1-8.

---, "La Habana es una Cartagena inmensa". (Recuerdos de Jorge Artel y Nicolás Guillén), *El Herald*, (Barranquilla):11 de octubre de 1998.

---, "Rosas rojas sobre la mesa de Artel". *Aracataca* III-8, 8 de abril de 1987.

---, "Sondeando en la noche la sombra de Jorge Artel". *Puesto de Combate* 39, Bogotá, 1988

---, "Una alforja de sueños. Estercita Forero recuerda a Jorge Artel". *Viacuarenta* 3, 1998.

---, *Un marinero canta en proa*. (Inédito). (Recopilación de los poemas del proyecto de Artel de un libro con el mismo nombre y de otros poemas).

Tedio, Guillermo. "Artel sigue vivo". (editorial). *La casa de Asterion*. II, 5, 2001, 1-3.

- , "Jorge Artel y las fuentes musicales de su poesía". *La casa de Asterión*, s.f.
- , "Las temáticas recurrentes en la poesía de Jorge Artel". (inédito): 1988.
- Tafur González, Javier. "Jorge Artel-o un tambor para la eternidad." *Revista Hispanoamericana* 16 (Cali, Colombia.):octubre de 1994, 61-62.
- Tinoco, Augusto. "Duelo en la poesía colombiana". *El Universal*, septiembre de 1994.
- Torrijos, Monchi. "Antena del día", *Crítica*, (Panamá): 21 de noviembre de 1964.
- Torregrosa Pérez, Lino. "Jorge Artel, un marino sin playa". s.d.
- Tuñón, Federico. "Acerca de la poesía negra", s.n. 13 de septiembre de 1941.
- Velázquez Martínez, Gilbert. "El monorrítmico tambor". s.n. Medellín 1988, 150-51.
- Villamil, Saleh María. "Jorge Artel". s.d.
- Valdés, Nacho. "Carta sin estampilla: A Jorge Artel, ahora en Puerto Rico".s.d.
- Valero Corzo, Guillermo. "Sentido adiós al poeta negro". *El Espectador*, 19 de agosto de 1994
- Valle, Amariba de. "Jorge Artel, sangre del espíritu". *Hojas de Cultura Popular colombiana*, (Bogotá): 44, 1954.
- Vargas Germán. "Canino de Malambo". *Aracataca* 15, s.f. 48.
- Vera, Angel Fernando. "Jorge Artel: la verdad sobre su adiós a Colombia". s.d.
- Villalba Bustillo, Carlos. "El negro con risa blanca". s.d.
- Villa Villón, Gabriel. "Adiós a Jorge Artel". *Diario del Caribe*, 20 de febrero de 1982.
- Zapata Olivella, Maunuel." Esquela a Burgos Ojeda". s.d.
- , "Jorge Artel, marinero de un mar mulato". *El Tiempo*, Junio de 1949.

Bibliografía general

- Alcides Arguedas. *Obras completas*. Sicología de la raza mestiza. Cap III. Madrid: Aguilar, 1959. P 435-440.
- Albornoz, Aurora de y Julio Rodríguez. *Sensemayá: la poesía negra en El Mundo hispanohablante*. Madrid: Orígenes, 1980.
- Almeida De, Edimilson. "Contemporary Brazilian Poetry: Invention and Freedom in the Afro-Brazilian Cultural Tradition." *Journal of Latin American Cultural Studies* 5.2 (1996): 139 - 154.
- Appiah, Kwame Anthony. "Race." *Critical Terms for Literary Study*. Ed. Lentricchia, Frank and Thomas McLaughlin. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 274-287.
- Aristoteles. *The Art of Rethoric*. T.E. Page ed. Mass: Cambridge University Press, 1967.
- Arnold, A. James A. *Modernism and Negritude. The Poetry and Poetics of Aimé Césaire*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1981.
- Arrom, José Juan. "La poesía afrocubana." *Revista Iberoamericana* 4 (1942): 379-411.
- . *Certidumbre de América: Estudios de letras, folklore y cultura*. Madrid: Gredos, 1971.
- Ashroft, Bill, ed. *The Empire Writes Back*. London: Hutchinson, 1989.
- Baker, Houston A., Jr. *Blues, Ideology and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. Chicago: Chicago Univ. Press, 1984.
- . "In Dubious Battle." *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation* 18.2 (1987): 363-369.
- Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination*. Austin: The university of Texas Press, 1981.
- . *Speech, Genres and other Essays*. C. Emerson and M. Holsquist ed. Austin: Texas University Press, 1986.
- . Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Ballagas, Emilio. "Poesía afrocubana." *Revista de la Biblioteca Nacional* II.4 (1946): 6-18.

- . "Situación de la poesía afroamericana." *Revista cubana* XXI (1946): 60-63.
- . *Mapa de la poesía negra americana*. Buenos Aires: Editorial Pleamar, 1946.
- Banton, Micheal, Jonathan Harwood. *The Race Concept*. New York: Praeger Publishers, 1975.
- Barradas, Efraín. "Los otros: nota sobre el cultismo de la poesía negrista en Puerto Rico." *Studies in Afro Hispanic Literature* 2-3 (1978-79): 28-40.
- Basave, Agustín. "Poesía afroantillana." *La Nueva Democracia* XXXIV-4 (1951): 19-54.
- Benítez Rojo, Antonio. "Azúcar\poder\literatura." *Cuadernos Americanos* (1988): 195-215.
- . *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 1989.
- Biblia*. Sociedad bíblica americana, 1983.
- Bermúdez, Egberto. "Música, identidad y creatividad en las culturas afro-americanas: el caso de Colombia." *América Negra*. No. 3; 1992. 57-68.
- Berzon, Judith R. *Neither White nor Black: The Mulatto Character in American Fiction*. New York: New York Univ. Press, 1978.
- Bhabha, Omi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Blomberg, Héctor Pedro. "La negra y la mulata en la poesía americana." *Atenea* 80, (1945): 4-21.
- Brathwaite, Edward Kamau. "The African Presence in Caribbean Literature." *Dedalus* 103 (1975): 73-109.
- . *Contradictory Omens: Cultural Diversity and Integration in the Caribbean*. Mona: Savacou Publications, 1974.
- Brown, Lloyd W., ed. *The Black Writer in Africa and the Americas*. Los Angeles: Hennessey & Ingalls Inc., 1973.
- Bueno, Salvador. "La Canción del bongó: Sobre la cultura mulata de Cuba." *Cuadernos Americanos* 106 (1976): 89-106.
- . "El negro en la poesía hispanoamericana." *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí* 23 (1981).

- . *Introducción a la cultura africana en América Latina*. París: Unesco, 1979.
- Bunge, Carlos octavio. *Nuestra América*. Argentina: Secretaría de la Cultura de la Nación , 1994.
- Candelario, Obeso. *Cantos populares de mi tierra*. Bogotá: Arango Editores, 1988
- Castro de, Juan Enrique. "Nation, Race, and Heterogeneity in the Literature of the Americas.". Diss. University of Southern California, 1998.
- Cañas, Dionisio. *El gran criminal*. Madrid: Ave del Paraíso ediciones, 1997.
- Carby, Hazel V. "The Multicultural Wars." *Radical History Review* 54 (1992): 7-18.
- Cardenal, Ernesto. "Oración por Marilyn Monroe". *Antología de poesía hispanoamericana*. Jorge Rodríguez Padrón ed. Madrid: Austral, 1984
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- Cartey, Wilfred. *Black Images*. New York: Teachers College Press, Columbia University, 1970.
- Céspedes, en "La cultura en México", suplemento de *Siempre!*, n. 908, 18 de noviembre de 1970.
- . "Sobre Candelario Obeso." *Gramma* [La Habana] 12 de junio de 1966.
- Chor Maio, Marcos y Ricardo Ventura Santos. *Raca, Ciencia e Sociedade*. Rio de Janeiro. Editora Fiocruz, s.f.
- Cobb, Martha K. *Harlem, Haiti, and Havana: A Comparative Critical Study of Langston Hughes, Jacques Roumain, and Nicolás Guillén*. Washington D.C.: Three Continents, 1979.
- Coleman, Ben. "Black Themes in the Literature of the Caribbean." *The Rican: A Journal of Contemporary Puerto Rican Thought* 3 (1973): 48-54.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. *Historia portatil de la poesía colombiana 1880-1995*. Bogotá: Tercer Mundo S.A., 1995.
- Constitución política de Colombia 1991. Colombia : Impreandes: 1991.
- Corominas J. y J.A pascual. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1980.

- Coulthard, Gabriel R. *Race and Color in Caribbean Literature*. New York: Oxford Univ. Press, 1962.
- Coulthard, G.R. "The Coloured Woman in Caribbean Poetry" *Race and Colour in Caribbean Literature*. London: Oxford University Press, 1962 .p.87-96.
- . *Resistance and Caribbean Literature*. Athens, Ohio: Ohio Univ. Press, 1980.
- Cuervo, Rufino J. *Obras*. Tomo I. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1954.
- Chasca, Edmundo de. "Phonology of Speech of Negroes." *Hispanic Review* XIV (1946): 322-339).
- Dathorne, O. R. *Dark Ancestos. The Literature of the Black Man in the Caribbean*. Baton Rouge: Luisana State Univ. Press, 1981.
- David, James. "Ritmo poético, negritud y dominicanidad" *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh 54:142 (1988): 171-186.
- . "On Black Poetry in the Dominican Republic." *Afro Hispanic Review*. 1.3 (1982): 27-30
- Davis-Lett, Stephanie. "Blacks and Criollism: A Curious Relationship." *College Language Association Journal* 24.2 (1980): 131-149.
- De Certau, Michel. *Eterologies: Discourse on the Other*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1986.
- De Costa, Miriam, ed. *Blaks in Hispanic Literature. Critical Essays*. Port Washington, N.Y: Kennikat, 1977.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka por una literatura menor*. México: Ediciones Era, 1975.
- Depreste, René. "Problemas de la identidad del hombre negro en las literaturas antillanas." *Revista Casa de las Américas* IX.53 (1969): 19-28.
- . *Buenos días y adios a la negritud*. La Habana: Casa de las Américas, 1986.
- Duvalier, Vauquelin. "La poesía negroide de Cuba." *Atenea* 145 (1937): 28-36.
- Escalante, Aquiles y Derek Bickerton. "Palenquero: A Spanish-Based Creole of Northern Colombia." *Lingua* XXIV (1970): 254-267.
- Fanon, Frantz. *Peu noire, masques blancs*. Paris: du Seuil, 1952.

- Fernández de la Vega, Oscar y Alberto N. Pamies. *Iniciación a la poesía afro-americana*. Miami: Universal, 1973.
- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán*. México: Editorial Diógenes, 1974
- Foster, David William. *Alternative Voices in Contemporary Latin America Narrative*. Columbia: Univ. of Missouri Press, 1985.
- Fredrickson, George M. *The Black Image in the White Mind: The Debate on Afro-American Character and Destiny, 1817-1914*. New York: Harper and Row, 1971.
- Friedman, Nina. "La antropología colombiana y la imagen del negro." *América Negra* (6): 161-171.
- Frobenius, Leo. *El Dacameron negro*. Madrid: Revista de Occidente, 1925.
- García Calderón, Francisco. *Las democracias latinas*. Traduc. Ana María Julliard. Venezuela: Ayacucho, 1979.
- García Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo, 1989.
- Gates, Henry Louis Jr., ed.. "'Race'. Writing, and Difference". Special issue of *Critical Inquiry* 12.1 (1985)
- . "The Blackness of Blackness: A Critique on the Sign and the Signifying Monkey." *Figures in Black*, 235-276.
- . *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1988.
- Girón, Socorro. "El tema del negro en la literatura puertorriqueña." *Atenea* (Facultad de Artes y Ciencias, Univ. de Puerto Rico, Mayaguez). 3a época, Año 2. 1 (January 1982): 11-31.
- Gayle, Addison. *The Black Aesthetic*. Garden City, New York: Doubleday, 1971.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. 1993.
- Gómez, Laureano. *Interrogantes sobre el progreso de Colombia*. Prólogo de Alvaro Gómez Hurtado. Bogotá: Editorial Revista Colombiana, 1970.
- González, José Luis y Mónica Mansour, eds. *Poesía negra de América*. México: Ediciones Era, 1976.

- González Perez, Armando. *Poesía afrocubana última*. Milwaukee: Center for Latin America, Univ. of Wisconsin, 1975.
- González Contreras, Gilberto. "La poesía negra." *Revista Bimembre Cubana* 37 (1936): 40-45.
- González Pérez, Anibal. "Balad of the two poets: Nicolás Guillén and Luis Palés Matos." *Callaloo* 10 (1987): 285-301.
- Graham, Richard. "Introduction." *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*. . Austin: University of Texas Press, 1990. 1.5.
- Granda, Germán de. *Estudios lingüísticos hispánicos, afrohispanicos y criollos*. Madrid: Gredos, 1978.
- Guillén, Nicolás. *Sóngoro y cosongo y otros poemas*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.
- Güirao, Ramón. "Orbita de la poesía afrocubana." *Revista Cubana* IX.27 (1937): 303-17.
- Gutiérrez de Pineda, Virginia. *Familia y cultura en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos Editores, 1983.
- Habibe, Fredrick Hendrick. *El compromiso en la poesía afroantillana de Cuba y Puerto Rico*. Curaçao: 1985.
- Hale A. Charles. "Political and Social Ideas in Latin America, 1879-1930". *The Cambridge History of Latin America*. Ed. Leslie Bethell. Vol IV, Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 363-441. 5 vols.
- Helg, Aline. "Race in Argentina and Cuba, 1880-1930: Theory, Policies, and Popular Reaction." *The Idea of Race in Latin America, 1870-1940*. Ed. and Introd. Richard Graham. Austin: University of Texas Press, 1990. 37-69.
- Harris, Marvin. *Patterns of Race in the Americas*. Wesport, Connecticut: Greenwood Press. 1964.
- Hernández, Miguel. *Viento del pueblo*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1975.
- hooks, bell. *reel to real. race, sex, and class at the movies*. New York: Routledge, 1966.
- Homero. *La Iliada*. Trad. Luis Segala y Estalella. México: Porrúa, 1997.

- Ingenieros, José. *Crónica de viajes*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentina de L.J. Rosso, 1919.
- Jackson, Richard. "The Afrocriollo Movement Revisited." *Afro Hispanic Review* 3.1 (1984): 5-9.
- . *The Black Image in Latin American Literature*. Albuquerque: Univ. of New México Press, 1976.
- . *Black Literature and Humanism in Latin America*. Athens: Univ. of Georgia Press, 1989.
- . *Black Writers in Latin America*. Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1979.
- . "Literary Blackness and Literary Americanism: Toward an Afro Model for Latin America Literature." *Afro-Hispanic Review* 1 (1982): 5-11.
- . "'Mestizaje' vs. Black Identity: The Color Crisis in Latin America." *Black World* 24.9 (1975): 4-21.
- . "Identity and the Terminology of Literary Blackness in Spanish America." *Revista Chicano-Riqueña* 5 (1978): 43-48.
- Jackson, Shirley Mae. "El regalo especial de la literatura." *Cuadernos Hispanoamericanos* 451-452 (January-February 1988): 53-57.
- . "La tradición religiosa africana en la literatura afro-hispanoamericana actual." *Cuadernos Hispanoamericanos* 451-452 (January-February 1988): 47-52.
- Jahn, Janheinz. *Muntu: las culturas neoafricanas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1943.
- Joyce, Joyce A. "The Black Cannon: Reconstructing Black American Literary Criticism." *New Literary History. A journal of Theory and Interpretation* 18.2 (1987): 335-343.
- Kent, George. *Blackness and the Adventure of Western Culture*. Chicago, Ill.: Third World, 1972.
- Kubayanda, Benukuru J. "The Linguistic Core of Afro-Hispanic Poetry" *Afro-Hispanic* 1 (1982): 21-26.
- . "Minority Discourse and the African Collective: Some examples from Latin American and Caribbean Literature." *Cultural Critique* 6 (Spring 1987): 113-130.

- . "Afrocentric Hermeneutics and the Rhetoric of transculturación in Black Latin American Literature." *Latin America and the Caribbean: Geopolitics, Development, and Culture*. Ottawa: CALACS (1983): 226-240.
- . "Note on the Impact of African Oral-Traditional Rethoric on Latin-American and Caribbean Writing." *Afro-Hispanic Review* 3 (1984): 5-10.
- Kutzinski, Vera M. *Sugar Secrets. Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. New World Studies, 1993.
- Kwame Anthony, Appiah. "Race". Lentricchia, Frank, ed. *Critical Terms for Literary Study*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1995. 274-287.
- Lagos, Ramiro. *Poesía liberada y deliberada de Colombia*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1978.
- Lapesa, rafael. *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos, 1981.
- Leinhard, Martín. *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina 1492-1988*. New Hampshire: Ediciones del Norte. 1991.
- León Julio, Antonio. "Afro-Cuban Poetry: An Unpublished Treasure." *Americas* 29 (1977): 28-37.
- Lewis, Marvin A. *Afro-Hispanic Poetry, 1940-1980: From Slavery to negritud in South America Verse*. Columbia: Univ. of Missouri Press, 1983.
- . *Treading the Ebony Path: Ideology and Violence in Contemporary Afro Colombian Fiction*. Columbia: Univ. of Missouri Press, 1987.
- Lewis, Horacio. "Race and Ethnicity: A Perception of Black Hispanic Relations." *Afro Hispanic Review* 5.1, 2 and 3 (1986): 25-27.
- , "Tipos/clasificación y géneros de la literatura afro-hispánica". *América Negra* 9 (1995):33-47.
- López-Baralt, Mercedes. *La poesía de Luis Palés Matos*. Edición crítica. Río Piedras. Editorial de la Universidad de Puerto Rico. 1995.
- López de Mesa, Luis. *De cómo se ha formado La Nación colombiana*. Bogotá: Librería Colombiana, 1934.
- Mansour, Mónica. *La poesía negrista*. México: Ediciones Era, 1973.

- Mariategui, Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Chile: Editorial Universitaria, 1955.
- Márquez, Roberto. "Zombie to Synthesis: Notes on the Negro in Spanish American Literature." *Jamaica Journal* 2.1-2 (1977): 22-31.
- Martan Góngora, Helcias. "Notas en torno a la poesía negra en Colombia." *Boletín cultural y bibliográfico* 18.1 (1981): 188-212.
- , "Del cuento hispánico". *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, VII.6, 1964.
- Martí, José. "Mi raza" *Ensayos y crónicas*. Ed. José Olivio Jiménez. Madrid: Anaya, 1995. 129-131.
- Martínez Echazabal, Lourdes. "Positivismo y racismo en el ensayo hispanoamericano." *Cuadernos Americanos* 3:9 (1988):121-129.
- . "Hybridity in the Black Atlantic." *Forthcoming in Afro Latin American Research Association* 1.1 (Fall 1997).
- . "Mestizaje and the (Trans) Formation of national/cultural Identity in Latin American Writings: 1845-1959." *Forthcoming on a Special Issue of Latin American Perspectives*, edited by Helen Safa.
- Mateo Palmer, Margarita. "La literatura caribeña al cierre del siglo". *Revista Iberoamericana* 164-165 (1993): 605-626.
- Mc Nerney, Kathleen y Cristina Henriquez. *Double Minorities of Spain*. New York: Modern Language Association of America, 1994.
- Mondejar, Publio L. *Poesía de la Negritud*. Caracas: Editorial Fundamentos, 1972.
- Möner, Magnus. "Historical Research on Race Relations in Latin America during the National Period." *Race & Class in Latin America*. Colombia University Press. 1970.
- Morales, Jorge Luis. *Poesía afroantillana y negrista, (Puerto Rico, República Dominicana ,Cuba)*. Río Piedras, Puerto Rico: ed. Universitaria, 1976.
- Morejón, Nancy. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. Habana: UNEAC, 1982.
- . *Fundación de la imagen*. Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987.
- Moreno Fragnals, Manuel, ed. *África en América Latina*. México: Siglo XXI y UNESCO, 1977.

- Morrison, Toni. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage Books, 1993.
- Mullen, Edward. "The Emergence of Afro-Hispanic Poetry: Some Notes on Cannon Formation." *Hispanic Review* 56 (1988): 435-453.
- , "Nicolás and the Notion of Race". *Revista de Estudios Hispánicos* XXXI-3 (1977): 536-550.
- Navarro Tomás. *Métrica española*. Barcelona: Editorial Labor, 1983.
- Ngom, Mbare. "Desde la cuna de la negritud." *Quimera: Revista de Literatura* [Barcelona] 112-14 (1992): 112-114.
- Nielsen, Aldou L. *Writing Between the Lines: Race and Intertextuality*. London: The University of Georgia Press, 1964.
- Nieto, José. "Cumbia, Poesía y Merecumbé", s.n. "Lecturas dominicales", 31 de mayo de 1959.
- Noble, Enrique, ed. *Literatura afro-hispanoamericana: poesía y prosa de ficción*. Lexington, Mass.: Xerox Publishing, 1973.
- Olliz Boyd, Antonio. "The Concept of Black Awareness as a Thematic Approach in Latin American Literature." *Blacks in Hispanic Literature. Critical Essays*. Ed. Miriam DeCosta. Por Washington, N.Y.: Kennikat Press (1977): 65-73.
- . "The Concept of Black Aesthetics as Seen in Selected Works of Three Latin American Writers: Machado de Assis, Nicolás Guillén and Adalberto Ortiz". Diss, Stanford Univ. 1975.
- Oesterreicher, Wulf. "Lo hablado en lo escrito." Thomas Kotschi, Wulf Oesterreicher y Klaus Zimmermann ed. *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 1996.
- Omi, Michael y Howard Winant. *Racial Formation in the United States*. New York, London: Routledge. 1994.
- Ong, Walter J. *Orality and Literary*. London and New York: Methuen, 1982.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana: Editorial de ciencias Sociales, 1983.

Pallister, J. "Outside the Monastery Walls. American Culture in Black African and Caribbean Poetry." *Journal of Popular Culture* 17.1 (1983): 74-83.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: seix Barral, 1974.

Pereda Valdez, Ildefonso. *Lo negro y lo mulato en la poesía cubana*. Uruguay: Ciudadela, 1970.

---. "La poesía afrocubana." *Afroamérica* II.3 (1946): 113-119.

---. ed. *Antología de la poesía negra americana*. Santiago de Chile: Ercilla, 1936.

Phaf, Ineke. "Caribbean Imagination and Nation Building in Antillean and Surinamese Literature." *Callaloo* 11 (1988): 42-72.

---. "Identidad afrocubana versus conciencia nacional en la poesía del Caribe español, de 1918-1948." *Hominus* 8 (June 1984/January 1985): 295-302.

Piedra, José. "Literary Whiteness and the Afro-Hispanic Difference." *New Literary History. A journal of Theory and Interpretation* 18.2 (1987): 303-332.

---. "From Monkey Tales to Cuban Songs: On Signification." *Modern Language Notes* (1985): 361-390.

Pineda, Roberto. "Las nacionalidades incompletas". *Memorias del Seminario sobre Metodología de las Ciencias Sociales*. Medellín: Recinto Quirama, 1987.

Pizarro, Ana. "Reflections on the Historiography of Caribbean Literature." *Callaloo* 11. 1 (1988): 173-185.

Pratt, Mary. *Imperial Eyes*. London-New York: Routledge, 1992.

Prescott, Laurence. "Afro-Hispanic and Caribbean Literatures in Recent Theory and Criticism." *Latin American Research Review* 31.1 (1996): 148-161.

Preminger, Alex and T.V.F Brogan. Co-ed. *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton:Princeton University Press, 1993.

Primer Congreso de la Cultura Negra de las Américas. Unesco, Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas, ECOE. (s.f).

Rama, Angel. *Transculturación en Latino América*. México. Siglo Veintiuno. 1985.

Rodríguez-Luis, Julio. "Literary Production in the Hispanic Caribbean." *Callaloo* 11.1 (1988): 132-146.

- Romero, Armando. *Las palabras están en situación. Un estudio de la poesía colombiana*. Colombia: Nueva Biblioteca de Cultura. 1985.
- Ruiz del Vizo, Hortensia, ed. *Black Poetry of the Americas*, 2 vols. Miami: Ediciones Universal, 1972.
- . ed. *Poesía negra del Caribe y otras áreas*. Miami: Universal, 1972.
- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf. 1993.
- Santa Cruz, Nicomedes. "El negro en Iberoamérica." *Cuadernos hispanoamericanos* 451-452 (1988): 7-46.
- Sanz y Díaz, José, ed. *Lira negra: Selecciones afroamericanas y españolas*. 1945; rpt. Madrid: Aguilar, 1962.
- Sarmiento, Domingo F. *Facundo España*: Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Schiller, Fredrich. *Naïve and Sentimental Poetry, and On the Sublime Essays; Two Essays*. New York: F. Ungar Pub. 1967.
- Schwartz, Jorge. "Negrisimo y negritud." *Las vanguardias latinoamericanas, textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1991. 616-644.
- Seda Rodríguez, Gladys, ed. *Studies in Afro Hispanic Literature*. Vol. IV. New York: Medgar Evers College, 1981.
- Smart Ian. "The African Heritage in Spanish Caribbean Literature." *The Western Journal of Black studies* 51 (1981): 23-31.
- . "The Cuban Son: One of Africa's Contribution to Contemporary Poetics." *Journal of African and Comparative Literature* 1 (1981): 14-29.
- Sollors, Werner. *The Invention of Ethnicity*. New York, Oxford: Oxford University Press. 1989.
- Tylor, Edward Burnett. *The Origins of Culture*. New York: Harper Tochbooks, 1958.
- Ulloa Astrid. Ed. *Contribución africana al la cultura de Las Américas*. (Memorias del Coloquio Contribución Africana a la cultura de las Américas) Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, 1993.
- Valdés Cruz, Rosa E., ed. *La poesía negroide en América*. New York: Las Américas, 1970.

- Valencia Hernández, Guillermo. "Apuntes sobre el bullerengue en la región del Dique, Colombia." *América Negra*. No. 9: 1995. 233-8.
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica. Obras completas*. Tomo II. México: Libreros Mexicanos Unidos, 1958.
- Vitier, Cintio. *Lo cubano en la poesía*. Ed. Ucar, García y Cía., La Habana, 1958.
- Williams, Norma. "Recent Works on Afro-Hispanic Literature." *Latin American Research Review* 22.4 (1987): 245-254.
- Wade, Peter. *Blackness and Race Mixture. The Dynamics of Racial Identity in Colombia*. Baltimore and London. The John Hopkins University Press. 1993.
- , "The Language of Race in Colombia". *América Negra* 2 (1991): 41-68.
- Walcott, Derek. *The Antilles. Fragments of Epic Memory*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1992.
- Weber de Kurlat, Frida. "El tipo del negro en el teatro de Lope de Vega: Tradición y creación". *Actas del Segundo Congreso de Hispanistas*. Netherlands: 1965.
- Wilson, Leslie. *La poesía afroantillana*. Miami: Ediciones Universal, 1979.
- Wole, Soyinka. *The Burden of Memory, The Muse of Forgiveness*. New New York: Oxford University Press, 1999.
- Wright, Winthrop R. *Café con leche. Race, class and National Image in Venezuela*. Austin. University of Texas Press. 1990.
- Young, Robert J.C. *Colonial Desire. Hybridiry in Theory, Culture and Race*. London: Routledge, 1985.
- Yacup, Sifonias. *Litoral recóndito*. Cali, Colombia: ed. privada, 1977.
- Yúdice, George. "Hibridez y gubernamentalidad." Ponencia XX Congreso Internacional. Latin American Studies Association. México. Abril 17- 19 de 1997.
- Zapata Olivella, Delia. "La cumbia: síntesis musical de la nación colombiana". *Revista colombiana de folclor*. Bogotá: 3.7 (1962): 187-204.
- Zapata Olivella, Manuel. "Negritud, indianidad y mestizaje en Latino América." *Presence Africaine* 154 (1988): 57-65.

---, *Las claves mágicas de América*. Bogotá: Plaza & Janés, 1989

---. *Levántate mulato*. Bogotá: Letras americanas, 1990