Abstract

Tittle of dissertation: ITINERARIOS DEL DUELO: SUPERVIVENCIA, RITMO Y MUERTE EN EL CARIBE / ITINERARIES IN MOURNING: SURVIVING TO THE BEAT OF DEATH IN THE CARIBBEAN

Tatiana Isabel Chi Miranda, Doctor of Philosophy, 2026

Dissertation directed by: Juan Carlos Quintero Herencia,
Department of Spanish and Portuguese

This dissertation explores how specific Caribbean cultural practices—the beating of the drum, carnival, and the festive wake—articulate worldviews in which mourning and joy function as existential practices for surviving precarious and crisis-laden conditions. Through readings of literary texts such as Zapata Olivella's *Changó, el gran putas*; Marvel Moreno's "La noche feliz de Madame Yvonne"; Rodríguez Juliá's *Las tribulaciones de Jonás* and *El entierro de Cortijo*; and Powers-Guimond's *4645. crónica del Verano Boricua*, alongside listening to the Afro-Colombian rhythm of *bullerengue* and analyses of performances from the Barranquilla Carnival, this work proposes a transdisciplinary approach to tracing scenes where joy and pain coexist without negating one another.

Across these textualities, a distinction emerges between carnival and fiesta, from which a poetics of joy, foundational to Afro-Caribbean cultures, takes shape. Furthermore, the dialogue between

literary criticism, theoretical reflexivity, and auto(bio)graphical experience articulates a definition of festive mourning in which lived experience becomes a catalyst for *saber gozar*—a form of knowledge learned through the body—on how to enjoy everyday life. In sustained dialogue with Walter Benjamin, Jean-Luc Nancy, Cristina Rivera Garza, and Caribbean thinkers, this dissertation advances a reading and listening practice attuned to a *saber gozar* that dances to the pulse of a mortal acoustics and invites reflection on the insistence on life amid a collapsed paradise and the everyday crises we inhabit. From these poetics of joy and this bodily knowledge of enjoyment arise modes of survival in which mourning remains inseparably fused with the festive.

Resumen

Esta tesis explora cómo ciertas prácticas culturales del Caribe —el toque del tambor, el carnaval y el velorio festivo— elaboran cosmovisiones en las que el duelo y el gozar son ejercicios existenciales para sobrevivir en contextos precarizados y en crisis. Desde la lectura de textos literarios *Changó, el gran putas de Zapata Olivella,* "La noche feliz de Madame Yvonne" de Marvel Moreno, *Las tribulaciones de Jonás y El entierro de Cortijo* de Rodríguez Juliá y *4645. crónica del Verano Boricua* de Powers-Guimond hasta las escuchas de la tradición del bullerengue en el Caribe colombiano y el análisis de performances del carnaval de Barranquilla, el trabajo presente propone un enfoque transdiciplinario para rastrear y adentrarse a escenas y momentos donde la alegría y el dolor coexisten sin anularse mutuamente.

En estas textualidades se subraya una distinción entre el carnaval y la fiesta, la cual registra una poética del gozo constitutiva de las culturas afrocaribeñas. Asimismo, el diálogo con la crítica literaria, la reflexividad teórica y la experiencia auto(bio)gráfica articula una definición del duelo-festivo, donde la experiencia se convierte en un catalizador del *saber gozar*—un saber aprendido a través del cuerpo—sobre cómo disfrutar la vida cotidiana. En diálogo constante con Walter Benjamin, Jean-Luc Nancy, Cristina Rivera Garza y pensadores del Caribe, esta tesis sostiene una lectura y escucha de ese *saber gozar* que baila al ritmo de una acústica mortal e invita a pensar la insistencia en la vida en medio del paraíso colapsado y la cotidianidad de crisis que habitamos. De esa poética del gozo y el saber gozar se desprenden modos de sobrevivir donde el duelo vive amalgamado a lo festivo.

ITINERARIOS DEL DUELO: SUPERVIVENCIA, RITMO Y MUERTE EN EL CARIBE / ITINERARIES IN MOURNING: SURVIVING TO THE BEAT OF DEATH IN THE CARIBBEAN

By

Tatiana Isabel Chi Miranda

Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy (Ph.D.)
2026

Advisory Comittee:

Dr. Juan Carlos Quintero-Herencia, Chair
Dr. Ryan Long
Dr. Laura Demaría
Dr. Eyda Merediz
Dr. Nancy Mirabal

Agradecimientos

Durante mis primeros semestres escribiendo la tesis me sentí muy sola. El salón de clases, los diálogos y las lecturas compartidas en seminarios graduados y las conversaciones con amigos de mi pregrado son momentos que extrañaba cada vez que me sentaba a escribir. Al final de este proceso, días después de defender la tesis y estar ultimando detalles para subirla al sistema, veo esa "soledad" como otros tipos de acompañamiento. Hoy me siento muy afortunada por el grupo de apoyo, la familia que me ha apoyad, aquellos quienes han insistido en que termine y, sobre todo, han creído en mí en los momentos más difíciles de este proceso. No sé si pueda nombrar a todo el mundo en esta página, creo que tendría que escribir una nueva tesis para poner en palabras lo mucho que ha significado su *toque* en mi vida. A todos ustedes, mis más profundos agradecimientos.

De forma especial quiero agradecerles a los profesores que han sido parte de mi formación académica. A Lissette Rolón, Beatriz Llenín y Christopher Powers de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez por guiarme en mis primeros años estudiando literatura, por ayudarme a expandir mis perspectivas y abrirme a nuevas formas de pensar y ser en el mundo. A mis profesores de UMD, especialmente a Ryan Long por siempre escuchar mis recomendaciones de telenovelas y por nuestras conversaciones sobre Cristina Rivera Garza y Sara Uribe. Sobre todo, deseo agradecerle profundamente a mi advisor, Juan Carlos Quintero Herencia quien desde mi primer año en el doctorado acogió mi proyecto y me guió a explorar otras perspectivas. Durante estos años, Juan Carlos no solo fue profesor, sino amigo en la literatura, lector de mi trabajo y, sobre todo, *cheerleader* en aquellos momentos donde quería tirar la toalla. Gracias, Juan Carlos, por creer en mí y mi escritura.

También quiero reconocer lo importante que han sido mis colegas en este proceso. En especial, quiero agradecerle a Evelyn y a Chris por ayudarme a navegar el doctorado, escucharme cuando estaba bloqueada y compartir conmigo experiencias caribeñas. A mis amigos en la literatura: Thai, Paola, Aharhel, Kiara por ser los primeros en escuchar y compartir el amor por la lectura. A Mau e Isa por ser las más amigas más bellas y acompañarme hasta el final. A Izzy y a Angie por la presencia, el tiempo compartido y las risas que me recordaban que no estaba sola. A todos los que no nombro, pero que estuvieron, gracias.

Por último, a mi familia. De forma especial, a mis padres por todo, por cada momento de mi vida y el profundo amor que me han tenido. A Margie, mi hermana por aguantarme, ser mi polo a tierra, mi alma gemela. No sé dónde estaría sin ella. A mi cuñado, Taco por adoptarme como su hermana menor y acogerme en su hogar. A mi sobrino por regalarme la oportunidad de reaprender a ver el mundo con ternura y curiosidad. A Delfi, mi hermana por elección por enseñarme lo que es la amistad. A mi esposo, Sam, por encontrarme, escogerme y amarme. A mis animales Cleo, Sally, Alex y Loki por ser mis compañeros de escritura.

Gracias a todos por ayudarme hacer esta escritura posible.

Contenido

Agradecimientos ..... ***ii***

Capítulo I: Introducción ***1***

Las posibilidades de la vida ante la muerte **9**

Itinerario **12**

Capítulo II. Los tambores de la muerte ***19***

Introducción **19**

Tiempos e historia: el momento de peligro **30**

La caricia **50**

Goce **60**

Resonancias y escrituras **69**

Capítulo III. Saberes carnavaleros: tiempo de gozar ***72***

Introducción **72**

Barranquilla, carnaval e identidad **77**

Los límites del carnaval y sus residuos **84**

¡Ay Jose! ¿Por qué te moriste? **103**

Y, ¿ahora qué? **115**

Capítulo IV. El último adiós: lo colectivo en el entierro-fiesta ***117***

Escena I **117**

Introducción **119**

Escena textual II: textos-velorios **122**

El Verano boricua **125**

Símbolos y lenguaje: la escritura en el momento de peligro **129**

La compartencia mutua: crónicas de la muerte **130**

La multitud **140**

Escena textual III: El duelo de Maelo **160**

El duelo familiar: notas para concluir **168**

V. Conclusión-velorio ***170***

Hacia el final **172**

Bibliografía ***178***

Canciones, videos y performances **181**

Capítulo I: Introducción

Nota aclaratoria

Introducir este trabajo a un lector significa que ha llegado el momento de enfrentarme a su muerte. No digo esto a la ligera, pues si algo he aprendido en el proceso de lectura y escritura de este proyecto es la importancia de dejar ir, aceptar el final y concluir el duelo. El texto que sigue es tanto un trabajo académico de investigación cultural y lecturas críticas como un proceso personal de darle sentido a ciertos momentos de mi historia de vida en el Caribe. Así, la lectura que presento aquí es a su vez una labor intelectual y un ejercicio creativo auto(bio)gráfico donde late la pregunta de por qué insistir en la vida cuando el presente se huracana de repente. De ahí viene la pregunta por la vida y la muerte, ¿cómo nuestras experiencias de vida construyen las concepciones que tenemos de ellas? Aún más, inquirir por las formas de relacionarnos con la muerte todavía en vida, de hacer duelo cuando tenemos que vernos de frente a la muerte, es también indagar por las formas de relacionarnos afectivamente con el mundo que nos rodea. En el corazón de esta tesis se encuentran estas preguntas junto con las experiencias que las han ido formulando.

Al mar Caribe.

Tanto para mis vivos como para mis muertos.

En el 2017 me encontraba estudiando en Mayagüez, Puerto Rico, mi bachillerato en Literatura comparada. Ese año pasó por la isla el huracán María, que entró siendo categoría 5 y salió convirtiéndose en una herida que todavía no termina de cicatrizar. No son muchos los recuerdos que tengo del huracán en sí; sin embargo, son tres las memorias que aún hoy asocio con este evento.

Antes que nada, está el silencio que anuncia la tormenta. En una isla tropical, donde siempre se escuchan los insectos y los coquíes de noche, el silencio de la naturaleza puede resultar escalofriante. La expresión "la calma antes de la tormenta" cobró un nuevo sentido en mi vida. Lo segundo es la incomunicación. Siempre me parecerá irónico que de las primeras cosas que se llevó el viento fue el medidor de vientos. No había entrado el ojo del huracán a la isla cuando ya no había comunicación. La semana posterior que pasé en la isla antes de poder irme fue una de silencio en la que, literalmente, no se podía ir de un extremo de la isla al otro porque las carreteras estaban destruidas. Ni siquiera las líneas de teléfono o la radio permitían que supiera sobre mi familia en San Juan. Las noches después del huracán las pasé sumergida en este silencio, en una oscuridad que hasta hoy en día me cuesta enfrentar.

Creo que es un poco injusto decir que fue el huracán el que dejó esta destrucción. Al final, muchos concordamos en que el fenómeno natural solo mostró el desastre político que ha dejado el paso de malas administraciones en la Fortaleza. Desastre que va a tener su momento más adelante en el Verano del 2019, cuando Ricardo Rosselló es botado de su posición como gobernador. Llegaremos a eso en su momento.

Por ahora, comento la última memoria: el momento en el que el silencio por fin llegó a su fin y me monté en un avión de las Fuerzas Aéreas colombianas enviado como misión humanitaria para sacar a los estudiantes colombianos de la isla. Ese día lo recuerdo mucho mejor, pero solo quiero mencionar el profundo calor que hacía en el avión. Esperamos horas para que el avión despegara de la base militar estadounidense, pues no nos daban permiso de salida. Estos aviones están diseñados para que la ventilación circule solo cuando están volando, por lo que el calor del Caribe, sumado a las doscientas personas que nos encontrábamos sentadas codo con codo en el metal con alas, convirtió ese trayecto en otra forma de la intemperie. Desde entonces, el silencio y el calor han pasado a explicar y a describir ese septiembre en mi vida. Es en este contexto donde empieza el primer momento crítico de este proyecto. El desastre natural, como se ha discutido largamente en los años recientes, pone en evidencia el desastre del capitalismo. Somos los seres humanos quienes deberíamos asumir la responsabilidad del desastre. Los meses que siguieron al huracán los pasé en Colombia, esperando que Puerto Rico "se levantara" lo suficiente para mantenerse en pie. Cuando volví en noviembre, el silencio había adquirido una nueva profundidad, puesto que era el silencio del duelo, un duelo colectivo que perduraría por años. En aquel momento, el duelo se podía respirar en el aire.

No pudimos volver a la "normalidad" porque no éramos los mismos. Nos habíamos enfrentado a nuestra fragilidad y nos habíamos quebrado; nos habían partido en dos. Sobrevivimos, pero en cierta forma dejamos de vivir.

La isla intentó volver a esa normalidad y yo regresé a Puerto Rico para sorpresa de un par de personas. Seguí como si nada: limpié mi apartamento, llevé mi carro al mecánico, fui a clases y no me quejé. Había tenido la suerte de irme y ahora volvía con un falso sentimiento de seguridad que no entendería sino años después. Tuvimos que terminar el semestre en tiempo

récord. No tuvimos el usual receso de navidades y terminamos el semestre en febrero. Una o dos semanas después estábamos en el tercer semestre atípico de la UPR en menos de un año. Durante esas "vacaciones" viajé a Colombia. Por cuestiones del destino, el carnaval de Barranquilla se celebraba en esos días y mi hermana, junto con algunos amigos puertorriqueños, había organizado un paseo para la fiesta. En un tiempo "normal" aquello no hubiera sido posible, pero el tiempo no había sido normal desde septiembre, así que me embarqué a lo que se convertiría en uno de los momentos en que más viva me sentí, el que más disfruté.

En mi infancia y adolescencia no fui tan buena barranquillera, puesto que no disfrutaba de ir al carnaval ni de estar rodeada de tanta gente. La música alta, los gritos y el calor eran simplemente insoportables. Sin embargo, ese carnaval del 2018 lo viví como si fuera una persona totalmente diferente; conocí una parte de mí que no tenía ni idea de que existía, ya que bailaba, gozaba y podía estar entre la multitud sin importar el ruido y el calor. Ahora entiendo que en aquel momento era otra persona, una persona que estaba harta del silencio post-huracán y del calor de aquel avión, una persona que estaba buscando cómo aferrarse a la vida cuando todo estaba patas arriba. Ese carnaval fue el "ojo del huracán", aquel que impulsó el movimiento para pensar el proyecto que aquí presento. Sin esos meses entre septiembre del 2017 y febrero del 2018, este trabajo no existiría. Esto se debe a que esta experiencia resignificó mi concepción de la vida, la muerte, la destrucción y el disfrute. De aquí surge la necesidad de pensar las formas en que el duelo y la fiesta coexisten, se complementan y, también, cómo se diferencian.

Mi experiencia personal, así como el concepto mismo de 'experiencia', constituye uno de los ejes centrales que organizan este proyecto. En este, la experiencia es entendida desde la raíz de su etimología, el *ex–periri* latino. Como apunta Lacoue Labarthe, este *ex–periri* refiere a la salida de sí que implica el paso por un peligro. De esta forma, no es una simple vivencia o

evento, sino que se trata de un momento donde toma lugar un acontecimiento que nos hace cuestionar el propio vivir: ¿Hasta qué punto vale la pena seguir viviendo? Además, Jean Luc Nancy moviliza esa *ex-periri* insistiendo en el movimiento hacia afuera: "*Experiri*, en latín, es justamente ir al exterior, salir a la aventura, hacer una travesía, sin siquiera saber si se volver" (99). De aquí que la experiencia exponga la relación del cuerpo con su exterioridad, el toque de cuerpo con cuerpo. Para Nancy, la experiencia que es el cuerpo pertenece al orden de la emoción pues se trata de lo "puesto en movimiento, puesto en marcha, sacudido, afectado, herido". Aún más, se trata de la conmoción, pues es "el ser puesto en movimiento con" (100). El cuerpo da lugar a la experiencia y esta es algo que te trastoca, jamaquea y te saca de ti, te mueve hacia el otro.

No todo evento o cosa vivida es experiencia y, en este sentido, la necesidad de narrar lo vivido va a ser determinante en qué es experiencia y qué no. Walter Benjamin insiste en la experiencia comunicable, pues experiencia es aquella que vale la pena narrar, que insiste ser transmitida. En Experience and Poverty", Benjamin señala cómo el silencio después de la Primera Guerra Mundial es una manifestación de una humanidad que vive bajo "the oppressive wealth of ideas". Los desarrollos científicos y tecnológicos, las propuestas ideológicas de los siglos XIX y XX y la destrucción monstruosa de una guerra mundial hacen que esta humanidad haya "devoured" tanto la cultura como a los seres humanos, hasta quedar exhausta. Ante esto, es necesario encontrar formas de comunicar la experiencia humana, y es en el arte donde Benjamin encuentra esa posibilidad. En este proyecto, la experiencia-lo experimental refiere tanto al cuerpo que da lugar a la existencia como a las formas en que se narra y se escribe sobre ella. De esta forma, mi escritura es una exploración por los modos en que mis itinerarios de lectura y escucha narran la historia. No solo es la formulación de la historia de la fiesta, el duelo y el Caribe, sino

formas en que ciertas experiencias configuran otras formas de escribir la Historia y de narrar el tiempo en la misma.

Asimismo, la relación establecida por el pensamiento benjaminiano entre experiencia e instante de peligro, acercan la organización de este itinerario de textos culturales. Benjamin critica los modos de figurar el tiempo de la historiografía al ser lineal, vacío y homogéneo conformado únicamente por las historias de los vencedores. En este sentido, lo que queda en la historia son las ruinas y la destrucción del progreso donde se ha tenido que erradicar la experiencia vivida por la tradición de los oprimidos para legitimar la victoria de los vencedores. Esta concepción del tiempo de la historia invita a preguntar cómo se narra la historia, desde dónde se narra y para quién se narra. Así, el instante de peligro apunta a una relación con el pasado al proponer otra forma de relacionarlo con nuestro presente. Sobre todo, el instante de peligro va a enfrentarnos al reclamo que las generaciones pasadas tienen derecho a hacerle a las presentes. Benjamin sostiene que entre las generaciones pasadas y las presentes existe un acuerdo secreto, una "débil fuerza mesiánica" por la cual el presente queda interpelado por las derrotas, pérdidas y deseos inconclusos del pasado. Esa deuda no puede saldarse con una simple conmemoración ni con la repetición de la historia oficial, sino que exige una interrupción del tiempo homogéneo y vacío del progreso.

Enfrentarse a un instante de peligro es tener que decidir cómo se va a narrar la experiencia, cómo se inscribe en la historia para hacerle justicia tanto a la tradición de los oprimidos como a nosotros mismos. Una vez el pasado irrumpe en el ahora, es necesario actualizarlo, hacerlo nuestro tiempo. No consiste en reconstruirlo "tal y como fue", sino en dejarse tocar por aquello que todavía reclama ser dicho desde sus restos. Esta tesis parte de esa irrupción: del momento en que el tambor, la fiesta, el entierro o la multitud hacen saltar la

cronología y nos sitúan frente a una memoria que no termina de pasar, que actualizamos al vivirla por primera vez de nuevo. Allí, en esa fisura del tiempo, aparece una forma distinta de pensar la supervivencia desde la insistencia afectiva, narrativa y corporal frente a aquello que no fue narrado.

Además de organizar mi acercamiento a los materiales de esta tesis, el pensamiento benjaminiano aclara el tipo de relación que mantengo con ellos. Uso el "yo" en estas páginas para abrazar una propuesta transdisciplinar donde la reflexión teórica y la práctica académica son un ejercicio que moviliza una diversidad de textualidades al ser atravesadas por perspectivas y lenguajes de disciplinas diversas tales como la crítica literaria, los estudios literarios, la antropología, la historia, entre otras[1]. En lugar de enmarcar mis objetos de estudios en una discursiva preconfigurada, se trata de leer y escuchar las experiencias inscritas en escenas, ritmos, imágenes y voces que irrumpen desde distintas temporalidades y piden ser actualizadas en mi aquí y ahora.

La diversidad del corpus que me ocupa en este proyecto requiere tanto de una lectura como de una escucha, de un *dejarse tocar* por aquello que insiste en ser narrado. Sobre todo, implica un reconocimiento de la complejidad de ciertas experiencias —el golpe del tambor, el arrebato carnavalero, el duelo festivo— que desbordan el lenguaje. Más allá de la narración, hay

[1] Mis usos y lecturas de la teoría exceden un acercamiento o un marco teórico tradicional. Como apunta Quintero-herencia en su texto aun no publicado, "La marca del marco", "Todo marco recorta-fracciona experiencia. Preocupa cuando estabiliza aquello que, por definición, excede la lógica y la comprensibilidad consuetudinarias y tal vez "pida" otra manera de lectura. El marco opera para hacer visible, subraya aquello que necesitaría ser visto de nuevo, desde otro ángulo. Nada de esto, repito, carece de importancia". En este trabajo, busco justo enfrentarme a la complejidad de ciertas experiencias caribeñas sin reducirlas a una disciplinariedad específica ni a la suma de algunas. Si bien es cierto que estas prácticas son importantes y mi escritura se enriquece de diferentes disciplinas, pienso la teoría en contacto directo con los textos primarios: contacto entendido por Jean Luc Nancy como el toque entre cuerpos, espaciamiento de la escritura, un sacar de sí al texto y dar lugar a otras lecturas. No se trata de negar la labor del marco ni combatir las prácticas discursivas de la academia, por el contrario, me interesa expandir el rigor crítico para pensar los textos y experiencias que me ocupan como aperturas a imaginar el Caribe desde otras escrituras e instancias que rebasan el enmarcado disciplinario.

un carácter comunicable en estas experiencias que hace posible que, a pesar de no poder ponerlas en la secuencia de un lenguaje, logra ser transmitida por el tacto, la escucha, la resonancia[2]… Distanciarme de ciertos discursos para este proyecto (identitarios, históriográficos, etc.) como puntos de partida para mi escritura es justo enfrentarme a esa complejidad sin tratar de pre-escribirla o saturarla. Se trata de hacerlas resonar y resonar con ellas. En diálogo con Benjamin y su concepción del tiempo de la historia, mi trabajo apunta a una constelación de lecturas y pensamientos, música y fiesta, duelo y gozo, herida y risa: experiencias que movilizo para hacer saltar el *continuum* de la historia, actualizar esos pasados en ruinas y dejar de postergar su derecho a ser feliz.

Si el huracán me enseñó algo sobre la temporalidad, fue precisamente que un acontecimiento no termina cuando pasa. El desastre permanece en los cuerpos, en la infraestructura, en los afectos, en los hábitos, en la forma de escuchar el silencio y de sentir el calor. Lo mismo ocurre con la esclavitud, con las violencias coloniales, con los colapsos estatales y/o con las muertes públicas que recorren esta tesis. No son eventos que puedan dejarse "atrás" como si pertenecieran a un pasado superado. Más bien vuelven, resuenan, interrumpen y exigen nuevas formas de lectura, escritura y experiencia.

Desde estas reflexiones sobre experiencia, historia y temporalidades, entiendo el Caribe como una constelación de experiencias en constante reescritura[3]. En la historia del Caribe se ha

[2] En este proyecto, leer y escuchar son formas de dejarse tocar, de ser trastocado. No se trata de una especificidad metodológica que limita y mecaniza el proceso de análisis. En su lugar, son formas de relacionarse con el concepto de texto de forma más amplia, involucrando el sensorio humano de forma más completa.

[3] Esta concepción del Caribe dialoga con otras visiones del mismo. En realidad, está informada por diferentes acercamientos al Caribe como el pensamiento de Édouard Glissant, su discurso sobre el colonialismo de Aimé Cesaire, Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite*, la propuesta de "La isla encallada" de Alberto Abello Vives, la concepción de historia y construcción de archivo de Saidiya Hartman, la reflexión sobre el lugar de la verdad en la historia de Michel-Rolph Trouillot, entre otros teóricos y pensadores. Sobre todo, esta concepción del Caribe dialoga con textos híbridos contemporáneos que piensan esta geografía desde la experiencia vivida, la actualidad y la tradición que lo ha pensado. Aquí pienso en escritoras puertorriqueñas como Beatriz Llenín-Figueroa, Anayra Santory-Jorge; textos literarios y periodísticos, al igual que el contexto histórico, político, económico de esta

instaurado el momento de peligro como la regla al ser geografía marcada por las experiencias de violencia y esclavitud e imaginarse desde la contradicción del paraíso colapsado. Así, más que una definición de "lo Caribe", trabajo experiencias y escrituras caribeñas que reflexionan sobre modos de sobrevivir las ruinas constitutivas de su progreso. Por eso, apuesto por pensar las escenas y momentos aquí estudiadas desde sus propios ritmos e inscripciones para movilizarlas hacia modos heterogéneos del saber y poder tocar su complejidad. En específico, me centro en cómo se configuran maneras de vivir cuando se entretejen el gozar y el sufrir, vivir y morir, hacer duelo y estar de fiesta en estos contextos.

Las posibilidades de la vida ante la muerte

La experiencia vivida y narrada ha influido las formas en que me relaciono con la literatura. El ejercicio crítico que propongo en estas páginas es entendido en sí mismo como una experiencia, es decir, que el texto en sí pasa a ser un cuerpo que me toca y es tocado a través de la lectura. De ahí que *El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza ponga en movimiento el segundo eje organizativo de esta tesis: el duelo. Este texto es una carta de amor y duelo que Cristina escribe en memoria de su hermana, donde se narra su vida y feminicidio. Desde la práctica de la necroescritura, las diversas voces que hablan en este texto expresan el duelo individual y colectivo tanto de aquellos que conocieron y quisieron a Liliana como de aquellas que han sido víctimas de la violencia contra la mujer en México y Latinoamérica.

Este libro se merece su propio análisis, puesto que el trabajo de escritura que pone en práctica es un ejercicio necesario para nuestro momento histórico. La escritura comunal como

---

geografía desde la conquista hasta nuestros días. Más que afirmar una definición del Caribe, me interesa delimitar mi propio acercamiento a él. Para una consideración de la imagen e historicidad de lo caribe y lo archipelágico véase, *La hoja de mar (:) Efecto archipiélago I.*

vía para combatir las imposiciones de la necropolítica es una de las rutas que permiten sobrevivir a ella. Sin embargo, la lectura de este libro en este proyecto es específica. En una de las subsecciones del primer capítulo del texto, titulada “Jugos gástricos”, se plantea la segunda pregunta fundamental para este proyecto: “¿Se puede ser feliz mientras se vive en duelo?”. Guardando cierta distancia en contextos y temporalidades, esta interrogante abrió una dimensión a la experiencia festiva, sus efectos y afectos, al ponerse a dialogar con la muerte, el luto y el duelo.

La pregunta de Rivera Garza viene acompañada por dos sentimientos que cobran relevancia en este tejido investigativo: la culpa y la vergüenza. Para la autora mexicana, ambos sentimientos se transforman en una danza que lidia con el dolor; un intento de confrontar la ausencia que poco a poco se convierte en la pregunta sobre la que se construye esta sección introductoria. De ella se desprenden otras: ¿Tengo derecho a degustar este queso fresco? ¿Puedo, en realidad, permitirme el placer de este fideo seco? En medio del restaurante en el que almuerza mientras espera que, de alguna forma, el sistema de justicia mexicano haga su trabajo, la voz narrativa se plantea cómo se puede seguir viviendo cuando el dolor, la vergüenza y la culpa persisten. ¿Cómo vivir cuando el otro no puede vivir? Hacer estas preguntas frente al contexto caribeño nos enfrenta a diversas experiencias entre las cuales se encuentra el duelo festivo, la posibilidad de hacer duelo en la gozadera.

Para Rivera Garza, solo el tiempo le ha permitido aprender a masticar los alimentos, a disciplinar el sistema digestivo, a tragar; sobre todo, ha aprendido a eructar y a darse cuenta de que su respuesta está en la posibilidad de tomar la decisión de seguir buscando a su hermana. Aunque vivir en duelo y hacer duelo no son equivalentes, en ambos casos la conceptualización guarda la connotación de un proceso en el que se replantea un “yo” ante la ausencia de un “otro”.

En esta investigación, el concepto de duelo va más allá, pues se enfrenta a diferentes tipos de muerte. Lo que sí se rescata de las reflexiones de Rivera Garza es el cuestionamiento por cómo las formas en que vivimos el duelo reconfiguran nuestras visiones del mundo y las formas de vivir la vida. Las páginas que siguen exploran justo eso: ¿por qué insistir en la vida cuando se es esclavo? ¿Para qué mantenernos con vida cuando un huracán se lleva todo lo que tienes —y gran parte de lo que eres—? ¿Cómo nos incorporamos a un panorama global como paraíso tropical en el que se goza todo el año y se generan las músicas más alegres y bailables del mundo latino? ¿Cómo somos territorio de alegría y goce cuando sobrevivimos a sistemas políticos, económicos y sociales colapsados? De aquí surge una relación entre las formas de hacer duelo y las estrategias que usamos para enfrentarnos a la vida.

En este trabajo el duelo no se limita al procesamiento íntimo de una pérdida individual. Desde la concepción del tiempo benjaminiana y la importancia de saldar esa deuda entre generaciones, me interesa detenerme en las prácticas colectivas del duelo. La concepción que se maneja del tiempo insiste en una disposición afectiva específica. Se hace duelo frente a una muerta concreta, sí, pero también frente a un país roto, a una comunidad en precariedad, a una historia negada o una promesa incumplida. Por esto, en estas páginas el duelo es experiencia en contacto con el goce y el gozar. Se entretejen en una zona de tensión donde el cuerpo busca encontrar un ritmo y abrir una posibilidad de continuidad. Hablar de duelo en el Caribe implica también hablar de fiesta, música y multitud, pues permite mirar la muerte a la cara y seguir viviendo. Hablar de un duelo festivo implica abandonar la abstracción de la vida y volverla material. No se trata de preguntarse qué es vivir, sino cómo se sigue viviendo cuando las condiciones de existencias se precarizan, cuando el entorno político se desmorona o cuando el pasado vuelve una y otra vez como herida abierta. Las dinámicas afectivas que aquí me interesan

—el tambor, el carnaval, el entierro-fiesta, la crónica, la escritura— contienen en sí esta encrucijada. No se trata de negar la pérdida ni de simplemente representarla. Más bien se elaboran formas de persistencia que son al mismo tiempo estéticas, corporales y políticas. De ahí que esta tesis lea la fiesta no como negación del dolor, sino como una forma de lidiar con él.

Itinerario

Los siguientes tres capítulos ponen a trabajar textos literarios, musicales y diálogos socioculturales para movilizar estos conceptos, dudas y experiencias. Desde materiales culturales y modos heterogéneos del saber, la investigación se adentra en la relación entre el paraíso colapsado y un deseo de supervivencia constante, atendiendo a cómo se construyen estructuras socioafectivas que ponen en funcionamiento estrategias de supervivencia del duelo festivo en la cotidianidad. Ya sea desde el retumbar del tambor o el entierro masivo de una celebridad, adentrarse en ese espacio liminal donde vida y muerte cohabitan y se reconocen como diferentes caras de la misma moneda es reflexionar y preguntarse por cómo se concibe el (sobre)vivir gozando, a pesar de las penas y de las condiciones materiales precarias.

En el primer capítulo, “los tambores de la muerte”, me detengo en la experiencia que produce el golpe del tambor para pensar qué significa vivir y morir en el Caribe. A partir de escuchas y lecturas del Caribe afrocolombiano ——“Yo me llamo cumbia” de Totó la Momposina, “El golpe de mi tambó” del grupo Tonada, las descripciones del *lumbalú* palenquero, entre otros materiales— propongo que el tambor actúa como mediador entre los vivos y los muertos, como archivo sonoro de violencias coloniales y alegrías festivas, y como soporte material de una memoria que se niega a ser clausurada. En lugar de oponer vida y muerte, leo el tambor como una “acústica mortal” donde ambas dimensiones se comunican: mientras haya retumbar, hay presencia, y esa presencia construye memoria.

Desde allí desarrollo el concepto de poéticas de la supervivencia para nombrar un conjunto de textualidades —musicales, literarias, rituales— que movilizan estructuras socioafectivas atravesadas por el duelo y el goce. En diálogo con *Changó, el gran putas* de Manuel Zapata Olivella, subrayo el papel de ancestros y orishas en la configuración de una historia contada desde la tradición de los oprimidos, en resonancia con la propuesta de Benjamin sobre el tiempo histórico. Las reflexiones de Glissant sobre la trata esclavista como experiencia límite me permiten insistir en que el tambor abre "momentos de peligro" en los que la memoria de la esclavitud irrumpe en el presente y obliga a imaginar más allá de las convenciones disciplinarias.

La constelación textual de este capítulo establece un diálogo entre el análisis de la novela, reflexiones etnográficas y escucha situada de performances específicos para pensar el tambor no solo como una representación, sino como una práctica y experiencia del cuerpo. Retomando la noción de experiencia de Jean Luc Nancy sitúo el contacto entre cuerpo y tambor en una zona de desgarro, exceso y tránsito entre bordes, más allá de un simple placer o disfrute. Hay un *noséqué* en este capítulo que intenta nombrar lo que ocurre frente al retumbar del tambor: se nos eriza la piel, lloramos y bailamos al mismo tiempo. Desde ese *noséqué* es posible entender el tambor como tejedor de supervivencias capaces de insistir en la vida en contextos marcados por la muerte y la precariedad.

El capítulo atiende también a las tensiones entre la dimensión espiritual del tambor y su institucionalización como patrimonio en el contexto colombiano. A partir de trabajos de Nina Friedemann, Samuel Minski, Fernando Ortiz y Juan Sebastián Rojas, se reconstruye cómo el tambor ha sido perseguido, folclorizado, mercantilizado y presentado como emblema de la colombianidad afro. Frente a estos discursos es importante aclarar que me sitúo en otro registro:

no me interesa fijar una identidad afrocolombiana ni escribir una historia oficial del instrumento, sino seguir aquello que su resonancia provoca en mi cuerpo y mi lectura, como una forma de escuchar otras temporalidades del duelo y de la supervivencia.

A la vez, este primer capítulo funciona como un umbral para el resto de la investigación. En el tambor se condensan ya varios de los problemas que luego reaparecerán bajo otras formas: la relación entre experiencia y archivo, la porosidad entre vida y muerte, la densidad afectiva del sonido y la necesidad de leer la historia desde lo que sobrevive en sus márgenes. El tambor enseña, además, que hay saberes que no se dejan reducir del todo al lenguaje conceptual. Hay conocimientos que pasan por la piel, por el movimiento, por la escucha y por la vibración. Desde esta dimensión sensible es posible expandir el rigor crítico y enriquecer el diálogo con materiales que desbordan la linealidad de la explicación.

En el segundo capítulo, “Saberes carnavaleros: tiempo de gozar”, mi enfoque se centra en las experiencias festivas del Caribe —en particular el carnaval de Barranquilla— para indagar cómo la gozadera operan como saberes y dinámicas afectivas para enfrentarnos a escenarios de muerte, colapso y precariedad. El carnaval del 201, vivido tras el huracán María y antes del Verano Boricua, se convierte en un tipo de “ojo del huracán” donde mi cuerpo encontró, en el baile y la multitud, una manera de resistir el silencio y al calor traumático de esos meses. A partir de esa experiencia personal, el carnaval se convierte en un espacio de saberes sobre cómo seguir vivos cuando todo parece haberse quebrado.

Este capítulo sigue trabajando ese *algo* del primer capítulo, pero anclado en prácticas carnavaleras concretas, discursos sobre identidad barranquillera y formas de vivir carnavaleando la cotidianidad. En especial, analizo el residuo del carnaval como una experiencia festiva que ayuda al ser humano a lidiar con condiciones de vidas extremas. Las poéticas de la supervivencia

se hacen visibles en cuerpos que bailan y ríen mientras cargan duelos personales y colectivos poco reconocidos explícitamente por el relato hegemónico del carnaval.

El corpus de este capítulo incluye textos literarios, crónicas periodísticas, canciones y registros audiovisuales del carnaval, así como reflexiones críticas sobre mestizaje, políticas culturales e identidad en Barranquilla. La pregunta de Cristina Rivera Garza —"¿Se puede ser feliz mientras se vive en duelo?"— atraviesa estas lecturas para ponerse en diálogo con el "saber gozar", una recolección de aprendizajes de la vivencia del carnaval desde la cual se puede construir una visión del mundo donde se puede gozar incluso en momentos de crueldad.

Por último, me interesa leer los límites del carnaval —sus residuos, sus bordes espaciales, sus excesos— como lugares privilegiados para observar estas tensiones. Allí donde las narrativas oficiales de identidad y patrimonio se fisuran, aparecen escenas de duelo festivo en las que los cuerpos se aferran al goce para no sucumbir al silencio del huracán, al abandono estatal o a la violencia estructural. En este sentido, los saberes carnavaleros no son únicamente tradiciones culturales, sino modos de sentir y de narrar el (sobre)vivir gozando, aun cuando las condiciones materiales invitan a la desesperanza.

Este segundo capítulo ocupa un lugar central en la tesis porque obliga a matizar cualquier lectura romántica de la fiesta. No toda alegría es liberadora, no todo baile suspende la violencia y no todo carnaval escapa a las lógicas del consumo, el espectáculo o la institucionalización. Sin embargo, incluso dentro de esas tensiones, el carnaval sigue siendo un espacio donde los cuerpos ensayan formas de relación, desborde y resistencia que no pueden ser ignoradas. Leerlo críticamente implica atender tanto a su potencia como a sus límites, tanto a su capacidad de producir comunidad como a los residuos que deja tras de sí. Esa ambivalencia es precisamente lo

que vuelve al carnaval un objeto tan importante para pensar una de las concepciones de la vida y muerte dominante en el Caribe.

El tercer capítulo, “El último adiós: lo colectivo en el entierro-fiesta”, se detiene en escenas donde la muerte y la fiesta se entrelazan explícitamente: se trata del encuentro de una multitud festiva convocada por la muerte. A partir de las crónicas mortuorias de Edgardo Roriguez Juliá, *El entierro de Cortijo* y *Las tribulaciones de Joná* junto con *4645. Crónica del Verano boricua* de Christopher Powers Guimond, cuestiono la escritura e inscripción de la muerte en momentos históricos a partir de textos-velorios que posibilitan la experiencia de comunidad, memoria y justicia. En estas escenas, el “último adiós” se transforma en un duelo festivo en la que el pueblo se reconoce en su propio duelo y se enfrenta a la pregunta de qué hacer con lo que queda.

La lectura de estas crónicas como parte de mi constelación piensan en las posibilidades del duelo como un proceso colectivo y gesto de (re)escritura de la historia. En diálogo con Benjamin, retorno al instante de peligro para pensar el velorio y las manifestaciones como interrupciones del tiempo lineal, momentos para *escuchar* a nuestros muertos y actualizar sus experiencias en nuestro presente. Los textos de Rodríguez Juliá y Powers Guimond no son documentación de los acontecimientos tal y como pasaron, sino que constituyen una escritura de lo que aconteció en ellos al vivir esa experiencia. Así, sus escrituras construyen formas de escribir la historia desde la calle, la diversidad de cuerpos que lloran, cantan y exigen una vida digna.

Este capítulo enfatiza la dimensión sonora y performativa inscritas en esta crónica. La escritura de estas experiencias aproxima el ruido de la multitud, el desorden del duelo y el ritmo de la música al lenguaje. Aunque a veces las experiencias rebasen ese intento, el pensamiento

insiste en la pensar la multitud como cuerpo colectivo en tensión. Multitud entendida no como amalgama homogénea, sino encuentro de desencuentros, diversidad ramificada que exige una renegociación de lo que se entiende por solemnidad del rito y un rito festivo, el respeto al cadáver y la urgencia de acompañarlo más allá de la muerte. En este sentido, el entierro-fiesta nombra experiencias donde la comunidad se ve obligada a despedir y, a la vez, a imaginar otras formas de vida.

Como catalizador de estas experiencias se encuentra el huracán María al ser instante que trastoca el orden establecido y exige otra forma de hacer memoria y duelo en la isla. A partir del análisis de estas crónicas, la conceptualización teórica y mi experiencia personal, exploro el desbordamiento del lenguaje frente a la catástrofe y cómo surge la insistencia de nombrar lo innombrable desde la escritura y la multitud. De este modo, "el último adiós" no cierra esta investigación, sino que abre paso a considerar la responsabilidad ética de seguir escuchando a nuestros muertos y pensar el duelo como un lugar desde el cual se insiste la vida. Desde el paraíso colapsado, estos procesos de duelo son claves para mantener viva la posibilidad de que haya fiesta.

Este último capítulo recoge y ramifica los hilos principales de este proyecto al leer la multitud festiva como hacedora de espacios de duelo ya no solo por la figura del muerto, sino por el país imposible o la vida precaria de la cotidianidad. Si el primer capítulo trabaja el tambor como contenedor de una acústica mortal y el segundo explora el residuo del carnaval como un saber gozar, el tercero enfoca su mirada en cómo, ante momentos de peligro, es la multitud la que escribe la historia desde su vivencia y posterior memoria. El reclamo de la tradición de los oprimidos resuena en esta multitud y a través de la celebración del duelo se puede elaborar otro tipo de ritmo, otro tipo de narración. Este proyecto no ofrece una conclusión cerrada y definitiva,

sino una invitación a seguir pensando en las formas en que los vivos cohabitamos con nuestros muertos y, sobre todo, cómo nuestra relación con la muerte nos *afecta*, cómo *toca* nuestra visión del mundo y cómo decidimos vivir la vida.

Capítulo II. Los tambores de la muerte

Introducción

"So be wise and keep on reading the signs of my body"

"Con el alma y con candela, en La Arenosa se baila así"
Shakira ft Belee & Ed Sheeran,
"Hips don't lie", Spotify Anniversary.

Las vibraciones producidas por las yemas de los dedos contra las cuerdas de una guitarra abren "Yo me llamo cumbia" interpretada por Totó La Momposina. El video de la presentación en el Festival musical WOMAD en Inglaterra centra la vista en los movimientos suaves que el cuerpo de Totó convierte en diálogo para el delicado rasgueo. Esa delicadeza del sonido junto con la suavidad del movimiento inicia una conversación en la que el cuerpo se escribe (y se canta) como *instrumento.*

El primer verso, y título de la pieza musical, nos lo anuncia desde el inicio: "Yo me llamo cumbia, yo soy la reina por donde voy" (0:23). La voz poética se nombra: soy la cumbia, el ritmo que habla de la historia de mestizaje, violencia y amor que ha existido en el Caribe colombiano desde la época de la colonia; el ritmo musical que a su vez acompaña una de las danzas tradicionales de esta geografía. Además de nombrarse, la voz poética se identifica como "reina" que camina, va, resuena en diferentes lugares y no deja otra opción que hacerse sentir cuando pasa por dichos espacios.

Ese hacerse sentir se ve en los movimientos de Totó sobre el escenario. El movimiento de su mano derecha hacia la cadera invita a la espectadora a seguir su voz que canta: "no hay una cadera que se esté quieta donde yo estoy" (0:33). El vaivén de las caderas junto con las ondas

que produce la pollera de la cantante sirve de eco a esa imposibilidad de quietud. El ritmo suave y delicado, casi arrullador de la canción, genera un contraste a esa puesta en marcha de la cadera. Sin embargo, se puede leer esto como el proceso al que el cuerpo se está exponiendo: ser cuerpo que escucha, cuerpo que se convierte en instrumento del ritmo, de la guitarra, del tambor.



Imagen 1. Captura de pantalla del video de la presentación de "Yo me llamo cumbia" interpretado por Totó la Momposina en el festival musical WOMAD en Readings, Inglaterra. Es el momento preciso cuando la catadora lleva su mano a la cadera justo antes de anunciar: "no hay una cadera que se esté quieta por donde voy". En esta primera parte de la presentación donde solo es la voz de Totó acompañada por el rasgueo de la guitarra y suaves intervenciones de la percusión, la danza y el movimiento del cuerpo son el centro de atención del performance. Hay una resonancia entre instrumentos musicales, voz cantadora y el cuerpo danzante.

Este cuerpo-instrumento es un cuerpo contextualizado. Se reconoce en el siguiente verso como cuerpo negro: "mi piel es morena como los cuero' de mi tambor" (0:44) y, por ende, evoca las historias de esclavitud que acompañan tanto a los cuerpos afrocaribeños colombianos como al de aquel instrumento cuyo repique narra llanto, risa, disfrute y duelo. Esta estrofa termina afirmando que "mis hombros son un par de maracas que besa el sol" (0:52). La imagen de los hombros de Totó en el video nos permiten escuchar el choque producido por aquellas piedras o

semillas dentro de la carcasa hueca y esférica de las maracas, sonido firme y directos producido por el movimiento corto y fuertes de las manos y los brazos.

Termina la estrofa con la imagen de los hombros desnudos de esta piel morena siendo besados por el sol: el mismo sol del Caribe que puede llegar a ser insoportable, atosigante, desesperante. No obstante, el gesto del sol es descrito a partir de un beso, un gesto en el que la sensualidad está mediada por la ternura, el cariño, la suavidad. De esta forma, la imagen que cierra esta estrofa pone en movimiento los ritmos y las sensaciones de los cuerpos caribeños dentro de sus complejidades, pues al sol que besa los hombros en un gesto cariñoso le acompaña la posibilidad de la quemadura, del dolor por estar mucho tiempo bajo el sol, de la calma que la *aloe vera* provee sobre la quemadura, el desollamiento de la etapa final. Esta asociación de imágenes posiblemente surge de incontables noches sin poder dormir después de un día de playa en mi infancia y, a su vez, permite poner a flor de piel la serie de elementos que esta canción compuesta por Mario Gareña expone para hablar y pensar las historias culturales del Caribe colombiano.

El cuerpo, la música, lo afrocaribeño, la relación que se ha tejido y se sigue tejiendo entre estos conceptos son un punto de partida ante las preguntas entorno a lo que implica vivir y morir en el Caribe. Al final, en esta canción, el cuerpo/cumbia se vuelve punto central de la experiencia de la fiesta: “Y toda una orquesta forma una fiesta en torno de mí / Y yo soy la cumbia, la hembra coqueta, bailo feliz” (2:31). En este sentido, dentro de esas posibles respuestas a las condiciones de existencia en el Caribe hay que considerar también los lugares de la experiencia, la fiesta, el baile y la felicidad donde se conforman la vida y la muerte en el Caribe.

Vivir, morir, fiesta, violencia, esclavitud e historia son palabras que jalonan experiencias que abren las preguntas que abordan este proyecto. En especial, forman una red de posibles contactos

temáticos en las experiencias representadas en los textos aquí leídos. Si bien la voz de Totó nos invita a poner el cuerpo en movimiento, una vez el tambor empieza sus repiques también se ponen en movimiento constelaciones de sentido que más que nombrar e identificar, buscan especificar, cuestionar y problematizar qué significa vivir y morir en el Caribe.

"El golpe de mi tambó"

Sentada frente al computador escucho cómo la voz principal de *Tonada,* grupo bullerenguero, marca el tono de "El golpe de mi tambó". Antes de que se escuche la música, resuena el grito de guerra, el llanto que nos recuerda las historias que se han escrito en y desde el tambor, instrumento aquí homenajeado: "Oyeloleee, lelalelaaa, lelela lelilelooo / Señore' cosa ma' buena, que e' go'pe de mi tambó" (coro). El coro repite estos versos y el sentido de la escucha queda despierto en la audiencia. El tambor todavía no ha sido tocado, pero ya se vislumbra la experiencia humana que recoge esta canción, aquella que reconoce el lugar del instrumento musical en la vida de quienes lo tocan y son tocados por él.

No obstante, es en el siguiente verso donde está la apertura a la profundidad de esta experiencia. Como si estuviéramos iniciando un juego de ajedrez, la vida, la muerte y el tambor se combinan para *contar* la experiencia humana: "Cuando mi tambó se acabe, seguro me acabo yo" (coro). Este verso muestra el lazo intrínseco que une al ser humano y a las vibraciones y los sonidos del tambor. En otras palabras, la muerte no acaba con el ser humano mientras su experiencia pueda persistir en el golpe del tambor: mientras haya retumbar, hay presencia y esa presencia construye memoria y existe en ella. En sí, la materialidad misma del tambor supone una colección de experiencias provenientes de las muertes con las que se construye el instrumento; la del árbol que provee la madera, la del animal que provee el cuero. Así, el tambor existe en –y hace posible– una *acústica mortal,* es decir, una resonancia *entre lugares* que

muestran la indiferencia constitutiva de la vida de la muerte. La palma de la mano que golpea el instrumento le da forma a esta experiencia humana y así revela lo frágiles que son los límites entre la vida y la muerte. Si los siguientes versos de la canción reafirman las implicaciones de esta relación tambor-humanidad: "No dejen calla' e' tambó / si yo me llego a mori'" (verso 1), la muerte no puede ser la razón por la que se silencien los tambores. Por el contrario, el cantante pide que, tras su muerte, "Me entierren con Bullerengue, pa poder i'me feliz". Aquí se inserta *algo más* que una simple relación de oposición entre vida y muerte, pues la resonancia del tambor posibilita otro tipo de experiencia, una en la que se puede pensar en qué significa sobrevivir[4].

Samuel Minski señala en su investigación sobre los ritos de la muerte en comunidades afrocolombianas que "los vivos permanecen ligados a sus antepasados. Primero se debe asegurar el difícil pasaje del difunto al más allá, lo que se cumple con los funerales" (121). De esta forma, la idea de *morir bien*, en cierto sentido, se piensa en relación con las consecuencias de la muerte del individuo con respecto a la comunidad, pues los vivos deben asegurarse de que los ritos funerarios sean llevados a cabo para que el difunto tenga su rito de pasaje. Así, se protegen los lazos con los ancestros debido a que, al morir "bien" el difunto -de forma apropiada según el rito-, se mantiene "en buen estado su fuerza vital". Esa fuerza vital de los ancestros cuida de las relaciones y dinámicas de la comunidad.

[4] Con el uso del singular al hablar del tambor no me refiero al instrumento particular o a un tipo específico de tambor. Los tambores en el Caribe son diversos, cada uno tiene su especificidad cultural, religiosa e histórica. Solo en Colombia tenemos diferentes tipos de tambores: la tambora, el llamador, el tambor alegre, entre otros. El proyecto "Colombia en un tambor" de la Red cultural del Banco de la República en Colombia (https://www.banrepcultural.org/programas/colombia-en-un/colombia-en-un-tambor) es un buen punto de partida para explorar la historia, diversas perspectivas y nuevos acercamientos al estudio de los tambores en Colombia. No obstante, para este proyecto, al hablar del tambor me interesa centrarme en las experiencias que el tambor da lugar: los modos en que el tambor y su retumbar nos sacan fuera de nosotros mismos y nos enfrentan a una exterioridad donde nos ponemos en contacto con otras personas, historias y temporalidades. Más que un tambor específico, leo escenas y momentos que *transmiten* parte de la experiencia del tambor.

Si bien es cierto que se pueden identificar diferencias (históricas y temporales) en la conceptualización de espiritualidad de la investigación de Minski y la propuesta del grupo Tonada, ambas subrayan la importancia del tambor al momento de hablar de muerte, duelo y cuerpo (cadáver). En una de las últimas estrofas de su canción, la voz principal de Tonada canta: "Cabuya de mi tambó, que te aprieta como el hilo, dénmela pa yo cocer, e'te corazón herido" (verso 3). La imagen de la cuerda del tambor como hilo que ayuda a sanar el dolor regala un instante en el que se puede bailar bullerengue y recordar que, el tambor da vida. En el caso de Minski, nos recuerda el rol histórico que tuvo el tambor en las comunidades esclavas de Cartagena. Al mismo tiempo, señala el legado dejado por dichas comunidades al hablar del *lumbalú* palenquero y de la importancia vital del instrumento dentro del rito funerario.

El *lumbalú* es el nombre con el que se le denomina al rito funerario palenquero. Este comienza desde antes del fallecimiento cuando al desahuciado, "se le rodea de atenciones, y se reza oraciones y novenas para ayudarlo a morir bien" (Minski 129). Ese morir bien está marcado también por el llamado del tambor, pues el encargado de resonar el instrumento para anunciar el fallecimiento es el tamborero jefe del cabildo. Así da inicio al *baile' e muerto*, es decir, el rito que se interpreta en español y palenquero para la "evocación de la memoria" (133). Durante nueve días la comunidad se reúne a velar al difunto y el tambor resuena en medio de ella.

En la descripción que Minski propone del ritual, la presencia decisiva del tambor es reiterada, pues "El tamborero coloca su tambor frente a la cabeza del difunto en todo el centro de la sala" (134). Así como los golpes del tambor determinan cuándo acaba la vida de la voz cantadora del grupo Tonada, esta imagen descrita por Minski muestra cómo el tambor encabeza ese acompañamiento, homenaje y guía del espíritu recién muerto hacia la tierra de los ancestros. Ese

acompañamiento asegura el buen morir del difunto y el buen vivir de la comunidad, al preservar la armonía con los ancestros.

La relación con los ancestros es de suma importancia al momento de hablar de la triada vida-muerte-tambor, pues hay algo radicalmente espiritual en ella. La antropóloga Nina Friedemann señala que "En palenque la vida está concebida por la existencia de dos almas, una que a manera de hálito vital se mueve cuando el cuerpo lo hace. Y otra que es el alma-sombra que es posible percibir en días soleados y en noches de lunas". Esto implica que, una vez muere el cuerpo, la comunidad debe "ayudar al alma-sombra a transformarse en espíritu" (56). De ahí que el ritual del velorio se practique con tanto cuidado, pues esas nueve noches del *Lumbalú* son fundamentales para que el espíritu emprenda el largo viaje hacia la tierra de los ancestros.

Los ancestros son parte activa y esencial de esta comunidad palenquera. Su conexión con los vivos es tanto espiritual como sociohistórica. Con esto me refiero a que la creencia en los ancestros en esta geografía negra del Caribe colombiano tiene también una historia atada a la trata de esclavos durante la colonia. Siendo San Basilio de Palenque la primera comunidad de esclavos libres en Colombia con su propia organización social y política sin intervenciones de los españoles (Friedemann 51), todavía hoy mantienen prácticas y tradiciones atravesadas por aquellas traídas por los esclavos africanos que sobrevivieron al tiempo y la represión colonial. El palenquero, por ejemplo, es un lenguaje que todavía hoy se habla en el territorio y que tiene trazos del español, pero mantiene su etimología africana. Lo que más se me ha hecho difícil de asimilar, a pesar de mi formación académica e investigación literaria, es reconocer la ausencia de estos conocimientos durante mis tiempos escolares en Barranquilla, Colombia. Incluso hoy en día, es necesario insistir en estas historias.

Por esa insistencia es que llegué a *Changó, el gran putas* (1983) de Manuel Zapata Olivella. *Changó* es un texto compuesto de cinco novelas con su propia trama y su propio estilo de escritura, pero las unen diferentes elementos de una cosmovisión afrocéntrica en la que se *narra* la historia de América desde la vida del Muntu, de los esclavos africanos traídos al continente y de la lucha de supervivencia de sus historias, culturas y vidas. Además, las figuras de los ancestros y los orishas como Yemanyá, Elegba y el propio Changó *unifican* en cierto sentido las cinco historias aquí contadas. Como lo señala Carlos Vives en su canción dedicada a Cartagena, "La fantástica"[5]: Manuel Zapata cuenta la historia de Cartagena, de San Basilio de Palenque y su existencia en los márgenes de la nación colombiana como un espacio fundado por Benkos Biohó "para escapar de su suerte, para llamar a su gente / para cantar por sus penas" (3-4). Además, se ha dicho que *Changó* "es una recreación ficticia de la historia (meta-ficción), a la vez de representar una visión desde el interior del proceso de la esclavitud" (Cabral 79) y, sobre todo, es una textualidad que "logra reactivar desde una perspectiva crítica, viejas encrucijadas como el mito, la memoria, la tradición y la modernidad pasando de una lectura canónica y hegemónica de la historia a una lectura heterogénea de ésta" (Mohamed 119).

Como en el imaginario del lumbalú, las imágenes propuestas en la primera novela de *Changó…* establecen el lugar determinante que tienen los ancestros para las dinámicas sociales de la comunidad. Esta primera novela, titulada "Los orígenes", está compuesta por tres capítulos. En el primero de ellos se reafirma dicha importancia desde el poema titulado "Sombra de mis mayores". Este segundo poema del capítulo sirve de invocación y ruego a los ancestros para que

[5] La mención de la canción de Carlos Vives puede parecer superflua; sin embargo, es una canción que merece algún tipo de reconocimiento tanto en este trabajo como para la comprensión del lugar cultural que tiene Cartagena en el ámbito musical colombiano. En esta canción Carlos Vives reconoce los aportes que la ciudad colonial ha tenido en el desarrollo del Caribe colombiano y, a su vez, lo poco que se reconoce la labor de gestores culturales y músicos que hacen este desarrollo posible.

"acompañadme con vuestras voces tambores / quiero dar vida a mis palabras" (21). Desde este primer momento en *Changó*... los ancestros tienen un puesto protagónico al hablar de la historia del muntu americano, puesto que su presencia es necesaria para "dar vida a mis palabras". Aquí, la voz poética de Ngafúa, insiste en el deseo de apalabrar —de poner en palabras— las historias de dolor y supervivencia que se narran en este texto. Este deseo está estrechamente ligado al reconocimiento, la agencia y el posicionamiento frente a la historia negra de América. El nuevo muntu americano es, en esta historia, la semilla que permitirá no solo la supervivencia, sino también el nacimiento de otras concepciones del mundo. Al final, el "fin" de este canto es que el nuevo Muntu americano, "renazca del dolor / sepa reír en la angustia" (22). Darles vidas a las palabras empieza por un deseo, pero se transforma en el acto de sembrar, de ayudar a echar raíces a historias y experiencias desprendidas de su suelo y atacadas para que desaparecieran. De aquí que podamos empezar a hablar de una poética de la supervivencia.

En este trabajo, las poéticas de la supervivencia nombran un conjunto de textualidades que entretejen y movilizan estructuras socioafectivas que dialogan con formas del duelo mediadas tanto por el goce como por la gozadera. Las localizo en el Caribe por las perspectivas que se tienen de él en el panorama global y son poéticas de supervivencias en tanto manejan desvíos, usos y persistencias de lo vivo ante y desde los variados efectos de la muerte. El Caribe ha sido concebido bajo una paradoja: por un lado, es tierra paradisiaca, rica en recursos naturales y de gran capacidad productiva (en la colonia con la plantación y, hoy en día, con la industria del turismo). Por el otro lado, es territorio de crisis, fenómenos naturales catastróficos y desastres sociopolíticos y económicos. Sin embargo, el Caribe es atrapado en una imagen constantemente mediada por la algarabía y el disfrute. Esto produce un discurso identitario donde la experiencia

caribeña es encasillada en la alegría, el disfrute y el sabor, incluso frente a los momentos y realidades de "overwhelming odds"[6].

Bajo las poéticas de la supervivencia esta paradoja se aborda desde otra perspectiva o, para ser específica, va un paso más allá al proponer que las experiencias festivas localizada aquí son estrategias creadas para lidiar/resistir a condiciones de vida "extremas". Así, los cuerpos que se han construidos y han sido afectados por estos contextos de muerte y precariedad construyen estructuras socioafectivas que lidian con el dolor a través de la alegría. Hay *algo* que te ayuda a seguir viviendo, pero que te produce tanto alegría como dolor, que te enfrenta con la vida y la muerte y que te hace reír y llorar. Este algo vamos a llamarlo, arbitrariamente, el goce o *noséqué* a lo largo de este capítulo.

De esta forma, desde los límites y las capacidades de ese *algo* se puede explorar tanto en la experiencia colonial como en los complejos panoramas políticos de hoy en día, momentos textuales que, como el tambor, ponen en entredicho los límites entre vida y muerte. *Changó, el gran putas* de Zapata Olivella es una de estas textualidades, pues más que una novela histórica o un texto cosmogónico de la trata de esclavos, es un trabajo con el imaginario o discurso de la supervivencia constante donde se puede apreciar cómo los vivos, ancestros y orishas luchan contra la historia de la esclavitud, discriminación y racismo.

[6] Louis A. Pérez Jr. usa esta expression en *To Die in Cuba: Suicide and Society* para nombrar un grupo de situaciones y experiencias en la historia de Cuba. En su introducción señala que "The history of Cuba is a chronicle of striving and setbacks, continuous struggles and sacrifices, moments of heroic achievement alternating with occasions of relentless suffering" (11). Si bien, Pérez Jr. está describiendo el imaginario cubano en torno al suicidio y es una de las premisas centrales del tercer capítulo de mi trabajo, aquí me apropio del término para nombrar una serie de experiencias, narraciones y eventos que, como el mismo Pérez señala, hablan de una cotidianidiad marcada por la transición. Puesto que "Transition seemed to be a permanent condition", la vida diaria se llenaba de "uncertainty, with a sense of bewilderment and forebonding". De esta forma, entendamos la historia y la cotidianidad dentro de "complex processes of adaptation". Así, al hablar de "overwhelming odds" en el contexto de este trabajo me refiero tanto a la perspectiva de Pérez como a esa perspectiva global del Caribe como territorio de crisis y fiesta donde la vida y la muerte cruzan fronteras constantemente.

En este sentido, se destaca la presencia de Elegba[7] y Changó[8] en la novela del antropólogo colombiano. Con Elegba nos encontramos con el abridor de caminos, el "orisha intermediario entre los difuntos y los vivos" (505) y, por ende, con la figura liminal que permite y facilita el contacto y buen funcionamiento de la sociedad. En la primera invocación que se le hace a Elegba en la novela, se le pide que "aviv[e] el dolor de nuestras heridas / pero que no se cierren mientras seamos esclavos" (47). Aquí, la voz que canta nos recuerda que mientras exista la esclavitud, la herida seguirá doliente. Es por eso por lo que se necesita recurrir a la "palabra viva" de los ancestros para contar esta historia, pues es a través de la palabra que "la historia de mi nación ultrajada" puede sobrevivir. Contar se convierte aquí en la forma de no morir mientras la herida sigue desangrándose, de insistir en la vida aún desde la muerte. Además, no solo se trata de representar la herida que sigue en carne viva, sino de mantener la alegría, la libertad, la insistencia en vivir. Después de invocar a Elegba, se le pide a Orunla, orisha de las Tablas de Ifá,

[7] Es denominado como "El poderoso", según Zapata Olivella en el glosario de *Changó…* Recibe diferentes nombres como legba, Elgúa, Eshú, Exú y es el orisha "intermediario entre los difuntos y los vivos". En la religión yoruba y sus diásporas americanas, es visto como el señor de los caminos, de las puertas y bajo su dominio se encuentran todas las rutas que conectan el mundo físico con el espiritual. En la invocación de Ngafúa lo invoca llamándolo "gran Orisha encrucijada de la vida y de la muerte". Sin su invocación, no sería posible la comunicación con los orishas ni los ancestros. De igual forma, junto con el orisha Orunla (primer dueño de las tablas de Ifá) puede *ver* todo lo que ha pasado y todo lo que está pasando. Así, su presencia en este relato permite que sea la "palabra viva" la que *cuente* esta historia. Elegúa y Eshu se refieren al mismo orisha, pero cada nombre refiere a una de sus personalidades o avatares. Mientras que Elegúa mantiene el ashé (la enregía espiritual) protegido y comunica la vida con la muerte, Eshú se refiere a elementos más negativos como el camino a la autodestrucción y la mala suerte. Eshú es también visto como un *trickster.*

[8] Para Zapata Olivella, Changó (Xangó o Sangó) es una figura cuya vida y hazañas "se confunden en la mitología de África y América. Es visto como el dios de la guerra, la fecundidad y la danza". Como se apunta en *The Orishas Seven Powers of the Yoruba Religion,* Changó representa la masculinidad en sus varias formas y domina toda actividad física, tanto deportiva como sexual. En ambos textos, este orisha es presentado como un guerrero, rencoroso y con sed de poder. Es fuerte y ágil, pero orgulloso también. En este sentido, Mambo Dantor apunta que "Chango is the most human of the Orisha. His flaws are apparent in his stories, and like humans, he is fallible", por lo que es el orisha que se relaciona más con la experiencia humana. En *Changó…* este orisha es "el origen de la maldición que predestina la fatalidad del muntu, sino también es la luz esperanzadora de su libertad" (Santafé Varcárcel 287).
Hay que destacar que, según Fernando Ortiz en *Los tambores batá de los yoruba,* existe una conexión sonora entre el tambor y Changó al ser este el orisha del trueno. El retumbar de los tambores y el estruendo del trueno van a guardar una conexión espiritual y acústica, por lo que Changó es el orisha de ambos y, por ende, de "la música celestial" (5).

donde están escritos los destinos de los hombres, que interceda ante Changó para que "no nos arrebate la alegría / la risa chispa que salta / al golpe de su martillo sobre el yunque" (48). Solo manteniendo esta alegría es que el muntu, los esclavos africanos en América, se va a renovar donde quiera que vaya, va a sobrevivir "el mar de las sangres". Sobre todo, es por Changó (dueño del tambor y la candela, "dios de la guerra, la fecundidad y la danza") que la risa y el dolor pueden coexistir. Desde el primer instante de esta novela vemos que se ponen en juego una visión del mundo y del ser humano marcado por la contradicción, puesto que dolor, goce, llanto, baile son parte clave de la supervivencia.

Tiempos e historia: el momento de peligro

> *Oye mí son mi viejo son tiene la clave de cualquier generación en el alma de mi gente, en el cuero del tambor, en las manos del conguero, en los pies del bailador, yo viviré, allí estaré.*
>
> "Yo viviré", Celia Cruz.

En esta cosmovisión también hay un cuestionamiento al tiempo lineal y ordenado conformado por una sucesión de eventos identificables, numerables y explicables. Al considerar que los límites entre lo vivo y lo muerto son porosos, el antes y el después, el presente y el pasado "pierden" sus límites precariamente definidos y se interrumpen de forma constante. Los ancestros no son un simple recuerdo, sino presencias en las dinámicas socioafectivas de las comunidades. De este modo, pensar en una poética de la supervivencia requiere proponer otras temporalidades y las formas en las que nos relacionamos con el archivo y las maneras de percibir la historicidad de lo que nos ocupa. En *The Poetics of Relation,* Glissant nos hace una invitación:

> Imagine two hundred human beings crammed into a space barely capable of containing a third of them. Imaging vomit, naked flesh, swarming lice, the dead slumped, the dying crouched. Imagine, *if you can*, the swirling red of mounting to the deck, the ramp they climbed, the black sun on the horizon, *vertigo, the dizzying sky plastered to the waves*. Over the course of more than two centuries twenty, thirty million people deported. Worn down, in a debasement more eternal tan apocalypse. *But that is nothing yet*. (5-6)[9]

Glissant nos reta: *if you can*. ¿Podemos imaginar las condiciones de vida en la que los esclavos eran traficados por el Atlántico? ¿Podemos, desde nuestra actualidad, "apropiarnos desapropiadamente" de este recuerdo? Aquí, el reto o la invitación, es un ejercicio en el que el imaginar tiene que ir un poco más allá de las convenciones disciplinarias.

En realidad, este ejercicio podría poner en diálogo la concepción de la historia propuesta por Walter Benjamin en *Theses on the Philosophy of History* los relatos de vida y muerte que me ocupan. Benjamin propone que existe un acuerdo entre las generaciones pasadas y las presentes en el que "we have been endowed with a weak messianic power, a power to which the past has a claim. That claim cannot be settled cheaply" (254). Aquí, ese "nosotros" se refiere a la tradición de los oprimidos o la sociedad de los "vencidos", aquella que tiene derecho a ser felices aquí y ahora, en este instante. Además, ese reclamo que el pasado puede hacerle a las generaciones presentes no es fácil de responder, pues requiere luchar por la detención de la historia como la conocemos e instaurar un tiempo en el que cada victoria de los vencedores sea cuestionada. En otras palabras, es necesario cuestionar *cómo* se escribe la historia, cómo y desde dónde se narra.

A partir de este acuerdo, el tiempo desde la perspectiva benjaminiana no es una sucesión de eventos en los que pasado, presente y futuro tienen límites definidos. Por el contrario, "To

[9] Los énfasis son míos.

articulate the past historically does not mean to recognize it 'the way it really was' (Ranke)", sino como la apropiación de "a memory as it flashes up at a moment of danger." (255). Para Benjamin, el peligro se encuentra en lo que está por ser narrado: ¿cómo vamos a contar la historia? ¿Cómo apalabrar el momento? En especial, cómo recordamos esa memoria de la *opresión* experimentada por generaciones anteriores —y que las generaciones presentes heredan— ayude en el aquí y el ahora a la lucha por la felicidad. Como señala Reyes Mates, ese flash puede ser la puerta por la que entra el Mesías (la redención, la justicia) pues "la felicidad solo entraba en el tiempo si había una hendidura por donde entrar. Sin hendidura no hay tiempo, pues tiempo es decir novedad y para que el *novum* ocurra tiene que romperse con lo mismo de siempre" (286). La "destrucción" del tiempo lineal tiene que ocurrir en la transmisión de la experiencia de la tradición de los oprimidos en relación con el presente donde merecen ser redimidos. Dicho esto, el ejercicio de imaginar la experiencia vivida en las bodegas de la nao negrera, la vida del esclavo, la marca de la carimba requiere movilizar una temporalidad totalmente diferente y no basta con ubicarla en una cronología. Podría entenderse como algo que desborda el archivo y altera la forma misma en que se mide y se cuenta el tiempo.

Los textos que me ocupan en este proyecto entregan "momentos de peligro" que facilitarían otro sentido de la temporalidad implicada por la violencia esclavista. Por un lado, las temporalidades que se narran en los textos que estudio no son narraciones lineales, son textos con ritmos propios que evocan y tocan la experiencia presente de formas diversas. También son textualidades que no se ajustan por completo la experiencia narrada a través del lenguaje; a veces se encuentran más allá de él. A pesar de esto, escuchar o leer estos textos nos conectan con ese momento de peligro en la medida que nos dejamos tocar por la memoria, de permitirnos sentir y empatizar con las historias, generaciones, muertos y tradiciones que se manifiesta allí. Al

enfrentarme a esta constelación textual, debo preguntarme hasta qué punto permito que me trastoquen, si estoy verdaderamente dispuesta, o soy capaz de a *escuchar* los secretos del tambor. Ante estas lecturas, corro el riesgo de no *poder leer* aquello que no se puede poner en palabras y, por ende, de impedir la resonancia del tambor hasta el punto de que se borren los secretos que tiene. Como señala el grupo Tonada, sin la cabuya del tambor —capaz de curar el corazón herido— no es posible *coser-enlazar(se) con* las experiencias que la historia (de los vencedores) ha deshilachado, y que aún vibran en el retumbar del instrumento. En ese instante de peligro nos enfrentamos a dos posibilidades: *responder* al llamado del tambor para *escuchar* las experiencias desde el umbral donde pulsan la vida y la muerte, o dejar que el tambor se calle al no tener cadera que marque su ritmo, pies que saluden su retumbar; oídos que no están dispuestos a escuchar la urgencia que vibra en los secretos que tiene para mostrar. Porque en su golpe se abre una fisura en el tiempo: no la espera del porvenir, sino la irrupción del ahora que exige ser escuchado.

El flash y la fotografía: aperturas hacia un largo luto

En *Los muertos indóciles,* Cristina Rivera Garza lee el pasaje antes citado de Benjamin a la luz de sus reflexiones en torno a la fotografía y señala la reinscripción de la imagen como "un largo luto; la imagen era una ausencia; la imagen era un anhelo" debido a que para Benjamin, señala Rivera Garza, "La fotografía lograba capturar, de hecho, el no-estar-ahí de las cosas" (127). De esta forma, la imagen se convierte en "la tumba de los vivientes y, como tal, cuenta su historia —una historia de fantasmas y sombras" en la que el realismo que se le suele atribuir a la narración fotográfica se pone en cuestionamiento. Para la autora mexicana, esta concepción del tiempo y el recuerdo ayuda a "remarcar esa continua problematización de lo real como lo que aparece, lo que es visible, y las maneras en que algunos autores han previsto acceso a eso". Ante

todo, es una cuestión de recordar que "Si la apariencia es misteriosa, la reproducción de esa apariencia no puede ser una tarea realista ni en la fotografía ni en la literatura" (128). Así empieza su crítica a la novela histórica y nos dirige hacia su propuesta de la escritura documental.

Para Rivera Garza, el archivo es un sitio complejo, pues dependiendo de cómo es leído puede ser un lugar que justifica "el prestigio y la validación" o uno que es "capaz de encarnar el material humano que guarda en sí" (122). En este sentido, Rivera Garza reflexiona sobre el archivo de cara a la concepción benjaminiana del tiempo. En medio de este *cara a cara* está la melancolía, pues el lector de documentos históricos se enfrenta a esa apertura del *flash* benjaminiano, a la posibilidad de experimentar "una conexión frágil pero real con los mundos ultraterrenos y desconocidos y, acaso, incognoscibles, de los muertos". En estos libros relacionados con el archivo, la experiencia pasada —la que nos viene del mundo de los muertos— busca encontrar dónde *encarnar,* un sitio en el que se pueda *redimir* lo que se le debe a los muertos. En términos de Rivera Garza, podemos pensar la "débil fuerza mesiánica" que carga cada generación y con la que puede redimir a la pasada como esa nostalgia encarnada en la liberación del archivo (25). En este sentido, fuerza mesiánica, nostalgia e imaginación son formas de ensamblar un ejercicio de la memoria con otros sentidos de la historia y del tiempo que exigen algún tipo de justicia.

Aún más, para la autora mexicana los textos históricos "que tiende a reproducir una idea lineal, es decir, secuencial, es decir visual, de lo narrado, tiene como consecuencia la oclusión del sentido de impermanencia y de simultaneidad tan asociadas a las labores del oído y la presencia" (140). De aquí que sea necesario pensar lo que sobrevive en el texto, lo que *nos invita* a sentir, de insistir en *hacer nuestro duelo colectivo;* duelo entendido desde la definición de

Rivera Garza: “La virtud del duelo consiste, entonces, en posicionar al yo no como una afirmación y ni siquiera como una posibilidad, sino como una manera de desconocimiento. Un devenir” (139). Bajo esta concepción de historia, tiempo y ejercicio de la imaginación es importante resaltar que *leer* es un acto de *enredarnos en el tejido del texto,* de *volver* (o traerlo a nosotros) al instante de peligro de cierta forma y relacionarnos con ese pasado. Así, la poética de la supervivencia propone otras temporalidades no lineales en las que historia, memoria y narración *tejen* otros tipos de textos que re-escenifican el pasado para hacernos partes de ese instante.

Entre estos tejidos, el personaje de Ngafúa en *Changó…* personifica la concepción de otro tipo de tiempo y otra forma de relacionarnos con la historia. En la primera novela del texto, Ngafúa es babalao de Ifá y es quien, al principio de la novela, invoca los orígenes mítico-religiosos del muntu americano. Desde su llamado a los orisha hasta las súplicas a los ancestros, vemos que Ngafúa, en una concepción lineal del tiempo, se encuentra entretiempos. Se dice que es “el babalao sin sueño. En cualquier momento su respuesta está despierta esperando mi pregunta” (76), que nada lo sorprende, pues “Antes de que la lima corte el anillo ya su ojo ha visto el hierro roto; antes de que mi mano se alzara libre adivinó su recorrido” (78). De esta forma, Ngafúa es un personaje que rompe con la linealidad; destruye *el sentido* porque se encuentra por fuera de él. En su propia voz, en el primer capítulo de esta novela, vemos que es capaz de *narrar* en presente, pasado y futuro porque puede *ver* entre sueños, en las tablas de Ifá, en el destino:

Escucha mi relato
historia de ayer
caminos del regreso

no andados todavía

historias olvidadas del futuro

futuras historias del pasado

es el eco no nacido

del mañana sin comienzo

historia del Muntu esclavizado

por sí mismo

para liberarse de la decendencia de sus hijos. (46)

Nos encontramos entre un ir y venir constante; "la historia de ayer / camino de regreso / no andados todavía" nos habla así de un sujeto que está por fuera de la historia lineal, que tiene la posibilidad de *insistir en contar* la opresión del muntu y seguir actualizándola, trayéndola a nosotros. Aún más, el acto de la escucha, el pedido del babalao de Ifá, será en el barco negrero, que conduce a la semilla del muntu de África a América, un acto de gran importancia, pues es a Ngafúa a quien el capitán entrega el tambor roto puesto que "Habían observado que era él quien iniciaba nuestros cantos en la oscuridad de las bodegas" (82). El acto de escucha se entrelaza con un acto del habla donde se manifiesta la voluntad de estos seres humanos, hay discurso que resiste, que rehúsa la muerte que se le está imponiendo.

Las palabras que entona Ngafúa en este primer momento con el tambor roto insisten en que las cadenas de la loba blanca no podrán separar "nuestros cuerpos / de la sombra madre" y, aún más, reafirman que están vivos, que son "soplo de sombras / siempre enriquecidos / nunca rebajados!" (82). El tambor no lo podemos *escuchar* en nuestra lectura; sin embargo, *leemos* su retumbar, *imaginamos* el contacto de la palma de Ngafúa con los cueros del que está hecho el tambor. La sombra madre, los ancestros, los orishas, los "orígenes" aquí emergen para

recordarnos (como si lo hubiéramos olvidado) que son cuerpos vivos, humanos con historia, cultura, sociedad. Que, en realidad, no son inferiores ni necesitan salvación: tienen historia, tienen discurso, guardan su humanidad intacta. No es de extrañar que, inmediatamente después de entregado el tambor roto, se cuente la historia de Sosa Illamba quien lleva en su vientre la semilla del muntu en el exilio, su hijo a quien dará a luz en el barco (84). Esta "semilla" no es un salvador entendido dentro de la lógica sacrificial-cristiana, pues vemos en el resto de las novelas que la discriminación, el racismo, la huella dejada por la esclavitud no ha sanado todavía. En su lugar, esta semilla es la insistencia en la libertad. El niño que nacerá de Sosa Illamba significa que la lucha sigue, que de rebelión en rebelión se reafirma la existencia del cuerpo negro como humano. No importa las fracturas a las que sea sometido, el esclavo todavía resuena. Justo como el tambor que es entregado a Ngafúa. Lo único que se indica de él es que está roto, que lo tenían por allí y que espera calmar los gritos que vienen de la bodega. No obstante, el tambor roto solo enriquece la perseverancia por la libertad, logra unir "con su canto, aunque estemos dispersos y nos separen las lenguas" (82). Si la diversidad en la bodega era pensada como una forma de evitar revueltas, pues evitaba la comunicación entre esclavos, el tambor aparecía para insistir en el discurso sonoro, para entregar otro lenguaje. De ahí que hasta hoy en día en el mundo latinoamericano los tambores sean símbolos de historia y supervivencia sin perder su ritmo que acompaña bailes y fiestas. De aquí que el tambor (roto) sea en esta lectura uno de los principales *tejedores* de esas poéticas de la supervivencia, puesto que el resonar mortal que produce su espiritualidad y materialidad permite insistir en ser escuchado.

El tamborero y su tambor

Si bien en el canto de Ngafúa podemos sentir la relación muerte-tambor-comunidad, no debe hacerse a un lado la relación del tamborero con su tambor. En el caso de Ngafúa vemos que

son los europeos los que lo identifican como un líder en medio de la multitud de esclavos. Al ser quien iniciaba el canto en la bodega por las noches, recibe el tambor roto con el que pueden expresar su dolor y nombrar su lucha. Quien toca el tambor del lumbalú en San Basilio de Palenque dialoga con este pasaje, pues no es una decisión casual ni gratuita.

En su visita a San Basilio de Palenque consignada en *Tambores de América para despertar al viejo mundo*, Manuel Zapata Olivella describe su encuentro con la familia Batata, la cual ha sido la encargada de "percutir los tambores sagrados del 'lumbalú'" (loc 986) por muchas generaciones. Esta familia conforma la dinastía de tamboreros que han podido tocar el sagrado *Pechiche*[10], el tambor que encabezaba el lumbalú. Este, señala Zapata Olivella, es para la comunidad palenquera "la imagen de la muerte". En este sentido, vemos que tambor y muerte se asocian intrínsecamente, pero también se trata de una asociación en la que se configura toda una estructura sociofamiliar entorno a ella. No puede ser cualquiera el que palmotee a Pechiche, pues entre quien toca y el instrumento existe un lazo que se ha ido tejiendo por años. Por algo este tambor recibe el nombre de Pechiche, pues es, a la vez, el consentido de la casa y la caricia que acompaña la muerte. Aún más, podríamos decir que es la última caricia, un reconocimiento en el que es posible recordarle al ser que parte que no está solo, pues tiene a todos sus vivos detrás de él.

No obstante, dicha caricia no es fortuita. Se requiere el entrelazar(se) del tamborero con el tambor, de conocerse y saber tocar(se). Por eso, cuando Zapata Olivella narra cómo el tamborero

[10] *Pechiche* es un tambor sagrado en San Basilio de Palenque y tiene una riqueza histórica y cultural que no se aborda por complete en estas páginas. El trabajo de los hermanos Zapata Olivella inicia un movimiento académico que invita a visibilizar, reivindicar y liberar la experiencia afrocolombiana del discurso hegemónico del mestizaje. De ahí se abre un campo de estudios que llega a nuestros días con una diversidad de saberes, diferentes acercamientos y formas de pensar estas experiencias. Como señalé en la nota del pie de página 4, más que pensar la relación de Pechiche y Batata desde una perspectiva antropológica o histórica, me interesa centrarme en lo que ocurre en el contacto entre el tambor y su tamborero, cuál es la experiencia que allí toma lugar y cómo la relación que se construye a partir de ella es una forma de atravesar el instante de peligro y pensar otras formas de narrar la historia.

Batata "el viejo"[11] comenzó a acariciar "la piel polvorienta y golpearlo suavemente para revivirlo de su prolongado sueño. Profiriendo las palabras secretas, se escupía la palma de la mano para humedecer la piel de chivo que le servía de parche" (Loc 1002), nos está contando la intimidad que existe en ese diálogo previo al resonar del tum-tum[12]. Es la narración de la ternura con la que "sobre sus piernas, como si se tratara de un niño, le acarició el cuerpo cónico que hacía de caja de resonancia". Llamémosle cariño o ternura, aquí se registra la intimidad entre tambor y tamborero marcada por la pasión, la entrega y el tiempo.

Gracias a esa intimidad, a esa relación atravesada por la ternura, es que el cuerpo social baila y canta entorno a la muerte en el lumbalú. Zapata Olivella narra cómo el percutido duro y persistente hacía que "La tierra se estremecía, los talones desnudos, golpeándola, cavando la honda sepultura" y que todos cantaran y palmotearan con "los ojos alumbradores con el llanto que ya los invadía" (Loc 1014). El palmoteo persistente del tambor abre la experiencia social al llanto, a hacer duelo, a *sentir* ese llamado de Pechiche en cada rincón de su cuerpo y sobre la superficie de la tierra. Incluso, como en el caso del contexto en el que relata Zapata Olivella, cuando no hay un muerto. La percusión pasa a ser conexión, momento de encuentro y proximidad íntima, recordatorio de vida y muerte. A la noción de duelo como "the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as one's country, liberty, an ideal, and so on" (Freud 243), podría sumársele, como en este caso,

---

[11] El autor se refiere aquí a Batata II, el padre de Paulino Salgado quien pasará a la historia como Batata III y ganará fama internacional como tamborero de Totó la Momposina. Esta sección se enfoca en este personaje.

[12] Esto se puede apreciar también en el encuentro entre Graciela Salgado y su hermano Batata III. En el video "Las ALEGRES AMBULANCIAS Feat Paulino Salgado 'Batata'" (YouTube), Batata no toca a Pechiche, pero podemos apreciar la caricia, la preparación de los dedos, el contacto con el instrumento.

También quiero reconocer la deuda que este trabajo tiene con la voz como instrumento del bullerengue. En especial, teniendo en cuenta que tradicionalmente son las mujeres palenqueras las que asumen el rol de catadoras mientras que los hombres se encargan de tocar los instrumentos. En el caso de Graciela Salgado es importante notar que fue la primera mujer que se le permitió tocar a Pechiche. Podemos apreciar su labor como tamborera en este video siendo ella la que decide qué tambor toca Batata (el alegre) y cuál ella (el llamador).

la noción de una reconfiguración socioafectiva, percusiva, de la comunidad. Cada muerte *duele* de una manera específica, pero, como ocurre después de la muerte en la nao negrera, el tambor convoca el dolor colectivo y pone en relación las individualidades allí expresadas.

En este sentido, el *toque* del tambor construye una comunidad cercana a la noción de cuerpo de Jean Luc Nancy en *Corpus,* pues apreciamos en este contacto entre tambor y tamborero, tambor y comunidad, antropólogo y comunidad una "exposición desnuda de una evidencia igual, banal, sufriente, gozadora, temblorosa" en la que la condición del cuerpo es el de la apertura dirigida a extenderse (37). El tambor convoca a los cuerpos a abrirse, a espaciar, a darle lugar a "hacer acontecimiento", es decir, "(gozar, sufrir, pensar, nacer, morir, hacer sexo, reír, estornudar, temblar, llorar, olvidar…" (18). Aún más, es la apertura a la extensión, la que sostiene la ternura del tamborero y el tambor. *Se tocan* mutuamente, se dirigen al otro. El momento de peligro, ese instante en el que el tamborero se escupe las manos y comienza a sobar el tambor, anuncia la apertura del umbral de la vida y la muerte, en el que el retumbar del tambor insiste en seguir contando las experiencias del fallecido; la persona muere, pero el tamborero hace hablar al tambor para que su historia resuene con todas las de sus ancestros. En ese contacto, acontece la memoria que seguirá experimentándose cada vez que se toca el tambor.



Imagen 2. Captura de pantalla del video subido a Youtube "Las ALEGRES AMBULANCIAS Feat Paulino Salgado 'Batata'. Esta muestra a Batata III con su hermana, Graciela Salgado tocando el tambor en Palenque de San Basilio. El video referido en la nota de pie de página 7, muestra cómo Graciela le pasa el tambor a Batata y empieza a cantar mientras Batata se humedece los dedos con saliva y comienza a sobar el tambor como preparación para seguir el ritmo del canto de su hermana. En esta captura de pantalla se aprecia a Batata sobando el tambor, ojos cerrados y su rostro concentrado en ese instante. Cabe agregar que Graciela es la primera mujer en aprender cómo tocar el tambor en la comunidad.

Esta relación entre los Batata y Pechiche no solo ha sido estudiada por el antropólogo cartagenero, sino que ha sido conmemorada y celebrada por innumerables artistas del Gran Caribe y el Caribe colombiano. En especial, la relación de Batata III con el tambor y la apertura a su experiencia con este, se puede apreciar cómo la historia de este instrumento es también historia personal y comunal que dialoga, narra y extiende la experiencia humana. Durante su tiempo como tamborero de Totó la Momposina la cantadora le dedica un tema completo en la grabación de su disco, *La candela viva,* producido por *Real World Studios* en 1991. La canción aparece tiempo después de la publicación de la discografía, pero queda consignada en la sesión en vivo de la producción antes mencionada. Esta canción se titula "Tu tambor" y es llamado, diálogo y recordatorio de la importancia del tambor y del tamborero en el panorama musical de Colombia. Esta canción nos permite ver cómo la experiencia de la caricia se extiende a la voz de la cantadora quien abre un diálogo explícito con el tamborero, dando inicio a un performance en el que la voz invoca al tambor, lo llama y este, de inmediato, responde.

En la versión de *Spotify* de la canción, antes del inicio de la música, Totó se dirige a Batata: "Bueno Batata, aquí usted va a tener que *mostrar* todos los secretos que tiene". Esta simple interpelación contiene el reconocimiento del rol de Batata en el plano musical afrocolombiano. No solo eso, nos recuerda que hay algo más en la experiencia del tambor que solo un disfrute del sonido, hay *secretos* que se nos cuentan, historias que se divulgan. En su trabajo titulado "The Talking Drum: An Inquiry Into the Reach of a Traditional Mode of Communication", Ushe señalaba que "the Talking Drum is used as means of notification, alertness and entertainment of people in palaces or during ceremonies". De igual forma, este tambor es nombrado por su habilidad de imitar ritmos y entonaciones de la palabra hablada, pudiendo replicar de cierta forma el lenguaje (94). Así, encontramos en el tambor un lenguaje, pero que no es solo verbal, sino sensación y sentimiento, ritmo y escucha. El secreto aquí es caricia también que responde a la voz de la cantadora, pero que a su vez convoca a que la cadera participe de esta conversación. Es cuando Batata repica el tambor, aceptando la invitación de la cantadora, que puede empezar la canción.

Este repique del tambor es aceptación de sentido más allá de la palabra. Es un recordatorio de que el tambor *comunica* y, sobre todo, que *comunica* más allá del lenguaje. Para Benjamin, el momento de peligro y la necesidad de la instauración de una nueva concepción del tiempo ocurren dentro del lenguaje. En el caso del tambor, no. El momento de peligro ocurre ante la interpelación de Totó a Batata, en ese momento cuando Batata tiene que decir si va o no a *mostrar los secretos que tiene*. De no tocar el tambor, de no dejarse grabar o siquiera ser tamborero por fuera de su comunidad, hay un riesgo de que estos *secretos*, historias y experiencias ancestrales, no lleguen a nosotros. Antes del palmoteo de Batata, hay una posibilidad de que no podamos escuchar el tambor y, si no podemos escuchar el tambor, si no se

puede tocar, no vamos a poder ser tocados por su retumbar. No vamos a experimentar esa emoción de desbordes, el deseo —o la necesidad— de mover la cadera. La posibilidad *de hablar, de decir* con su repique a través de la cadera es lo que nos permite conectar con las experiencias que la historia no ha nombrado. Desde esta habla sin palabras, el ritmo y el contacto de piel viva y piel muerta, se inscriben los secretos de las experiencias no contada que piden, *reclaman*, que las sintamos.

Basta recordar que el misterioso aña de los tambores batá afrocubanos, mencionado por Fernando Ortiz en *Los tambores batá de los yorubas* (1954), permite pensar en la relación de esta comunicación con las deidades. Para el antropólogo cubano, el aña recibe su nombre por ser el "secreto del dios Aña" (divinidad del tambor) y es el "'resguardo', hechizo, fetiche o magia" que consagra a los tambores batá. Es potente y mágico y es él "lo que da a los tambores su significación sobrehumana, lo que vitaliza y hace 'hablar' y, al propio tiempo, lo que los defiende contra toda asechanza enemiga, para que ni a los tambores ni a los tamboreros les echen brujería maligna ni les hagan *oyú fifó*, o sea 'mal de ojo'" (113). *Hay en el tambor un secreto* y si bien la lectura de Ortiz explora una dimensión religiosa de ese secreto, en "Tu tambor" encontramos una dimensión afectiva y espiritual en un sentido no necesariamente religioso. El secreto nos atrae, el replique del tambor nos *atrapa* en el sentido de que, por más que tratemos de correr o de pasar a la siguiente canción, hay *algo* que *nos hace escuchar,* un algo que nos habla por señas o insinuaciones sin discurso, que nos cuesta *entender*. No ha empezado la música, pero ya *sentimos* el retumbar del tambor, el secreto que nos cuenta y que, en realidad, no necesitamos apalabrar, ese *algo* que sentimos en la cadera o en las vísceras, pero que en el momento de la escucha (o después de ella) no necesitamos definir.

El primer verso de la canción nos evoca la necesidad de un oído atento. No solo es el secreto al que debemos estar atento, sino que hay una interrupción en el plano auditivo: "Se oye el rumor". El rumor, de acuerdo con la *RAE*, tiene tres acepciones[13]: a. Su significado cercano al de chisme, "Voz que corre entre el público", b. "Ruido confuso de voces" que se acerca a la imagen de un público enfrentado a una situación inesperada y c. "Ruido vago, sordo y continuado" que me hace pensar en el sonido que avisa la llegada de uno más fuerte, más resonante. En sus tres acepciones, el rumor de "Tu tambor" moviliza las repercusiones que desata el repique de aquellos tambores, pues las palabras de Totó no caen al vacío, sino que, en efecto, un ligero *rumor* se escucha: el tambor que, en el video de *Real World Records* de la canción, otro tamborero toca con tal cuidado que su sonido es leve. Aquí nos encontramos con la insistencia acústica; una vez más el lenguaje no verbal que nos cuenta secretos como, por ejemplo, el cuidado de la técnica de tocar el tambor con solo las puntas de los dedos. El sonido es "vago, sordo y continuado", producto de la labor cuidadosa y atenta del músico: rumor que abre la escucha[14].

De igual forma, leo la palabra "rumor" en relación con *los secretos* que tiene el tambor para nosotros. Como si se tratara de un cuento o un chisme, el rumor aquí también refiere a la capacidad que tiene el tambor de hacer "correr entre el público" esas experiencias sensoriales que la voz de Totó, el replique de los tambores, las vibraciones acopladas de este conjunto pueden producir en quienes las escuchan. Además, abren la puerta para que el público pueda sentir las historias de esas experiencias. El público que está alrededor de la agrupación palmotea y mueve el cuerpo al son de la música. Son *tocados*, la música acontece en los cuerpos. He ahí la

[13] https://dle.rae.es/rumor

[14] https://www.youtube.com/watch?v=xObESuNVEgw

posibilidad de *escuchar los secretos* de Batata, no porque los va a contar, sino porque los logramos sentir, experimentar en la medida que *somos tocados* por ellos. En el momento en que juntamos las manos o ponemos en marcha el movimiento de caderas, incluso cuando los movimientos son lentos e inconscientes, estamos respondiendo al toque, nos estamos abriendo a una experiencia por fuera del lenguaje.

En este sentido, *los secretos* tienen que ser entendidos poniendo en relación sus múltiples definiciones[15]. En primer lugar, el secreto guarda una relación con la delicadeza y ternura que tiene Batata en sus manos al momento de tocar el tambor. Al ser definido como "cosa que cuidadosamente se tiene reservada y oculta", el secreto puede estar enmarcado en un contexto de la intimidad del sujeto que "atesora" este objeto para sí mismo. En segundo lugar, guarda una relación cercana a lo que señalaba Fernando Ortiz con respecto a los tambores batá: ser tamborero va mucho más allá que simplemente aprender a tocar el instrumento, sino que tienes que aprender a *hacerlo hablar*, a que el dios baje y baile entre la gente. En este sentido, el secreto suena al ritmo del "misterio" o el "enigma" en el que el lenguaje se agota, puesto que "el entendimiento o la interpretación son difíciles o, en muchos casos, imposibles". Por último, secreto como una oración completa, en la que el verbo "secretar" se conjuga en la primera persona del singular. Para la biología se trata de "la acción de expulsar una sustancia". Ya sea desde el sudor que secreta la piel después de estar horas bailando en el calor del Caribe o la saliva que escupe el tamborero en sus manos antes de tocar el tambor, el secreto que nos *muestra* Batata no puede ser experimentado por fuera del cuerpo. La resonancia del tambor *toca nuestro cuerpo* en la medida que nos vuelve acontecimiento: una experiencia, sensación y/o emoción

[15] https://dle.rae.es/secreto#XPNR6xt. En este párrafo, las comillas son usadas tanto para señalar citas directas de las definiciones de la Real Academia de la Lengua como parafraseos de las mismas. También, sirven para demarcar sinónimos consultados en el mismo diccionario cuyos enlaces no aparecen citados por razones estéticas y pragmáticas.

estalla en nosotros. El pelo erizado, la sonrisa, el pecho apretado, el baile… sea cual sea, explosionamos y tenemos que hacer algo con nuestro cuerpo porque nos desborda.

Los primeros segundos de la canción anuncian la llegada del sonido de ese tambor. Se repiten dos veces la afirmación "Se oye el rumor de un tambor" antes de que ocurran dos cambios gramaticales notables junto con un cambio de entonación y la entrada del coro. En primera estancia, dejan el presente del indicativo para convertirse en un mandato: "Batata toca / Batata suena" a lo cual el coro responde "Tu tambo". El cambio del modo del verbo llama la atención porque se puede leer como el paso del anuncio de un ruido a la llegada del sonido, de lo inminente a la acción. A la vez, recuerda que quien escucha el tambor también forma parte del diálogo. No solo Batata es quien va a "contarnos" sus secretos, sino que somos nosotros los que queremos (y debemos) escucharlos. Segundo, resalto el cambio del artículo "un" al posesivo "tu" al hablar del tambor porque nos recuerda cómo tambor y tamborero tienen un vínculo fundamental para la trasmisión de estas historias. No es cualquier tambor el que queremos escuchar, es el de Batata, son los secretos de este tamborero y sus ancestros los que queremos experimentar.

En esta canción se hace, por decirlo de una manera, una historia del tambor afrocolombiano en el plano musical del país. Se dice que "es palenquero", de una "Tierra de negros"; inmediatamente después, se afirma "Y es colombiano" para que no olvidemos que este país es "Tierra mestiza" donde indígenas y negros forman parte fundamental de nuestra historia. Además, nos recuerda que el "Gran tamborero" Batata, toca este tambor "Pa' que lo oiga todo Colombia", pues su rumor debe extenderse por todo el territorio para seguir contando su historia.

Además de una historia, en esta canción se traza un mapa de lugares claves donde los ritmos del bullerengue se han desarrollado. Con la mención de Malagana, Arbolete, Moñito y María la

baja se habla de municipios con historias afrocolombianas complejas y memorias de violencia colonial y contemporánea. Hay que mencionar que su cercanía a cuerpos de agua —ya sea el mar o el río— hacen de estos territorios, poblaciones ideales para la pesca, la agricultura y, sobre todo, para el asentamiento de personas que vienen huyendo de las grandes ciudades. De igual forma, desde sus orígenes estas son poblaciones mestizas, pero con una fuerte presencia afrocolombiana. María la baja (Bolívar), por ejemplo, es uno de los epicentros ancestrales del bullerengue desde la época de la colonia. Por su parte, Moñito (Córdoba) y Arbolete (Antioquia) narran en su historia que, durante la colonia, llegó a sus territorios el bullerengue por medio de embarcaciones provenientes del departamento de Bolívar. Desde entonces, los distintos ritmos del bullerengue y las tradiciones afrodescendientes han estado presente en estos territorios.



Imagen 3 Mapa generado en Google My Maps y muestra la ubicación de las cuatro ciudades nombradas en la canción junto con Palenque de San Basilio. La línea nos muestra cómo esta trayectoria bordea la costa del mar Caribe.

En esta canción, los diálogos entre la voz de Totó y el tambor de Batata III incitan a seguirle el rastro a ese rumor que va extendiéndose ya no solo por toda Colombia, sino por cualquier oído

que lo quiera escuchar. En especial, teniendo en cuenta de que cuando se graba esta canción, entre 1991-1992, Colombia atraviesa uno de los peores momentos en la lucha con el narcotráfico y la guerra con los grupos al margen de la ley. Este contexto resulta importante porque los territorios antes mencionados cargan en sus historias, no solo la violencia colonial, sino también la violencia producida por el conflicto armado. Desde sus inicios, el bullerengue surgió como "danza propia de los negros que huyeron de la esclavitud y conformaron los palenques" y que ha llegado a nuestros tiempos de conflicto-posconflicto-corrupción-precariedad como "un mecanismo de resistencia, identidad y resiliencia en dichos territorios"[16]. Escuchar "Tu tambor" sin pensar en cómo *el rumor de un tambor* puede extenderse por una Colombia todavía en conflicto es ignorar el lugar que ocupa la música en la supervivencia cultural y física de estas comunidades.

En la última parte de la canción, Totó abre la proyección del rumor ya no solo a Colombia, sino que el tambor debe tocarse para que lo oiga "el mundo entero". De igual forma, esta parte añade que el tambor es "la raíz de nuestra música". Ambas afirmaciones invitan a pensar en el gesto de esta canción de reconocer no solo el lugar que ocupa el tambor en la construcción del imaginario nacional colombiano, sino que cuestiona y reivindica de cierta forma el lugar de la afrocolombianidad en los procesos de decisión de esa construcción[17]. Quiero añadir que al

[16] https://www.laplazacartagena.com/bolivar-es-y-sabe-a-bullerengue-maria-la-baja-cuna-del-bullerengue/

[17] Manuel Zapata Olivella junto con su hermana Delia Zapata Olivella fueron pineros en los estudios de la afrocolombianidad. Esta conversación continua hoy en día en trabajos como *Raising Two Fists. Struggles for Black Citizenship in Multicultural Colombia* (2024) de Roosbelinda Cárdenas, *Becoming Heritage: Recognition, Exclusion, and the Politics of Black Culture Heritage in Colombia* (2023) de María Fernanda Escallón, *Black Cookstove: Meditations on Literature, Culture, and Cuisine in Colombia* (2020) de Germán Patiño Ossa, *The Geographies of Social Movements Afro-Colombian Mobilization and the Aquatic Space* (2016) de Ulrich Oslender. De igual forma la labor de instituciones como la Biblioteca Afrocolombiana de las Ciencias Sociales de la Universidad del Valle y la Biblioteca de la literatura afrocolombiana del Banco de la República crean espacios de visibilidad y accesibilidad de los trabajos literarios y académicos entorno a la afrocolombianidad. Por último, los grupos artísticos, los colectivos y los movimientos sociales que luchan por la equidad y el reconocimiento real de la

insistir en que el mundo entero escuche ese rumor, se busca deshacer la imagen de una Colombia asociada con la droga y la violencia, para reconstruirla como una tierra de música y arte.

Sobre todo, cuando yo escucho el tambor, no es un susurro lo que encuentro, sino toda esta fuerza arrasadora que no me permite quedarme quieta, puesto que me (con)*mueve* a bailar, a pensar, a cantar. Me siento, en otras palabras, tocada, conmovida, convocada a encontrarme con su retumbar. El tambor también *me toca* a mí, pues empieza a darse la necesidad de dejar que la cadera le responda, que estas líneas se conviertan en escrito, que de alguna forma y por alguna razón pueda moverme hacia el tambor y sincronizarme con el ritmo que marca. Me mueve a tocarlo, pues el tambor también acontece en mí. En especial, cuando hacia el minuto 3:13, el grito de otro de los tamboreros pide "solo cuero" y Batata toca su tambor a modo de respuesta. Si vamos al video de la canción, nos encontramos con la toma enfocada en las manos de Batata, la forma en que sus palmas entran en contacto con el cuero del tambor de formas diferentes. El sonido se arregla de tal manera que es el tambor el que sobresale para el que escucha. Sin embargo, hacia el final del solo de tambor, la cámara enfoca la parte superior del cuerpo de Batata mientras se inclina hacia atrás y sus brazos conducen las manos a un retoque furioso sobre el instrumento. La fuerza del movimiento se traduce al grito del tambor que intensifica, anima, las palmas de los presentes.

---

diversidad racial en Colombia juegan un papel fundamental en los estudios y avances de la afrocolombianidad en la nación.



Imagen 4 Las tres capturas de pantalla corresponden a la sesión de grabación en vivo de "Tu tambor" de 1992. Vemos en las imágenes 4A y 4C las manos de Batata III tocando su tambor, el contacto de la mano con el tambor va a ser variado. En la foto 4B apreciamos un instante del "solo cuero" donde Batata es el centro de atención. Podemos ver en la imagen a los otros tamboreros observándolo fijamente mientras que en el video veremos que se trata de todo el conjunto musical que presta atención al arte del tamborero.

Cuando la voz de Totó empieza a cantar de nuevo, la cámara sigue al tamborero y podemos apreciar cómo una delicadeza se abre paso en su toque, pues el ritmo que sigue su mano, la forma en que su dedo índice es lo que produce el sonido de momentos, nos recuerda el rango de contactos que las manos tienen con los cueros del tambor para producir la multiplicidad de ritmos que aquí escuchamos. De esta forma, *furia* y delicadeza son partes de la experiencia percusiva del tambor.

La caricia

En el concurso "La vitrina" *de Telecaribe*, el grupo Tonada tocó "El golpe de mi tambor" como parte de su participación. Este performance en vivo nos permite experimentar algo distinto a lo que ofrece la sola escucha de la canción: el movimiento del cuerpo. Este video comienza con Mathieu Ruiz, voz principal del grupo, diciendo: "Estamos aquí gracias al bullerengue". Tras estas palabras, la atención del grupo se centra en el repique del tambor y, cuando la cámara enfoca al tamborero, apreciamos el contacto entre la piel de las manos y el cuero del instrumento. El grito del tamborero da inicio al canto.

El primer comentario que aparece debajo del video, del usuario @CarlosMendozaSilvera02, afirma lo que varios espectadores, yo incluida, sienten al ver este video: "Esta vaina le ponen los

pelos de punta al que sea". En mi caso, el momento cuando el corazón se acelera y siento el deseo de cerrar mis ojos para ponerme a bailar es cuando una de las cantadoras deja el lugar asignado/escogido entre los músicos y, siguiendo el ritmo, su cuerpo se desplaza/baila hasta llegar frente al tambor. Como en otros bailes caribeños, la muchacha saluda al tambor (y al tamborero) para, luego, arrodillarse frente a él y acariciarlo[18]. Aquí vuelvo a la imagen propuesta por Zapata Olivella de Batata acariciando a Pechiche. La ternura (re)aparece para recalcar lo que en la canción se denomina "el sentir bullerenguero".

El sentir bullerenguero manifestado en el gesto de la cantadora dialoga con la larga tradición del tambor como un instrumento ritual. El *secreto*, por ejemplo, se localiza en ese espacio ritual, en el mundo espiritual al que conecta el tambor con la vida terrenal. En *Los tambores* de Ortiz, se aprecian los diferentes rituales que se tienen que practicar incluso antes de la construcción de los tambores. Desde cómo se organizan los tambores en un toque (39) hasta los requisitos que debe cumplir el tamborero antes de comenzar a tocar el tambor (128), recorremos en este texto la divinidad del tambor, su poder de "hacer 'bajar' o 'subir' a los dioses y de hablar con ellos y por ellos" (107). Ya la condición divina o mágica[19] está establecida en el primer párrafo del texto cuando se afirma que los tambores batá tienen una relación con Changó y Egungun y, en Cuba, con todos los cultos de los orishas. Sobre todo, "se reconoce la primordial relación de aquéllos con Changó, que es el dios de la música, porque lo es de los truenos, o sea de la 'música

[18] En la bomba puertorriqueña esta dinámica es clave: los bailadores se turnan para acercarse al tambor individualmente y establecer un diálogo improvisado donde el tambor y el baile resuenan al mismo ritmo. Para conocer más, se puede visitar https://nafme.org/blog/bomba-the-sound-of-puerto-ricos-african-heritage/, https://youtu.be/z0vzkGKEWX4?si=0XsFFReqVfHddP15, https://www.80grados.net/la-bomba-puertorriquena-y-sus-equivalentes-en-otros-paises-del-caribe-y-afroamerica/. Este último enlace pone en relación la bomba puertorriqueña con otros ritmos del Gran Caribe incluido el lumbalú.

[19] En su texto, Ortiz usa ambas palabras para describir los tambores batá. Por esto las utilizo indiscriminadamente aquí, pero reconozco que cada una carga sus propias definiciones e implicaciones.

celestial'" (5). De esta forma, vemos cómo el tambor ha venido a ser un signo de reverencia, pues tienen en sí el aña, la potencia sobrenatural "que los defiende, truena y pelea contra sus enemigos" (9), que abre paso a la tierra de los ancestros y de los orisha.

No obstante, el "sentir bullerenguero", al igual que la experiencia del tambor, están constituidos por otras dimensiones que complejizan la dinámica espiritual aquí presentada. Por un lado, tenemos la dimensión histórica de los tambores y los pueblos negros de Latinoamérica y, por el otro, el trasfondo cultural que pone las tradiciones y comunidades afrodescendientes como espacios materiales para la institucionalidad y construcción identitaria. La dimensión histórica abarca tanto el sistema esclavista que trajo los tambores africanos a América como los procesos nacionalistas que intentaron blanquear la historia latinoamericana. La dimensión cultural del tambor refiere a los procesos político-culturales y el concepto de patrimonio de la nación y de la humanidad que tanto gobiernos como la UNESCO han estado impulsando desde finales de los noventa. En ambos casos, los tambores entran en una escena de tensión en la que su supervivencia depende de su capacidad de guardar su poder mágico mientras esto se adaptan a un sistema jerárquico y, eventualmente, capitalista y neoliberal.

Los tambores, hoy en día en Colombia, se consideran un signo de las raíces africanas que conforman la identidad nacional. En la cartilla educativa número siete de la colección "El Atlas de Culturas Afrocolombianas" (2003), se señala que los ritmos musicales de las costas Caribe y Pacífico del país todavía poseen elementos, como el tambor, que "se constituyen en la presencia viva del legado cultural africano a la conformación de la colombianidad y representan a su vez procesos de afirmación de la identidad del pueblo afrocolombiano"[20]. El discurso identitario, que

[20] Este es un proyecto llevado a cabo por el Ministerio de educación en Colombia. Se puede encontrar en la página web de *Colombia Aprende* en https://redaprende.colombiaaprende.edu.co/metadatos/recurso/7-instrumentos-de-la-musica-tradicional/

sigue presente hasta hoy en día, ha encerrado a los tambores afrocolombianos y los ritmos a los que da vida (como el bullerengue, la cumbia, el mapalé) en un proceso de institucionalidad cultural-folclórica.

A diferencia de estos procesos institucionales y discursos identitarios, mi lectura es un acercamiento a la experiencia de supervivencia que resuena en el toque del tambor y articula una necesidad personal de dialogar con las huellas que su resonar ha dejado en mí. El tambor aparece aquí como un instrumento que interpela la experiencia humana, mientras que el "sentir bullerenguero" nombra las afecciones que esta constelación textual ha producido en mi forma de percibir el mundo. Como señala Juan Carlos Quintero-Herencia en *La máquina de la salsa*, se trata de la experiencia de "el cuerpo erizado en medio de la palabra sonora" (20), la respuesta que mi propio cuerpo genera al escuchar y leer esta constelación textual, así como las preguntas personales que emergen frente a la vida y la muerte. No pretendo hablar sobre una identidad afrocolombiana ni estudiar el tambor como un arma de lucha; más bien, en los siguientes párrafos me interesa apuntar algunos eventos históricos en donde escucho el resonar del tambor y su urgencia por seguir contando sus historias.

Juan Sebastián Rojas en "From Street *Parrandas* to Folkloric Festivals" identifica en la Constitución de 1886 uno de los orígenes de esta problemática, pues esta intentaba "defined the nation as a unified whole where one religion, one race, one language, and a common history were all-encompassing parameters supposed to encompass all the citizens of the republic". La búsqueda por una identidad nacional borró "the existence of ethnic and cultural diversity and rendering it homogeneous through the discourse of *mestizaje*" (9). El recuento histórico de las luchas por el reconocimiento de una identidad negra durante el siglo XX que establece Rojas nos conduce a los cambios establecidos por la Constitución de 1991 "where a change in the socio-

economic system, now shifting towards neo-liberal policies of pluralism" hizo posible el reconocimiento de la existencia de comunidades negras dentro de la nación (13).

Sin embargo, esto no ocurrió sin que mediaran luchas, pues como señala Nina de Friedmann en *La saga del negro*, en la Constitución del 91 fueron las comunidades indígenas las que fueron reconocidas como parte de la diversidad del país. Sin embargo, para las comunidades negras tuvieron que pasar 2 años más para que se pudiera "preparar una ley que reconociera a las comunidades negras las tierras donde habían estado asentadas y formular mecanismos para la protección cultural y los derechos para el fomento de su desarrollo económico y social" (3)[21]. Rojas señala que este reconocimiento de la diferencia corre el riesgo de responder a una "apparent inclusiveness" en la que se hace necesario que los grupos dominantes negocien con los sectores subalternos para generar un sentido de justicia y equidad (14) y que, en lugar de generar visibilidad resulte en una marginación sistemática. Para Rojas, el plan de "Apertura económica" del presidente Gaviria afectó la economía local y, a su paso, el desplazamiento de la música local por géneros distribuidos por los medios masivos. Su exploración de este plan permite entender mejor el escenario donde música como el bullerengue y el mapalé se volvieron más vulnerables a "becoming subjected to regional bureaucracy and political corruption" (15).

Este proceso, con sus diferencias, lo podemos ver descrito por Ortiz en *Los tambores.* El antropólogo cubano señala que los batá experimentaron un proceso de secularización donde el nuevo contexto musical y lingüístico cubano genera que "Los tambores, que hasta se tañían para

[21] La evolución de la ley 70 de 1993 puede encontrarse en la página de función pública del gobierno colombiano (https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=7388). Hay dos decretos que quisiera constatar aquí por su relación a los nombramientos relacionados a patrimonios culturales que aparecerán luego en la lectura. El primero es el Decreto 3050 de 2002 (https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=7385#1) que busca la "Conformación de la comisión de estudios para la formulación del plan de desarrollo de las comunidades negras". En Segundo lugar, el decreto 2941 de 2009 (https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=37082#0) que define el manejo y la regulación del Patrimonio Cultural Inmaterial de la nación.

'hablar lengua' mística en sus tonos, hoy tocan más para el deleite del baile". A pesar de que se trata de evitar profanar el componente sagrado de los batá con ritmos populares o sin cantar la liturgia sagrada con precisión, hay una modificación en la forma de tocar los tambores, pues "La gente paga mejor a los tamboreros que tañen con profanación" (101). Esto resulta importante, pues como señala el antropólogo cubano más adelante, la profesión de tamborero, de olú-batá, "no es muy remunerativa". El costo de los tambores, el tiempo que toma prepararse para ser iniciado como tamborero y el hecho de que "Sus ingresos dependen de los toques a que sean llamados a trabajar" (140-142) implican que los procesos socioeconómicos también tienen un rol en esos procesos culturales. Vemos entonces que, los toques sagrados y los toques de fiestas guardan diferencias marcadas por procesos económicos, históricos y culturales, por lo que es necesario pensar las resignificaciones del tambor para ese "sentir bullerenguero".

En medio de estos contextos complejos, la labor de grupos jóvenes como *Tonada* es importante para mantener viva la tradición del bullerengue. Canciones como "El golpe de mi tambó" actualizan la experiencia del bullerengue e invita a *sentir* la relación del oyente con el tambor a través de su golpe. Es la necesidad de cantarle al mundo ese "salirse de uno mismo" que se experimenta en ese contacto, ese sentir. Como señala Sara Ahmed en *The Cultural Politics of Emotions,* "Bodies take the shape of the very contact they have with objects and others" (1). En este sentido, el *sentir* dialoga a partir del contacto donde la caricia (y el golpe) generan una serie de sensaciones, emociones y vivencias que marcan y definen una experiencia no verbal, no solo para el tamborero con el tambor, sino que también transforma la relación del instrumento con el mundo que lo rodea.

En la caricia de la cantadora al tambor leo una relación similar, pero diferente, a la del tamborero. Para este último, tocar el tambor es un acto de posesión donde el instrumento se

apodera del humano que lo toca para hacerse resonar y, así, recordarnos que el mundo de los ancestros y el de los vivos están en constante contacto. En otras palabras, en la relación tamborero-tambor siempre nos encontramos en medio del debate sobre quién es el verdadero instrumento, ¿el tambor o el tamborero? En este caso, siguiendo una lectura religioso-espiritual, es el ser humano el que *sirve* como medio para que el tambor *hable*. En el caso de Batata, es él el que sabe el secreto y es el responsable de mostrarlo —el tamborero como emisor, como aquel que tiene la clave para que sea posible la comunicación. En el caso de *Tonada*, el tambor empieza la comunicación, su retumbar es el que pone en movimiento los cuerpos que se encuentran sobre el escenario. El tambor no dice ni una palabra, pero la cantadora *escucha*, reconoce su lenguaje y da lugar a la experiencia de adoración. Adoración entendida como "sentir estima o gran afecto en grado sumo por alguien"[22] y no limitada al sentido religioso de rendirle culto a una divinidad. La respuesta es una de profunda ternura en la que se puede mirar al objeto amado y reconocer el dolor que implica quererlo.

En el caso de la cantadora, el contacto sonoro provoca un exceso en este cuerpo. Desde sus expresiones faciales hasta los pequeños brincos del minuto 1:02 hablan del no poder *contenerse*: el golpe del tambó la hace excederse hasta que no puede estar más en su lugar, sino que tiene que ir al encuentro del objeto que la ha trastocado, que literalmente la mantiene con vida: el tambor. Es una experiencia espiritual de agite y desbordamiento. Ortiz señalaba sobre el tamborero de un batá que "aunque sentados, tañen y bailan a la vez", pues tamborero afrocubano que "no baila cuando toca su tambor, no tiene fuego en sus emociones y su arte carece de virtud" (63). Explica Ortiz que estos gestos son un tipo de gesticulaciones convulsivas provocadas por el "mismo desbordamiento de impulsos motores que origina ese fenómeno sinérgico que en ciertas gentes

[22] https://dle.rae.es/adorar.

provocan la música, el baile y el canto de consumo" (63). No cabe en sí el poder espiritual del tambor y, su toque resuena sobre el cuerpo humano, *afecta* su sentir. En este sentido, Ortiz apunta que es una especie de "armonía de sonoridades metálicas, vegetales, animales y humanas… lenguaje *pánico* de los dioses" (64).



Imagen 5 La cantadora-corista del grupo Tonada arrodillada frente al Tambor en su presentación de "El golpe de mi tambó" en el concurso La vitrina. En la captura de pantalla podemos apreciar cómo la cantadora acaricia el tambor. El rostro del tamborero, a su vez, está contraído por ese algo, un trazo de su emoción al tocar el tambor.

Aunque no afirmo que el performance del Grupo Tonada sea un "toque de santo", sí observamos cómo, en diálogo con Ortiz sobre estos rituales, "los bailadores y los tambores tienen que entenderse". El tambor llama, convoca, comunica y "El bailador ha de sincronizar los movimientos de sus pies, de sus manos y de todo su cuerpo con ciertos golpes del tambor en los cueros" (Ortiz 53). Ambos son ritualidades percusivas. Si tambor y bailador no *hablan* entre sí, no se puede completar la liturgia y, por ende, los dioses no podrán bajar al ritual ni habrá ningún "santo subido" que pida baile. Muchas veces el tambor no solo habla, sino que grita. Este es el

caso del iyá que, al entregarse al toque, grita "también a ritmo, enloquecidas interjecciones como voces de bacantes en paroxismo" (52). En este sentido, cabe resaltar una anotación con la que Ángel G. Quintero Rivera abre su ensayo "Cuerpo y cultura en la expresión estética afroamericana": Si bien es cierto que la música apela a las emociones, también "su 'materia prima' forma parte de las realidades más claramente 'concretas' de nuestro entorno físico: hondas y vibraciones que nuestra biología capta como sensaciones sonoras o sonidos" (193). De esta forma, insiste el puertorriqueño, una de las principales herencias musicales africanas en el desarrollo sonoro de América "fue una concepción dialógica del evento musical, donde la música se constituye siempre en diálogo entre los agentes sonoros y los cuerpos danzantes" (200). La adoración de la corista no es casual ni fortuita. La serie de gestos en este performance, el no poder contenerse y necesitar acercarse al tambor, pone en escena cómo el tambor *afecta* al cuerpo.

El gesto de adoración ocurre hacia el minuto 1:18 cuando la cantadora comienza el desplazamiento que culmina en la reverencia delante del tambor. Ya para el minuto 1:32 la mano de la muchacha está sobre el tambor, acariciándolo, sintiendo su retumbar en la palma de su mano. La adoración, que bien puede ser ensayada o espontánea, trasciende este escenario, ya que su emoción deja una impresión en el espectador. Esta impresión, personalmente, podría nombrarla con el comentario de @juanpeluffo407 en el video de "La Vitrina": "Lágrimas y lágrimas corren por mis ojos al escuchar y ver tanta emoción en esta canción". ¿Por qué el llanto? ¿Cómo reconciliamos el primer comentario antes mencionado con este? ¿Cómo dialogan la exaltación que permite que "se te paren los pelos de punta" con las lágrimas que corren por los ojos -lágrimas que no quedan claro si es dolor, excitación, o qué?

Para Ahmed, la impresión permite pensar que “Emotions are both about objects, which they hence shape, and are also shaped by contact with objects” (7). Es decir, las emociones pueden leerse tanto a partir de los objetos que les dan forma a través del contacto, como a través de los objetos a los que esas mismas emociones dan forma. En este caso, el movimiento hacia el otro tiene diferentes direcciones. Por un lado, el movimiento de la mujer hacia el tambor nos muestra una impresión en el acto de adoración, pues es el gesto de la caricia, el arrodillarse, el saltar, el reconocimiento de una historia personal entre la cantadora y el tambor. Por el otro lado, el intercambio de esta muchacha y este tambor genera un movimiento empático en la audiencia que no se resuelve con facilidad.

La única manera de apalabrar una reflexión sobre las lágrimas es a partir de algo que sigue escapándose. Si bien es cierto que las lágrimas son una manifestación de esas impresiones que deja el video en la audiencia, también son una manifestación de “algo”. Ver este video provoca a la vez emoción y dolor. Hay en mi pecho una mezcla de alegría que me obliga a sonreír, pero al mismo tiempo, hay una intensidad que me obliga a cerrar los ojos para no tener que lidiar con lo que no logro comprender. Las lágrimas, en esta lectura, son ambivalentes, pues expresan la alegría de escuchar la pasión de tantas y tantos al cantar estos ritmos; sin embargo, también hay una forma de dolor al ver esa pasión, un *noséqué* que aparece y que se intensifica con cada golpe del tambor. En medio de esa sonrisa y esas lágrimas, la intensidad de este *noséqué* se apalabra en ese tejido de la poética de la supervivencia en la que los afectos y efectos del tambor sobre el cuerpo humano le hacen parte de esta experiencia. En la medida que *conmueve* y sigue conmoviendo, hay una textualidad que *sobrevive*. El *noséqué* insiste y el cuerpo que lo experimenta *busca,* bailando o cantando, leyendo o escribiendo, el instante de peligro que se asoma allí.

Goce

El cuerpo es tu instrumento
Muévelo como se te dé la gana
"Fiesta de tambores", Cabas

La petición de "mostrar todos los secretos que tiene" que hace Totó a Batata dialoga con la escena que encontramos en el segundo libro de *Changó…* del encuentro del padre Claver con un toque de tambor. Los participantes del toque se describen poseídos por el instrumento y Claver asume la misión de acabar con el trabajo del diablo. En medio de todo esto, el tamborero-babalao *insiste* en seguir tocando. El sacerdote tendrá que romperle los dedos para quitarle el tambor y, aun así, el tamborero sigue luchando por él. De nuevo, nos encontramos con una insistencia acústica, percusiva, agónica, *mortal* donde la escucha no es simplemente una petición, sino una necesidad. Hay diferentes tipos de escucha que, como decíamos con los secretos de Batata, *afectan* a quien escucha de diferentes formas. Ante todo, vemos que se impone hablar de secretos no porque haya un privilegio reservado a unos cuantos, sino que se vuelve secreto cuando alguien se deja afectar por él. Esto se relaciona estrechamente con lo que *ve* el padre Claver cuando encuentra el toque: hombres y mujeres poseídos, bailando eróticamente, rebajándose a los deseos de la carne. Para él, se trata de la acción del diablo y, por ende, es una experiencia que tiene que ser eliminada.

No obstante, los que bailan escuchan otra cosa: experimentan un acto-trance de felicidad, un gesto de celebración por el nacimiento de su "salvador" quien el babalao anuncia como promesa de libertad. Como símbolo, Benkos Biohó representa la manifestación de los dioses en

su gente, es el elegido de Elegba, aquel que viene a abrir el camino a la lucha por la libertad del esclavo. En ese instante de su nacimiento, el rumor no trata de afirmar si es el salvador o no, si es el escogido o el hijo del diablo, es la celebración del instante, de la posibilidad de que su realidad sea diferente. Es en ese instante de orgía y baile, ese momento de *goce*, por donde está entrando la poética de la supervivencia.

Entra aquí el goce, concepto complejo que puede llegar a ser reducido al simple acto de obtener placer. A partir de cómo se ha entendido el goce desde el psicoanálisis deslindamos ciertas singularidades en ese *algo* que nos *toca*, aquí en este estudio y ante la fiesta presidida por el tambor. En *El goce: un concepto lacaniano*, Néstor Braunstein explora la construcción de este concepto en el psicoanálisis desde las teorías de Sigmund Freud y Jacques Lacan. Para Braunstein, el goce no se puede definir con facilidad. Su experiencia conlleva la característica de lo inefable, pues "Entre goce y palabra, no puede decirse cuál es primero en la medida en que ambos se delimitan recíprocamente y se imbrican de un modo que la experiencia del psicoanálisis muestra como inextricable" (Loc 86). Se recurre a la complejidad de esa teoría psicoanalítica para explorar la relación indistinta entre cuerpo y tambor, vida y muerte que nos ocupa.

Voy por partes. Si se piensa el momento de peligro como el instante previo a que se toque el tambor, ese *algo* es una indicación de que las historias contenidas en el instrumento tocan a quienes lo escuchamos resonar. Sin embargo, hay implicaciones en cómo ese toque nos afecta. Por un lado, está la contestación de la cadera: su movimiento, como afirma la cantante barranquillera Shakira, no miente[23]. Aún más, el cuerpo que baila se presenta, en el diálogo con el tambor, como lugar que narra sin necesidad de escritura. Una vez "superado" el momento de

[23] Escuchar "Hips Don't Lie" de Shakira.

peligro, el cuerpo, abierto a la escucha, es tocado por las experiencias de la "tradición de los vencidos" para hacerse historia en ese instante. Aquí, lo que experimenta el cuerpo del bailador es, como apunta Jean Luc Nancy, experiencia como "travesía, transporte de borde a borde, transporte incesante de un borde a otro a lo largo de todo el trazado que desarrolla y que limita una arealidad"[24] (78). En la escena de *Changó…,* los bailadores han sido transportados, están al borde de su existencia en el sentido de que el mundo a su alrededor empieza a experimentarse de otra forma. La narración apunta que, una vez llega el padre Claver a la plaza, su primera reacción de atacar a los "herejes" falla, pues "Les azotaba los lomos y ni siquiera rociándoles con agua bendita se dan por entendidos". Pasan horas para que aquellas personas "vuelvan en sí" y huyan de las repercusiones que van a enfrentar por ser participantes de aquel embrujo. A pesar de que el instante ha pasado, mientras duró, prevaleció la existencia del secreto, el rumor de las historias y anuncios que el tambor tenía para ellos. Fuera de sí, transportados a un borde, extremo, que los sacó de su existencia, estos "diablos" *resonaron* junto con el tambor.

Este tránsito por las superficies de los cuerpos y el tambor no se puede idealizar como experiencia de placer ilimitado. Este *algo*, que aquí pienso, guarda una relación con la advertencia de Braunstein sobre no confundir el goce psicoanalista con el placer, pues esto es a lo que la significación "vulgar" (su elección de palabras) reduce al término. Esto es debido a que el psicoanálisis "hace del goce ora un exceso intolerable del placer, ora una manifestación del cuerpo más próximo a la tensión extrema, al dolor y al sufrimiento" (Loc 84). Así, el goce nos refiere a una experiencia que pone al cuerpo en una situación extrema, en un tránsito intolerable

[24] Anteriormente en *Corpus*, Jean Luc Nancy ha diferenciado la arealidad de "una falta de realidad", puesto que la palabra "significa la naturaleza o la propiedad de *área*". En este sentido, la arealidad aquí limitada refiere a "la potencia máxima del existir, en la total extensión de su horizonte. Simplemente lo real en tanto que areal reúne lo infinito del máximo de existencia con absolute finito del horizonte areal" (33-34). Para Nancy, lo finito e infinito de la arealidad escapa de la cualquier reducción dialéctica porque no es una mediación entre las infinitas posibles experiencias con los límites que pueden demarcarlas. Por el contrario, arealidad es el lugar donde se da el tránsito de la posibilidad de contacto entre cuerpos, es donde la experiencia acontece.

donde los límites del placer y el dolor se entrecruzan constantemente y, sobre todo, se difuminan. En este sentido, señala Braunstein, "El goce es lo viviente de una sustancia que se hace oír a través del desgarramiento de sí mismo y de la puesta en jaque al saber que pretende dominarla" (Loc 203). Es en el "desgarramiento" donde resuena el goce, punto clave en el que este concepto psicoanalista dialoga con la lectura de la afectación y los efectos de la experiencia musical afrocolombiana cercana al desborde, la mezcla de emociones o del arrebato.

Ante esta noción de goce, la escena de Claver y el tambor nos invita a pensar dos imágenes. Por un lado, la de la insistencia del tamborero de seguir tocando *incluso con los dedos rotos* y, además, la incapacidad de Claver de seguir el tamborileo una vez desaparece el babalao de la escena. La narración señala que aquella lucha no fue fácil para Claver: "El santo le quita el tambor y luego se le volaba regresando a las manos del brujo. Inútilmente le enrostra el crucifijo y maldecía". No es hasta que le quiebra los huesos y los dedos que "logra quitárselo y abrazado a él, oró por tres veces el Santo Credo" y, por ende, los bailadores "vuelven en sí". Sin embargo, la victoria es corta, puesto que cuando estaba por dar el caso como cerrado "escuchamos de nuevo el tamborileo". La diferencia era que venía de otra dirección y que "El padre Claver se incorporó de inmediato y quiso seguirlo, más en ese momento advierte que tiene amarrados los pies con bejucos de amansaguapo". Frente a esta imagen se puede agregar algo más a esta definición de "momento de peligro". Si ese *algo* es un indicio de que hemos sido tocados / nos hemos dejado tocar por el tambor, el momento de peligro no solo es la pregunta por el modo de resonar el instrumento, sino que también es el instante en el que tenemos que preguntarnos cómo vamos a transitar esta experiencia.

Desde el lugar de Claver, no hay tránsito; tener los pies amarrados con amansaguapo es la representación literal de su incapacidad de movimiento. Con él, se cumpliría el peligro que

Benjamin ve en la débil fuerza mesiánica, pues se permitiría que la narración de los hechos siguiera la temporalidad de la historiografía y nos quedáramos con los hechos narrados por Claver. Sin embargo, el "secreto" aquí se nos muestra en la textualidad misma del personaje: aquí Claver se presenta como una caricatura que no *logra comprender* lo que está sucediendo. Su entendimiento del mundo es limitado y tiene que recurrir a la imagen del diablo y de la deshumanización porque su lenguaje no le alcanza para *leer* o *escuchar* lo que el tambor insiste en contar. Su reacción ante estos hechos es las de querer nombrar, su constante necesidad de adjetivar y rezar es parte fundamental de su lucha, sus armas contra su temido demonio. Es el primer personaje en hablar en la escena y lo hace llamando a los bailadores "Malditos herejes" y cuestionando: "¿Sois vosotros los mismos a quienes yo he bautizado?". Busca nombres para atrapar la experiencia, identificar los cuerpos que allí se encuentran. Aún más, es la necesidad de reconocerles dentro de su propio lenguaje: es Claver el que "tiene la autoridad" allí, pues él los bautizó, les dio el nombre que ahora dios y la santa iglesia usa para reconocerlos. En Claver no hay apertura a ser tocado y, por ende, el "secreto" no se le muestra. Por más que desee, no va a poder salir victorioso. La atadura de sus pies y de su entendimiento no le permite *escuchar* (o seguir) el tamborileo insistente.

Desde el lugar del tamborero tenemos otra experiencia. No solo hay apertura al resonar, sino que hay una insistencia *mortal* en tocar el tambor. Los esclavos bailan fuera de sí, pero el tamborero y el tambor se narran como un mismo cuerpo. Incluso con los dedos rotos hay insistencia sonora y, a pesar de la imagen del padre Claver con el tambor en trozos a sus pies, escuchamos el tamborileo. Como en el goce a la psicoanalítica, en el desgarramiento se localiza ese retumbar y en esta imagen, el tamborileo de fondo se burla del saber que pretende dominarlo. A partir de aquí, el *algo* señala no solo la experiencia de tránsito entre bordes, sino que es

tránsito por fragmentos, desgarramientos, fisuras, dedos rotos, el dolor que produce, ser/estar abierto al acontecimiento. Jean Luc Nancy señala que "Gozo y dolor son los opuestos que no se oponen. Un cuerpo es gozado *también* en el dolor" y, en este *algo* apuntamos justo a ese resonar en el desgarramiento: duele y goza, permite sobrevivir. La diferencia entre goce y gozo es trazada por la muerte, la incorporación de los sentidos de lo mortal en el primero.

Esta escena guarda un paralelismo con la imagen del tambor roto que toca Ngafúa en la nao negrera donde el instrumento acompaña tanto las historias de los esclavos que van en la nao como los cantos a los difuntos y los lloros de las penas de su vida como cargazón. En esta escena también se enfatiza la insistencia sonora en la que se manifiesta la perseverancia por la libertad. El tambor contiene el recordatorio de que el esclavo tiene su propia historia y su lenguaje. Sobre todo, en ambas escenas el tambor se presenta fracturado y desde el desgarramiento sigue resonando. El intento de Claver de callar el tambor al rociarlo con "alquitrá, en presencia de esclavos y de algunos amos los santigua y les prende fuego" (122) es el intento de borrar la experiencia del esclavo. Como señala Arcila Jaramillo en "Tambor: corazón de Baobab" [25], durante el tiempo de la colonia el tambor "fue prohibido a razón de ser el principal peligro para el olvido que los esclavistas querían imprimir en los hombres y mujeres negros". La prohibición o, en el caso de la escena mencionada, la quema del tambor intentaba borrar la religiosidad africana que mantenía viva la identidad robada de los esclavos secuestrados de África. Además, contribuía a la dificultad de comunicación entre los esclavos de diferentes tribus que no hablaban la misma lengua, puesto que el tambor habla una lengua común. En este sentido, Arcila Jaramillo

[25] Este artículo de la *Fundación Acua* fundada en 2007 trabaja por defender los derechos culturales de las comunidades afrodescendientes de varios países latinoamericanos. Según su página web, "En Colombia ha trabajado en 13 departamentos priorizando siempre el fortalecimiento de capacidades y saberes locales para la valorización de los activos de las comunidades y sus territorios, así como la decidida incidencia política, legal y académica en favor de la defensa de los derechos culturales, étnicos y colectivos, en alianza con más de 90 organizaciones públicas, privadas y de cooperación internacional". https://programaacua.org/tambor-corazon-de-baobab-por-paula-arcila-jaramillo/

afirma que la escena de Claver y la quema del tambor es un signo de desesperanza con el que se cierran las puertas que conectan el mundo de los vivos con el de los muertos y, por ende, un intento por "desaparecer la fuerza de los ancestros y la memoria".

No obstante, Claver no puede callar el tambor. Su deseo, que se identifica con el del amo[26], se justifica en la salvación del alma y, en el proceso, ponerlos en un extremo de la humanidad. En *Black Reason*, Achilles Mbembe señala al hombre negro como "a kind of silt of the earth, a silt deposited at the confluence of half-worlds produced by dual violence of race and capital" (37). Dual y liminal, lo "negro" pasa a ser ese sedimento que el Atlántico va arrastrando y depositando desde las costas africanas hasta las Américas. Las implicaciones de esta violencia resultan no solo en las muertes físicas que terminaron siendo lanzadas al mar y cuyos nombres probablemente nunca lograremos saber, sino que también hablan de las muertes culturales, simbólicas e históricas que los cuerpos negros tuvieron y siguen teniendo en nuestras sociedades. Así, Mbembe señala que la modernidad nunca pudo "resolver" la ambivalencia en la que el cuerpo negro significaba a la vez "*the shattering of meaning and joyous hysteria*". Ante esto, Mbembe lee en el cuerpo negro la encapsulación de muerte y vida que va a representarse en la figura del fantasma. Por esta razón, el tráfico de esclavos solo puede ser analizado como "an emblematic manifestation of the nocturnal face of capitalism and of the negative labor of

[26] Tanto en *Changó*… como en la historiografía de Cartagena, la figura del padre Claver se muestra como "esclavo de los negros". Su trabajo por aliviar el dolor de los africanos llegados al puerto cartagenero habla de este servicio. Sin embargo, en la novela se aprecia la compleja relación de este con los esclavos. En su última conversación con Benkos, a quien cría como hijo propio (hasta el punto de que la novela insinúa que él es el padre del esclavo), Benkos desmonta este rol con una sola frase. Claver le persigna la cara a Benkos encadenado y le dice que tiene que ser sumiso y manso como el asno, pues "digan o hagan de él lo que cual quiera, nunca se queja el manso animal. ¡Buen ejemplo para el verdadero siervo de Dios!". Benkos le responde con resentimiento que "poca diferencia hace usted en las obras del Señor. Al burro le hizo torpe y bien hace en callar, pero a los hombres nos dio entendimiento. Si yo fuera un asno no aspiraría a tener una corona, aunque fuera de papel" (167). Con esta respuesta, Benkos ataca los valores del cura que, pensando que hace el bien, solo perpetúa el encadenamiento y deshumanización del esclavo. En resumidas cuentas, es parte de la lógica del amo y, como tal, no puede ser tocado por la experiencia de este.

destruction, without which it has no proper name" (129). Solo a través de una escritura fragmentada[27], desde múltiples acercamientos, en los límites de lo real y lo imaginario es que podemos enfrentarnos a lo que significa la experiencia negra dentro de la "nocturnal economy".

Debido a que siempre queda un exceso, un resto, el encuentro con lo real "can only ever be fragmentary and chopped up, ephemeral, made up of dissonance, always provisional, always starting anew" (130). La figura del fantasma de Mbembe es una liminal y de constante cambio. El hombre negro aparece como una fragmentación en sí en la que se necesita renovar constantemente. Hay ciertos puntos que se entrelazan con la conceptualización gozadora del tambor, puesto que hay una resonancia entre la experiencia de desgarramiento y potencial de supervivencia entre lo descrito por Mbembe, el psicoanálisis y lo que leo en *Changó*... Sin embargo, también va más allá.

El tambor sobrevive, su experiencia persiste, sigue retumbando y haciendo sonar ese rumor de las personas que lo han tocado y a las que ha tocado. En la novela vemos que aparece otro tambor, que a pesar del esfuerzo de Claver de acabar con la obra del "demonio", Pupo Moncholo va a insistir en tocar su tambor brujo: "mis manos palmoteaban y repican incansables sobre el tambor. Estaré repicando hasta que Elegba cabalgue la cabeza de su elegido" (131). En este sentido, el acto incansable resuena con la imagen de la primera novela en la que se nos describe la ciudad de Nembe en África. La descripción del puerto negrero empieza a construir un

[27] A esta escritura Mbembe la llama "Figural Writing", la cual acerca la experiencia negra a la palabra, aunque esta nunca pueda reproducirla o representarla por completo. En este sentido, Mbembe menciona que Podemos "evoke, convocke, draw everything along a fugitive and elliptical line in zigzags" (130). Porque siempre hay un exceso, la posibilidad de una elipsis o una separación es lo que abre la Puerta a la posibilidad de alcanzar un estado órfico a través del baile y la música. Esto se reconoce como una posesión o éxtasis. Mbembe ve la potencialidad de que el "rag-human" manfieste la volutad que sigue teniendo. Todavía tiene discurso y puede refutar morir de una forma que no ha elegido. En este estado órfico, el sujeto puede practicar un tipo de clarividencia que permite *ver* el tejido de misterioso de vida o muerte. La vida viene del "split, from the doubling and disjunction" y la muerte también, sin embargo desde su claridad inevitable "which itself is also like the beginning of a world—a gushing emergence, a sudden appearance" (41)

panorama sonoro en el que "El distante, invisible, presente acoso de los tambores" (52). Esta frase llama la atención porque hay un nivel de fragmentación del lenguaje marcada por la ausencia de verbo. Esto resalta la distancia que existe entre los tambores y los oyentes. Al mismo tiempo, enfatiza la imposibilidad de ver el retumbar de los tambores para resaltar la importancia de escuchar cómo hablan, cómo insisten, cómo comunican su presencia. De igual forma, dicha ausencia leída con la descripción del "presente acoso" juega con la presencia misma del tambor a lo largo de este texto: es constante, marca el ritmo de la narración, permite conectar los diferentes niveles legibles de estas historias. Acosa al lector, lo acompaña incluso cuando no es (d)escrito con evidencia. Esta musicalidad es la que abre el texto de Zapata en el poema épico "La tierra de los ancestros" donde se insiste que estamos en compañía de las "voces tambores" de los ancestros que dan vida a las palabras de los narradores (21).

Estos pasajes de *Changó…* nos hacen pensar en el tambor como un contenedor o disparador de la experiencia del goce en las tradiciones afrocaribeñas. Si el goce ocurre en o es el desgarramiento del sujeto, esa fractura abre la posibilidad a la experiencia del extremo, del contacto con lo mortífero; el cuerpo llevado a sus límites. La imagen del tambor roto y quemado es, como señalaba Arcila Jaramillo, un intento de hacer olvidar al esclavo su historia, tradiciones y espiritualidad hasta el punto de borrar su humanidad; sin embargo, su acoso perdura. Como el sonido, se percibe hasta que lo dejamos de escuchar, pero nos ha tocado ya e insiste en seguir haciéndolo. De forma similar, este *algo* aparece y desaparece como el sonido, lo sentimos cuando escuchamos a Totó pedirle a Batata que nos muestre su secreto. Lo siento cuando leo la palabra tambor en el texto de *Changó…* y respondo a él cuando escucho a *Tonada* cantarle al tambor para que nos ayude a seguir viviendo. El *algo insiste* en que esas experiencias nos sigan (tras)tocando, en cada resonancia, nos vuelve a sacar de sí, nos (con)mueve hacia un afuera, un

arriba o un abajo, a un lugar que nos jamaquea, nos sacude. En buen español, quedamos *shaken to the core* y, como si de un terremoto se tratara, hay "réplicas" de esa experiencia cada vez que nos enfrentamos a estas textualidades[28].

Resonancias y escrituras

Para Quintero Herencia, la escucha es "pausa y contagio sensorial, invasión de la clave del tiempo, invasión del tiempo de la vida, el paisaje playero que acoge la insistencia rítmica. La pausa deviene luego dilatación y espesura sensible. La escucha de los efectos percusivos es la entrega del cuerpo a la superposición de tiempo y a la amalgama sonora" (184-85). En este sentido, la escucha como momento de peligro implica la disposición del cuerpo para una experiencia temporal marcada por esa música. Si el cuerpo está en esa disposición, la escucha permite la inscripción de ese ritmo en el cuerpo que escucha. Así, la escucha *acontece* en el cuerpo, *da lugar, da su lugar* a la experiencia de la musicalidad. Como apunta más adelante el autor, "La musicalidad es aquí una zona de tactos, de contactos, de memorias somáticas, de encuentros sensoriales entre cuerpo en resonancia y aquello que reverbera fuera de la cronología en una escucha siempre particular" (186). Escuchar el retumbar del tambor es sentirlo en mi piel, en mi cuerpo. De ahí que ese *algo* no se apalabre por completo, sino que se vive, se siente.

[28] Al proponer que el *algo* y el *nosequé* son experiencias que no se pueden apalabrar por completo no me refiero a que son imposibles de transmitir. Parto de una diferencia entre la puesta en orden del lenguaje o del discurso y la transmisión como el traslado de algo que no se formula del todo, sino a través de economías de deseo, marcas, deformaciones, restos, pérdidas. Son experiencias transmitibles y hasta comunicables en la medida que posibilitan un movimiento hacia el exterior, nos ponen en contacto con otros y se pueden compartir con otros en diferentes temporalidades (bailando juntos en la misma cumbiamba, escuchando las historias de vida que se pasan de generación en generación, escuchando el retumbar del mismo tambor en diferentes momentos de la historia y tocado por otros tamboreros). Al localizar estas experiencias por fuera del lenguaje no quiero decir que no comunican, de ser así no se podría hablar de experiencia. Se trata de otro tipo de inscripción que no pasa por la secuencia de un lenguaje o la pretensión de transparencia de algunos. Hay otra dinámica. De ahí que sea necesario escucharlo, leerlo y escribirlo desde el cuerpo mismo, cómo toca el toque del tambor al cuerpo que soy

En esta escucha del tambor, el cuerpo *habla* y permite recordar, contar y escribir historias olvidadas. En este sentido, se moviliza un conjunto de experiencias. Si la musicalidad se vive a partir de una escucha siempre particular, *afecta* de forma diferente a aquellos que escuchan. Sin embargo, en la potencialidad del escuchar, también se convoca a la comunidad. El tambor convoca y reúne, permite el encuentro de vivos y muertos. La posibilidad de *dejarse tocar* por el tambor tiene la potencia de reunir como comunidad. No como unidad homogénea donde la diferencia se borra; sino desde el entendimiento de la especificidad de la relación con el retumbar del tambor. Al responder con el baile, también inscribimos en el tambor. Una parte de la experiencia nuestra pasa a ser parte de su retumbar. De ahí que la escucha del tambor sea un instante de peligro, pues es posible negarnos a contar *otra historia*.

El grupo *PuntaCandela* rinde honor a esta compleja experiencia tamborera en su álbum *El tambor vive.* En este, la canción "Llanto de tambor", la voz principal del grupo abre la canción con su voz a capella: "Escuchen ya, se oye el dolor de una pena, se oye llorar un tambor. Llanto" a lo que el coro aclara: "Llanto de tambó". El tambor llora y "ya no se oye su repique, ya no volverá a tocar, que se ha marchado el negro, dejó solo su toná". Como su negro ya no está, el tambor solo puede llorar. En un punto la canción afirma que "Al negro recordaremos por su sabroso tocar", pues "se pudo haber ido el hombre, pero no su tradición. Cantemos el bullerengue que aquel negro nos dejó". Esta reconoce y honra la relación del tambor con su tamborero: cómo su relación es una calle de doble sentido en la que ambas partes saben, con certeza, que se tocan mutuamente. De igual forma, la experiencia de quien escucha, también *toca.* Como menciona Quintero Herencia en su "Excurso Festivo" con respecto al saber del sabor, "se diluye, se pierde, pero antes de desaparecer afecta, agita, hinca, mancha" (13). Así mismo es el "sabroso tocar" del tamborero para el tambor. A pesar de que sea un arte en el que te

tienes que entrenar, el toque del tambor es una experiencia tanto individual como colectiva que no es repetitiva. Las manos que tocan y el tambor que resuena cuentan historias comunes, pero de formas diferentes. De ahí que se haya ido el hombre, pero no su tradición. Mientras sigamos cantando bullerengue, vamos a poder escuchar al "negro que nos dejó" esta forma de comunicar, tocar y escribir experiencias humanas.

De esta manera, la escucha es alojo del sonido o del acto de habla y, al responder, el cuerpo da paso a la rasgadura benjaminiana, que aquí sería la disposición del espacio para el baile, por donde puede entrar esa redención, es decir, la apertura a ser felices aquí y ahora. Redimir la historia no es otra cosa que revivir la experiencia de las generaciones pasadas y hacerla nuestra, vivirla en el instante y reescribirnos en la historia con la posibilidad de ser feliz. El tambor no solo abre el camino al mundo de los muertos, sino que posibilita otra forma de entender la vida y la muerte. En el mismo álbum de *PuntaCandela* la canción "El festival comenzó" reescribe la experiencia de la tradición del tamborero afrocolombiano ya no como *herencia*, sino como un festival que comenzó y todavía hoy sigue. Desde ese momento hasta hoy, se escucha el repique del tambor, "ya se escucha un llamador / eco de voces y palmadas / ya el festival comenzó". Así, imaginar la tradición no como Historia o Herencia, sino como fiesta es una forma de reinscribir y pensar la escritura de otro tiempo para el cuerpo. Justo *ahí* enfrentar el instante de peligro: la posibilidad de que el tambor no suene y la fiesta termine antes de comenzar.

Capítulo III. Saberes carnavaleros: tiempo de gozar

Quien lo vive es quien lo goza.
Slogan del Carnaval de Barranquilla

No hay que llorar
Que la vida es un carnaval
Y las penas se van cantando.
"La vida es un carnaval", Celia Cruz

Óigame, usted, no puede pasar
Porque la fiesta no es para los feos.
"La fiesta no es para feos", Gilberto Santa Rosa

Yo tengo tanta alegría atrasada,
Escondida, que quiere gritar.
Me estoy guardando
Para cuando llegue el carnaval.
"Carnaval", Soledad Bravo
Arreglos y producción de Willie Colón

Introducción

Volver al carnaval de Barranquilla en esta investigación literaria-cultural ha sido un regresar a las preguntas originales, aquellas que pusieron en movimiento este itinerario de escucha y lectura. Recuerdo cuando estaba escribiendo mi tesina de bachillerato en Literatura Comparada en el Recinto de Mayagüez de la Universidad de Puerto Rico. En ese momento, el proyecto se dirigía hacia otra dirección, pero en su esencia seguía insistiendo en las formas de

disfrute caribeño, ¿cómo se puede celebrar y bailar cuando habitamos sistemas sociopolíticos colapsados y en crisis? En su momento, fueron dos las experiencias que marcaron esa pregunta.

En primer lugar, está pasar el huracán María en Mayagüez, Puerto Rico en el año de 2017. En realidad, el huracán es el centro oscuro de toda esta investigación, pues mi experiencia en él me llevó a refugiarme en la literatura, encontrar un espacio para reconstruir el sentido del mundo que acababa de ser arrasado. En este sentido, regresar a Barranquilla para el carnaval del 2018 fue un tipo de *wake up call*, otro comienzo de donde se desprendían muchas preguntas y pensamientos que hasta el día de hoy sobreviven. En segundo lugar, está mi compleja relación con mis años de vida en la ciudad colombiana. Recuerdo que, en su momento, el profesor Christopher Powers quien dirigía las tesinas subgraduadas en "el Colegio" (Recinto Universitario de Mayagüez) me cuestionó la primera línea de mi segundo capítulo: "Soy una mala barranquillera". Le expliqué mi apatía por el carnaval mientras vivía en la ciudad, cómo no había "carnavaleado" de verdad hasta que me fui a vivir a Puerto Rico para mis estudios universitarios. En mi vida personal, esta investigación también fue una forma de "resolver" mi crisis identitaria. Para ser honesta, en mis años de infancia el carnaval me daba miedo: la multitud, los ruidos altos, la algarabía, tenía miedo a perderme y nunca poder regresar a mi casa. En mis años de adolescencia era demasiado moralista como para sucumbir a la rumba. Estas dos experiencias personales han marcado la evolución de mis ideas y preguntas a lo largo de mi carrera académica. Ambas son momentos en que vuelve la pasión por ese tema y el deseo de comprenderlo y compartir las visiones del mundo que surgen de ahí. Ahora, escribo desde la ternura por ese comienzo, no voy a afirmar que he resuelto mi problema con mi identidad, eso es asunto para otro tipo de textualidad; sin embargo, sí puedo afirmar cómo se ha ampliado mi

concepción de la vida y la muerte, cómo me relaciono con el mundo y, sobre todo, cómo entiendo el lugar de las artes, la literatura y la música en las formas que vivimos la vida.

El arrebato: saber gozar

En Barranquilla, el carnaval es mucho más que el evento celebrado los cuatro días antes del miércoles de ceniza. En realidad, tiene una dimensión cotidiana que configura dinámicas sociales, políticas y económicas a lo largo de todo el año. En la escucha de "Barranquillero arrebatao" de *Fruko y sus tesos* se canta un homenaje a esta experiencia: "Es tiempo de tributar un homenaje sincero al bailador barranquillero" (3), pues este posee una singularidad tal que le permite vivir la vida desde ese arrebato. Este bailador barranquillero "sí sabe disfrutar de la rumba / como nadie y no hay quien le tumbe el plante cuando se trata de gozar" (4-5). Aquí vemos dos acciones que, juntas, conforman esta cosmovisión: *saber gozar*. El barranquillero posee la capacidad de rumbear todo el año, desde las fiestas decembrinas hasta las patronales. Gozar no solo se limita al tiempo carnavalero, va más allá al convertirse en una forma del buen vivir. Llega a tal punto que ya este barranquillero camina y se viste con ese arrebato: "Que baila como goza, en la Arenosa. Camina y se viste arrebatao" (11). No solo se trata de *participar* del arrebato fiestero, sino que el cuerpo aprende a habitar el mundo de cierta forma. La canción termina con la invitación: "Vamos a Barranquilla pa bailar el son" (32). La ciudad se canta en esta canción como lugar de la experiencia de ese gozo y arrebato. En especial, durante el tiempo de carnaval, pues se está "Loco, loco de contento / en carnaval (Barranquilla baila)" (28-29). De esta forma, el carnaval ya no solo es arrebato, sino la locura del arrebato, la alegría que excede al barranquillero quien no puede sino bailar, beber, gozar: es un choque eléctrico que reconfigura el sistema nervioso y te saca de ti, un impulso de emoción se apodera de ti.

El arrebato barranquillero guarda una relación con el imaginario del carnaval. En Barranquilla, el carnaval existe dentro de dos temporalidades. En primer lugar, está el carnaval como el tiempo oficial de la gozadera: esos cuatro días donde la ciudad se paraliza y se convierte en escenario de la tradición carnavalesca. Esta es, como dice el Checo Acosta en "La canción del carnaval"[29], podemos celebrar muchas festividades, pero la mejor gozadera de todas es el carnaval: "De la Nochebuena y víspera de Año Nuevo, en los carnavales es cuando gozo más porque en esta fiesta es cuando más bebo, es cuando más bailo con toda libertad". De esta primera temporalidad el barranquillero arrebatao ha *aprendido* algo de esos carnavales, hay algo en su experiencia que reconfigura su forma de ver la vida y, sobre todo, de seguir viviéndola. De esta forma, en la cotidianidad barranquillera podemos ver ciertos rastros, vislumbres de la experiencia carnavalera. Un *noséqué residual* en el que ya no solo el tiempo oficial carnavalero es momento de disfrutar hasta que el cuerpo aguante, sino que la cotidianidad "hereda" esa gozadera.

En Barranquilla, este *saber gozar* late en la base del discurso identitario construido a partir del carnaval. En el imaginario popular, el carnaval forma parte del ADN barranquillero, una especie de genética cultural que domina la experiencia humana. Aún más, la organización urbana e ideológica de la ciudad va a basarse en este evento. Alfredo de la Espriella en *Barranquilla… ¡De cabo a rabo!* nos plantea la pregunta fundacional de la relación Barranquilla-carnaval: "¿Quién, "ñero" de cepa, barranquillero nato, bandulaque ingenioso, no es carnavalero neto?" (48). Así, ser barranquillero es, a su vez, ser carnavalero. La identidad

[29] El Checo Acosta es una de las principales figuras del Carnaval de Barranquilla. Desde los años 90, el artista se ha ido posicionando como el "príncipe" del Carnaval con su innovación a la música tradicional del carnaval. Su álbum "Checazos de Carnaval" (2000) recoge gran parte de la esencia de su música. Se trata de ritmos tradicionales del Caribe colombiano; cumbias tradicionales y mapalé, pero siempre con su esencia personal. El título de sus canciones suelen ser el original con la adición del "Che", mostrando así su esencia personal inscrita en la canción. Por ejemplo, el "Chemapalé".

barranquillera se ha convertido en discursividad cuya premisa principal es que, en la historicidad de la ciudad, late paralelamente este evento.

Ahora bien, en este saber gozar vibra una experiencia que no busca devenir en discurso identitario o conocimiento disciplinario. La experiencia carnavalera que me ocupa aquí rebasa la categorización o el encasillamiento, pues se trata de su expresión en quien la vive y de sus contradicciones. Si el cuerpo, como insiste Jean Luc Nancy, da lugar a la existencia y es en su límite, "borde externo, fractura e intersección", donde es posible "hacer acontecimiento" (17-18), me interesa pensar cómo el cuerpo da lugar al carnaval, qué espacio se rearticula en ese cuerpo. Ese cuerpo no es abstracto, pues ante todo está mi propio cuerpo, mi propia experiencia y, sobre todo, prosigue en el cuerpo —*corpus*— literario leído en estas páginas. Así, el saber gozar no se refiere a un conocimiento epistemológico per se, no se valida por su verdad u objetividad evidenciable, no tiene justificación. Se trata de una experiencia que (te) *jamaquea* y pone en movimiento al cuerpo mismo, la descarga eléctrica que te pone a bailar. A veces no alcanzan las palabras, pues lo importante es *dejarse sacudir*, responder al instinto siguiendo el impulso. Es decir, no es un *saber* que puede alinearse en el lenguaje y *transmitirse,* sino que es un saber del cuerpo, algo que *se aprende* cuando se *goza.*

De esta forma, el arrebato como estilo de vida del barranquillero va a reflejarse en una forma específica de enfrentarse a la cotidianidad. De la Espriella apuntará esa "Bacanería" de la ciudad como la capacidad de "muerta de la erre a pesar de tantos voyovanes la hace frente a los problemas viscerales con increíble mancada, lo justifica el patrimonio de su verborragia currambera" (7). Muertos de la risa, con la mejor actitud, el barranquillero enfrenta la vida con cierta alegría. Tanto afecta esta cosmovisión que hasta la "verborragia" (el lenguaje) refleja su

influencia[30]. En su lectura de *La guaracha del Macho Camacho,* Rubén Ríos Ávila lee esta novela de Luis Rafael Sánchez como la posibilidad de pensar el saber y el gozar más allá de la dicotomía cultural que presupone cualquier discurso identitario. La lectura de Ríos Ávila insiste en lo indecible de la memoria artística alojada en los *cuerpos*. Aún más, pone en movimiento una concepción de la memoria operativa del arte que, "no es la del recuerdo, sino la igualmente poderosa memoria del olvido, la que insiste en regresar a ese lugar vacío, imposible de recordar, pero más imposible aún de olvidar" (105). Es desde esa insistencia de regresar al lugar vacío, en busca de esa experiencia, desde "el performance de un ritmo es posible" donde localizo el saber gozar carnavalero.

Barranquilla, carnaval e identidad

Knowledge in sound often confounds the boundaries between sensorial perception and discourse, between nature and culture characterized by sound's capacity to reverberate in the body and in different entities.

Aurality, Ana María Ochoa Gautier

La preocupación de Ana María Ochoa Gautier en *Aurality* resuena con la instrumentalización del oído y el habla para la construcción de conocimientos e identidades. Enfocada en la Colombia del siglo XIX, Ochoa Gautier pone en escena las formas en cómo se construye un discurso, y/o un conocimiento, a partir de la escucha:

> Once sound is described and inscribed into verbal description and into writing it becomes a discursive formation that has the potential of creating and mobilizing an acoustic regime of truths, a power-knowledge nexus in which some modes of perception,

[30] Una gran parte del trabajo de Alfredo de la Espriella se enfoca justo en recolectar palabras y refranes de la ciudad. Su libro *Dimes y diretes* es uno de los diccionarios de "costeñol" (español costeño/de la Costa Atlántica colombiana) más amplios de la ciudad.

> description, and inscription of sound are more valid than others in the context of unequal power relations. (33)

De esta forma, el trabajo de la académica apunta al análisis del conocimiento mientras que reconstruye y resignifica el lugar de la música, la oralidad y los sonidos para generaciones posteriores como "regímenes de verdad" y nexos de saber/poder. En su lectura, la autora insiste en el lugar ocupado por las relaciones de poder de quien escucha y quien es escuchado en dichas construcciones epistemológica: donde alguien escucha ruido, otro puede escuchar música. Barranquilla ha *escuchado* en el carnaval una forma de articular su discurso identitario: hay un *conocimiento* de cómo vivir el carnaval y después de él, cómo seguir gozando, para ser un buen barranquillero. El saber gozar no se localiza en ese mismo discurso, ni está preocupado por las discusiones o epistemologías de la política o el poder. Por lo tanto, no lo asumo como una definición inmóvil que *explica* por completo una visión del mundo o un manual de cómo vivir según dicho saber. Si bien hay puntos de tangencia con el conocimiento sobre el carnaval, son otras las ideas y pensamientos que movilizan este saber gozar que me ocupa. Esta diferenciación es fundamental a la hora de establecer el lugar central de la experiencia en el aprendizaje de ese saber, pues no se te puede enseñar, no existe un listado de reglas o libros de texto que permitan movilizarte en ese arrebato carnavalero o convertirlo en saber para el procesamiento disciplinario. De ahí, hay que vivirlo y gozarlo para saberlo.

Quien lo vive es quien lo goza, Carnaval de La Arenosa.

Hay refranes y slogans que se nos quedan tatuados en la memoria. Para mí, el slogan del carnaval de Barranquilla es uno de los más importantes en mi historia personal y cultural. "Quien lo vive es quien lo goza" es una insistencia en vivir el carnaval. Si quieres gozar, tienes que salir la calle e ir a la verbena, celebrar con amigos y los desconocidos. Así, durante los cuatro días de

carnaval, la ciudad cotidiana se reconfigura: calles altamente transitadas en el día a día permanecen cerradas para cualquier vehículo motorizado, entra en rigor el pico y placa, la presencia policiaca aumenta, las calles se llenan de gente caminando desde y hacia el sitio del desfile, las casas se convierten en restaurantes improvisados… se da otra lógica de organización urbana. En este cambio, incluso si no quieres participar del carnaval, estás obligado a estar en él. Así sea porque tienes que quedarte en tu casa o salir de la ciudad, por esos cuatro días oficiales del carnaval, la ciudad está de parranda. Si bien no me interesa idealizar el carnaval y, mucho menos, romantizar su importancia en el discurso identitario de la ciudad, señalar algunas precisiones sobre él me parecen cruciales para contextualizar la experiencia del arrebato barranquillero.

En el imaginario de la ciudad, su historia está atada al carnaval. No solo el carnaval necesita de la ciudad y su sociedad para existir, sino que la ciudad guarda en su "esencia" ese espíritu carnavalero. El carnaval de Barranquilla comienza como tradición en la ciudad a inicios del siglo XIX. Edgar Rey Sinning en su libro *Joselito Carnaval: análisis del Carnaval de Barranquilla* señala que, gracias a su posición geográfica, la villa recibió un gran flujo de personas que se asentó en la zona, trayendo con ellos sus manifestaciones culturales y tradiciones (41-42). En este intercambio cultural es importante resaltar que, a lo largo del siglo XVIII, los migrantes cartageneros y los momposinos venían de ciudades en las que las festividades eran prohibidas por las autoridades virreinales. Especialmente en Cartagena, la persecución contra los festejos populares "no era solo contra el Carnaval, sino contra toda posibilidad de goce de los sectores marginados" (44). Desde sus orígenes, el carnaval de Barranquilla está marcado por una compleja red de dinámicas sociales, políticas y económicas.



Imagen 6 Archivo personal. McDonalds de carnaval. Esta imagen fue tomada en junio del 2024. Muestra el McDonalds de la Carrera 53 Número 98 en Barranquilla, Colombia. El mural que decora la curva del servicarro muestra a las marimondas, tal y como se aprecia en su ampliación. La marimonda es uno de los disfraces insignes del carnaval nacido en Barranquilla.

Con el paso del tiempo y el crecimiento tanto de la ciudad como de la fiesta, esa complejidad va a seguir aumentando, pues para 1870, "comenzó una mayor configuración de los carnavales barranquilleros, con la realización simultánea de tres fiestas, de acuerdo con las clases sociales de la época en salones diferentes" (48). Junto con esto y atado a los procesos históricos que vive Colombia desde su independencia hasta la época de violencia de las últimas décadas del siglo XX, el carnaval crecerá en un doble proceso de formación. Por un lado, cada año la tradición se mantendrá viva por la gente que se lanza a las calles a gozar y, por el otro, se dará un largo proceso de institucionalización. En este último hay tres factores definitivos para definir lo que el carnaval es hoy: el crecimiento del capitalismo en la ciudad; la creación de la empresa Carnaval de Barranquilla S.A. y la Fundación Carnaval de Barranquilla en 1992 y, posteriormente, la declaración de la fiesta como Patrimonio Cultural de la Nación por el Senado de la República en el 2002 junto con la de Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad por la UNESCO en el 2003. Estos tres aspectos hacen que el carnaval "cuente con su propia estructura legalmente sostenida por la clase dirigente, convertida en una atractiva institución que domina ideológica y jurídicamente la diversión popular" (Rey Sinning 79). Así, hay dinámicas sociopolíticas que siguen regulando y delimitando el carnaval.



Imagen 7 Foto tomada del archivo de El Heraldo, Barranquilla. Se muestra al alcalde de la ciudad, Alejandro Char (derecha) entregándole la llave de la ciudad a la reina del carnaval 2026, Michelle Char Fernández (centro) en la Lectura del Bando de este año. A la izquierda se ve al Rey Momo, Adolfo Maury Cabrera sosteniendo el Bastón de mando. La lectura del Bando se celebra usualmente el 20 de enero dándole inicio a las fiestas carnavaleras y el periodo cuando la reina del carnaval es quien "ordena, decreta y mande" en la ciudad. La entrega de la llave a la soberana se hace todos los años justo antes de la lectura de los decretos carnavaleros de la reina. Este año, la reina Michelle Char decretó: "Declaro abierto este reino de sabor y de delicia… desde aquí hasta el miércoles de ceniza" 31.

Dentro de ese conjunto de dinámicas se destaca la relación que se establece entre la ciudad y el resto de la nación, pues la fiesta pasa a ser un elemento del discurso de la identidad nacional. En "Carnaval, ciudadanía y mestizaje", Paolo Vignolo señala que el carnaval se puede pensar como un "*genius loci* de la nación, es decir, el lugar donde se expresa el genio nacional, fruto del encuentro y la fusión entre colonos blancos, campesinos indígenas y (en menor medida) esclavos negros" (11). El carnaval es entendido como lugar de encuentro para reforzar la ideología de la nación mestiza. El discurso de la mezcla está inscrito en la Constitución de 1991

[31] https://www.elheraldo.co/sociedad/2026/01/18/alcalde-alejandro-char-entrega-las-llaves-de-la-ciudad-a-la-reina-michelle/; https://extranoticias.com.co/declaro-abierto-este-reino-de-sabor-y-de-delicia-barranquilla-ya-vive-su-carnaval/.

en la que se reconoce a Colombia como un país pluralista y comprometido con la protección de esa diversidad. Al respecto, Vignolo sostiene que esa retórica del mestizaje genera ambigüedades en las que tanto los derechos humanos como la seguridad de los sujetos se ven vulnerados, puesto que:

> si es cierto que por un lado ha contribuido a desarrollar uno de los andamiajes jurídicos más radicales del mundo en términos de defensa de las minoría étnicas y raciales, al mismo tiempo su uso en la praxis política a menudo tiende a invisibilizar las relaciones de fuerza, las luchas por la hegemonía y las confrontaciones por el control de los recursos económicos que están en la base de discriminaciones étnicas e injusticias sociales. (12)

Así, el discurso del mestizaje crea una nueva tensión entre la posibilidad de abrazar la diferencia o de aplanarla. En este sentido, el carnaval, pensado como espacio de encuentro de la tradición indígena, africana y europea, podría conducirnos a la pregunta sobre cuál es el rol de este discurso en la celebración de este evento[32].

En este sentido, la declaración del carnaval como patrimonio cultural de la nación es un intento por reconocer la especificidad de la fiesta en el contexto de la región Caribe y proteger la diversidad de sus expresiones. No obstante, tal protección significa que el Estado[33] adquiere el poder de controlar y definir los límites de la fiesta. Para Bakhtin el carnaval estaba precedido por la suspensión de toda jerarquía dándole la oportunidad a que "all were considered equal" (10), la institucionalización del carnaval confirmará que este se convierte una "transgresión autorizada" en la que se da el "reforzamiento de la ley" tal como lo apuntaba Umberto Eco. Al final, nos va a

[32] Ver capítulo 1 para una contextualización del discurso de la nación pluricultural en la Constitución de 1991. En especial, el lugar ocupado por las comunidades negras en dicho discurso.

[33] Por la organización política de Colombia, el Estado interviene en el carnaval de Barranquilla desde sus diferentes niveles. Será el alcalde de la ciudad quien de forma directa intervendrá en las decisions sobre la celebración. El alcalde es parte de la Sociedad Carnaval, antiguamente conocida como la Fundación del carnaval.

recordar "la existencia de la regla" (16-17). No estoy afirmando que el carnaval es un espacio de represión y control estatal exclusivamente, sino que es un espacio de "libertad" controlada, de fiesta y celebración, pero siempre dentro del tiempo establecido en el calendario. La instauración de esta regla está clara en la declaración al destinar fondos nacionales específicos para "a. Construcción de escenarios adecuados para la realización de los carnavales y de todo evento callejero de tipo cultural. b. Construcción y adecuación de escuelas folclóricas que sirvan de apoyo a las expresiones auténticas de los eventos declarados Patrimonio Cultural en la presente ley"[34]. Con estos elementos se construye una festividad en la que, siguiendo las palabras de Foucault, "se manipula, a [la] que le da forma, que se educa, que obedece, que responde, que se vuelve hábil o cuyas fuerzas se multiplican" (*Vigilar y castigar* 125). En el carnaval confluyen sociabilidad y creación popular (Rey Sinning 148), a la vez que otros elementos interactúan, como el control del espacio, la delimitación temporal, la educación y la dinámica económica. El discurso identitario ha justificado tanto el crecimiento como la posibilidad de sobrevivencia de tradiciones, pero también ha facilitado la comercialización de la celebración y, aún más, de la experiencia. Ahora bien, no pretendo hacer la fiesta y el carnaval sinónimos.

Durante el siglo XX, Barranquilla vivió un proceso de industrialización que trajo el "progreso" a la ciudad. Desde sus inicios, Barranquilla ha sido un asentamiento de extranjeros, personas que fueron llegando a aquella tierra escapando de ciudades cercanas como Cartagena y Santa Marta. Barranquilla así ha sido lugar pluricultural dentro de un país ya de por sí diverso. Varios historiadores han señalado que es precisamente esta confluencia de personas la razón principal por la que el carnaval se ha convertido en parte clave de la historia y cultura de la

[34] Se puede leer el decreto completo en https://carnavaldebarranquilla.org/declaratoria-nacional/.

ciudad[35]. No obstante, este también ha tenido que sobrevivir a los cambios políticos, sociales y económicos que ha vivido la ciudad. En su trabajo, Rey Sinning dedica toda una sección a las incidencias del capitalismo en el carnaval. Si el carnaval ha pasado a ser gran parte del discurso identitario de los barranquilleros es porque, a su vez, se ha convertido en una de las industrias económicas más importantes de la ciudad: "El Carnaval es hoy la fiesta que más productos ofrece y vende, a costa de la alienación del hombre, ya que unos ofician como emisores de un mensaje publicitario y otros lo reciben" (79). Así, la invitación de Fruko y sus tesos, por ejemplo, de ir a Barranquilla para el carnaval implica hoy en día una maquinaria turística y publicitaria.

De esta forma, instrumentalizaciones de ese saber gozar convierte al carnaval en conocimiento constituyente de una estrategia discursiva, un saber de Estado, para entrar en el mercado y potencializar el desarrollo económico de la nación. Se *invierte* en planes educativos, colectivos de artesanos y generar empleos. Como institución, el carnaval muestra las dinámicas del poder que se juega en ella como dispositivo de orden lo cual permite de forma paralela el desarrollo de una industria carnavalera y la supervivencia de las tradiciones. Ante este panorama, el *saber gozar* requiere una conceptualización de qué es la experiencia carnavalera y cómo construye una dinámica socioafectiva desde el arrebato y la bacanería para seguir viviendo incluso frente a los problemas "más viscerales".

Los límites del carnaval y sus residuos

Entre disfraces y verdades

[35] Ver Rey Sinning "Incidencias del capitalismo en el carnaval" (pp. 74-114). Esta sección B del primer capítulo recoge la historiografía relacionada a la industrialización de la ciudad y los impactos de dicho proceso en el carnaval. Además, de esta sección se puede consultar las publicaciones de la casa editorial *La iguana ciega* cuyo catálogo incluye *Barranquilla: historia, crónicas y datos esenciales*, *Itinerario Histórico de Barranquilla* y *AfroBarranquilla: La historia, y los aportes afros en Barranquilla.*

El *saber gozar* se lee en este texto como una operatividad íntima que estructura la gozadera. De ahí que haya que diferenciar el carnaval como evento de la fiesta y los discursos de la experiencia carnavalera. La experiencia carnavalera trata de un *residuo*, algo que se *aprende* del carnaval y da pie a una forma de estar en la vida. Así, el carnaval es considerado como evento dentro de sus propios límites, espacio y tiempo de disfrute donde la norma es gozar cada momento. En lugar de pensar el carnaval como un espacio de libertad siguiendo las premisas bakhtinianas o idealizarlo como un instante de gozadera emancipatoria, me interesa trabajar con el impacto que tiene en la sociedad que lo vive. De esta forma, el saber gozar es tanto una construcción discursiva, pero también una experiencia y actitud ante la vida.

En la canción "La vida es un carnaval", el coro canta: "No hay que llorar, / Que la vida es un carnaval / Y las penas se van cantando" (0:42). Al definir la vida como un carnaval, la voz de Celia Cruz establece una equivalencia afectiva donde carnaval, vida y hermosura son conceptos correlacionados que se definen entre sí. Así, "todo aquel que piense que la vida es desigual" (0:22) o "que la vida siempre es cruel" (1:40), tiene que cambiar su forma de pensar. *Necesita saber que no es así.* En realidad, la voz invita a reaprender: "la vida es una hermosura, hay que vivirla" (0:28), "tan solo hay momentos malos y todo pasa" (1:45) y, sobre todo, "al mal tiempo, buena cara, y todo cambia" (1:54). Al afirmar que la vida es un carnaval no dice que es una rumba constante; sino que, se trata de cómo nos enfrentamos a ella. Como el carnaval, la vida es para reír, cantar, gozar: "Las penas se van cantando".

En la voz de Celia Cruz escucho el eco de la voz de Madama Yvonne en "La noche feliz de Madame Yvonne" afirmando que "todos los días pueden ser sábado de carnaval". "La noche feliz de Madame Yvonne" (1979) por Marvel Moreno hace parte de la primera colección de cuentos publicadas por la barranquillera. Sin usar nombres propios, Moreno escribe un retrato de

la clase alta barranquillera, pero "desenmascarando" todas las represiones y miedos de sus miembros. La obra de Moreno ha estado atada a la experiencia de la escritora en su formación dentro de la clase media alta barranquillera. Desde una joven edad, Moreno se convirtió en observadora de las complejas relaciones de poder que allí se producían. Por un lado, el "qué dirán" ponía en movimiento un mundo de apariencias donde ser quien de verdad quieres ser estaba prohibido si no cumplía con la expectativa social. Por el otro, una sociedad machista en la que la expresión del deseo femenino era razón para la caída en desgracia y el marginamiento social. En resumen, su obra muestra la práctica de una doble moral que impedía a este grupo social alcanzar su felicidad. En medio de tantas falsedades, juegos de poder y represión, sus personajes muestran una cara pesimista de Barranquilla. En "La noche feliz…" esa falsedad queda al desnudo para proponer la posibilidad de un mundo más libre y auténtico.

Este cuento acontece un sábado de carnaval en el Patio Andaluz del Hotel del Prado. El Patio Andaluz es un espacio para la "gente rica, el Country aunque mucho menos exclusivo, gente que podía gastarse en una noche mil pesos sin pestañear. Y ser bonita. Y mantenerse joven. Y perder el tiempo discutiendo sobre la inmortalidad del alma del cangrejo", Madame Yvonne pensaba que "estaba escrito que sólo podía conocerlo de oídas" (127). Sin embargo, la bruja de Siape, encargada de leerle los astros a los miembros de la clase alta de Barranquilla y estar a su servicio en el día a día, logra entrar a este lugar casi místico para ella gracias a su amigo el capitán Rouleau y al hecho de que es sábado de carnaval. Madame Yvonne entra en este sitio y guía a la lectora a través de los pensamientos de los personajes que allí se encuentran. Ella, la que ve el futuro de cada uno de ellos, nos va revelando sus secretos, sus miedos, sus errores y sus deseos más profundos.

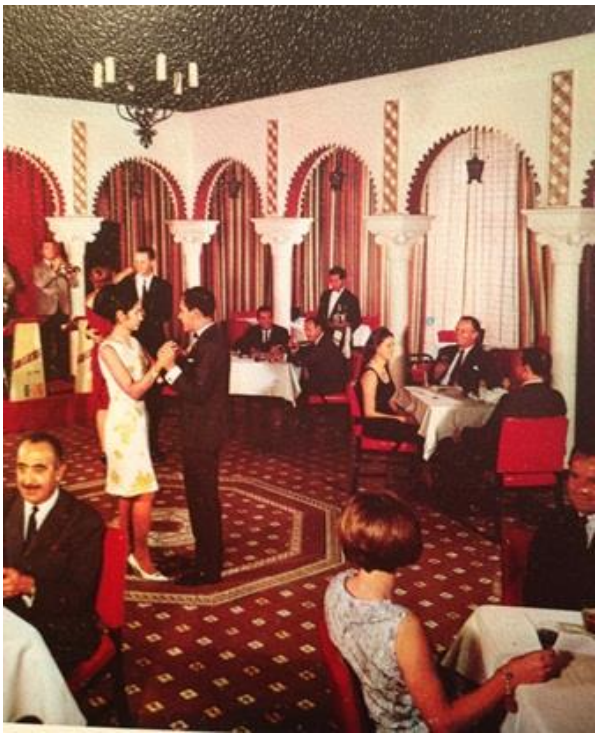


Imagen 8 Al interior del Patio Andaluz, Hotel del Prado (1960-1971). Tomado del archivo de InterContinental Hotel Corporation Digital Archives y la base de datos de imágenes de Neal Prince36, el principal diseñador de interiores encargado de convertir el Hotel del Prado en un InterContinental Hotel durante la década de los sesenta El Patio Andaluz sigue siendo un salón de fiestas hoy en día.

El clímax de esta narración ocurre cuando Madame Yvonne alcanza un estado de felicidad "absurda". Después de *observar* a cada individuo y hacer un recuento de la red de relaciones entre sus individualidades, Madame Yvonne tiene una revelación: "si lo supieran, pensó Madame Yvonne, sólo tenían que abrir los ojos, decirles, ella debía decirles, la música, eso, si lo quisieran todas las noches podían ser sábados de carnaval" (193). Ante esto, Yvonne insiste en decirles que es necesario ser feliz que se dejen de vigilar los unos a los otros, que vivan y dejen vivir (197). Así, Yvonne se convierte en el "espectáculo" central del carnaval. De pie en el escenario, con micrófono en la mano, Yvonne puede comunicar una verdad, una realización personal que tuvo esa noche y necesita compartir de inmediato. En una primera lectura pareciera

[36] http://www.nealprince-asid.com/id620.html

que se afirmaran dos cosas en esta "verdad". La primera sería la idea del sábado de carnaval como espacio donde se libera la vida, pues se puede ser feliz. La segunda, que es posible imaginar el tiempo del carnaval como una cotidianidad y, que eso, sería una forma de romper con *lo mismo de siempre* e instaurar una dinámica socioafectiva diferente. Si bien esa es la propuesta de Yvonne, es una propuesta que idealiza el tiempo del carnaval y caricaturiza a la voz que declara esta verdad. Esta lectura no me interesa tanto como pensar en lo que yace en el fondo de esa declaración, la *experiencia* que se está tratando de recuperar y enunciar en ese escenario.

Hasta cierto punto, Yvonne tiene características de una *parresiasta* (aquel que dice la verdad), pero al emitirse desde el contexto del carnaval, la posibilidad de libertad es limitada y no hay un peligro inminente para ella. Michel Foucault señala que la *parresia* es usualmente traducida como la libertad de expresión (*Free speech*). En la primera parte de su seminario, va a explorar qué significa y cómo ha evolucionado esta palabra. Uno de los primeros aspectos que señala es que el parresiasta tiene que contar con cinco características: franqueza, verdad, peligro, criticismo y deber. Hasta cierto punto, Madame Yvonne cumple con estas cualidades, pues, ante todo, se trata de "someone who says everything he has in mind: he does not hide anything, but opens his heart and mind completely to other people through his discourse" (12). No obstante, al hablar desde una libertad ilusoria, concedida por las instituciones y cobijada en el carnaval, el mensaje de Yvonne se localiza en un límite incómodo donde la verdad que transmite no llega a ser un acto de parresia, pero tampoco un simple momento de locura carnavalesca. Hay un rastros de ciertas cualidades parresiastas en el sentido de responsabilidad de Yvonne de liberar la vida a partir de la experiencia de la felicidad.

Lo que dice Yvonne es una verdad en los términos de Foucault. Para él, se puede saber si el hablante afirma una verdad o no, pues en términos de la parresia*,* quien habla "makes clear

and obvious that what he says is his *own* opinion", por lo que su discurso tiene que dejar claro "a complete and exact account of what he has in mind so that the audience is able to comprehend exactly what the speaker thinks" (12). No obstante, opinión y verdad no necesariamente son lo mismo, pues no se trata de decir todo lo que pensamos y aceptarlo como verdad. Foucault va a señalar que en el mundo griego, el parresiasta requería de dos características para considerar lo dicho como verdad. Ante todo, debía creer fielmente en lo que decía, pues "there is always an exact coincidence between belief and truth" (14). De esta forma, las palabras pronunciada pasan a ser aquí la verdad en la medida en que el orador es capaz de creerlas verdad. No hay duda alguna de lo que se piensa y se dice es la verdad.

En segunda instancia, nos encontramos con que esta persona posee ciertas cualidades morales que le dan acceso a la verdad. Así, "The 'parrhesiastic game' presupposes that the *parrhesiastes* is someone who has the moral qualities which are required, first, to know the truth, and, secondly, to convey such truth to others" (15). En la cotidianidad, Yvonne *ve* más allá, lee los astros, conoce los destinos de estas personas. De igual forma en su contexto carnavalero, Yvonne posee ciertas cualidades en su condición de "intrusa" en el Patio Andaluz que le permiten conocer y apropiarse de esa verdad, pues mientras la burguesía barranquillera "se miraban sin verse, se hablaban sin oírse, estaban solos", ella conocía y desvelaba sus deseos más íntimos. Ella tiene la capacidad de decirles a los demás que sean felices, pues es ella quienes puede *verlos y oírlos*, conoce sus secretos y deseos, si hay alguien que puede verlos siendo felices, es ella. Además, es poniéndose en contacto con ellos que se da cuenta de que "se sentía feliz, absurdamente feliz" (193). Reconocer su felicidad le da las facultades para compartir con el resto de carnavaleros el cómo ser felices.

Su estado de felicidad absurda se le suma el estado de embriaguez. Yvonne descubre esta verdad estando borracha. Como señalan varias personas del grupo a quienes Yvonne les está hablando, la mujer ha bebido mucho y que aquello era el alcohol hablando (194). Sin embargo, como lo afirman los romanos en el principio *In vino veritas* y, posteriormente, la cultura popular en español con el refrán "Cuando el vino entra, echa el secreto afuera", Yvonne se encuentra en un estado de lucidez jamás experimentado (179). Desde el exceso, ve con claridad la tristeza, la soledad y la lucha de poder cotidiana de este grupo social. Aún más, es por ese estado que puede llegar a cuestionar el estilo de vida de estas personas: "dejen de vigilarse unos a otros. Vivan y dejen vivir. Sean felices, hagan lo que quieran. Sobre todo, puede confrontar a Federico Aristigueta de quien "toda la ciudad hablaba en voz baja, pero parecía inconcebible dirigirse a él por un micrófono" (197). Al proponer que todos los días pueden ser sábados de carnaval en ese estado, se vislumbra un deseo y una necesidad de pensar la experiencia humana fuera del estatus quo. Desde la felicidad absurda, excesiva, Madame Yvonne puede imaginar y nombrar rutas de escape de la lógica cotidiana de las jerarquías, la represión y la infelicidad.

Cabe señalar que la sensación de deber también juega un papel fundamental en las palabras que dirige a este grupo de personas. Antes de empezar a hablarles, la voz narrativa afirma que Yvonne "tenía la impresión de haber descubierto esa noche infinidad de cosas. Cosas importantes. Ella quería a la gente, a todos, los conocía a todos. Sabía que eran buenos, que estaban jodidos, sin darse cuenta se hacían daño unos a otros" (193), por lo que siente la necesidad de ir a compartirlas con el resto de los carnavaleros. No obstante, es en medio de su discurso cuando tiene "la sensación reconfortante de estar dándole salida por primera vez a un sentimiento que le hervía en el pecho" (197). Como apunta Foucault, "*parrhesia* is a verbal activity in which a speaker expresses his personal relationship to truth, and risks his life because

he recognizes truth-telling as a duty to improve or help other people (as well as himself)" (19). De este modo, ese sentimiento que le hierve en el pecho a Madame Yvonne es el deseo de cumplir con ese deber. Se mueve hacia el escenario porque *necesita* hacerlos darse cuenta de que viven en una pantomima: la vida les pasaba por el lado y no lograban disfrutar de ella por cuidar de las apariencias. Vivían en un mundo "hueco y triste", por eso Yvonne "sólo tenían que abrir los ojos, decirles, ella debía decirles, la música, eso, si lo quisieran todas las noches podían ser sábados de carnaval" (193). En pocas palabras, Yvonne asume el deber de extenderles la invitación a ser felices.

No obstante, una de las condiciones fundamentales de la parresia es el correr peligro al decir la verdad. Aún más, quien practica este acto de habla es consciente de que corre ese riesgo, que en esa verdad "your own life is exposed, you are taking up a specific relationship to yourself". Es decir, tiene que elegir ser fiel a la verdad incluso si significa la muerte (17). En el caso de Yvonne, el carnaval le da una protección por esa libertad temporal concedida en el evento, pero de igual forma se encuentra vigilada y controlada para que no hable más de la cuenta. Esto se aprecia en el cambio paulatino de la actitud de su público a medida que avanza su discurso. La atmósfera que se crea desde el momento que la brujita sube al escenario se va transformando a lo largo de su mensaje. Al principio, todos "estaban como hipnotizados, los ojos fijos en Madame Yvonne, y sintió el impulso de romper aquella inesperada solemnidad" (195). Luego, desde el personaje de Humberto López, el gobernador, vemos un espectador-vigilante que se enfrenta a la disyuntiva de divertirse o indignarse. Al principio gana la primera, pues "Qué carajo, eran vainas del carnaval, no había que darle color al asunto" (196). La justificación de "eran vainas de carnaval" concede la autorización de hablar con "libertad".

Sin embargo, una vez la mirada de Yvonne se fija en Federico Aristigueta y afirma que todos los presentes podrían ser "Más feliz que don Federico" (197) es cuando ocurre el cambio a la hostilidad. En ese instante, Yvonne transgrede el límite autorizado y se puede vislumbrar un cierto peligro localizado en esa frontera. Una vez el gobernador nota en el rostro de Aristigueta "una expresión de furia helada que sólo aquellos que lo conocían muy bien podían advertir, y comprendió que debía hacer algo muy rápidamente para callar a Madame Yvonne. Se acordó de pronto de los dos policías que estaban a la entrada del hotel y decidió llamarlos" (198). Este momento es decisivo: Madame Yvonne está pronunciando una verdad que cuestiona la estructura social de la clase alta de la ciudad, la dinámica del poder que los organiza y declara otra forma de vivir. Al principio es tolerada, pues la gente presume que "Se soltó la bruja de Siape" y, porque está "loca" es que puede hablar (196-97). Además, no la toman en serio. En un primer momento, sus comentarios generan carcajadas en su audiencia. Yvonne se ve obligada a aclarar: "No es mi intención hacer un chiste". Esto es la lógica del carnaval en efecto, Yvonne puede entrar al Patio Andaluz y hacer esas declaraciones porque es sábado de carnaval. Es parte de la gozadera y la rumba.

Hacia el final de su intervención, se nota que la gente la escucha y "se habían sentido expresados por Madame Yvonne. Le había dicho a Aristigueta las cosas que nadie se atrevía a decirle, pensó. El Gobernador estaba haciendo un papel de sapo, lacayo de mierda" al llamar a los policías (198-99). *Toca* a la gente y, por ende, son ellos mismos quienes la defienden. Ha dicho algo que resuena con ellos. Ante la indignación de la gente, el gobernador "se asustó" y acomodó su acción a otra narrativa: "No, nadie le va a hacer nada" y prosigue a reafirmarle a Yvonne lo que ha estado pregonando hasta ahora: "Yo soy su amigo, Madame Yvonne. Usted lo sabe. Estos señores sólo van a acompañarla a su casa. En mi carro, si quiere". Con esto, el

gobernador se "salva" del reproche de la gente. Sobre todo, Madame Yvonne no parece darse cuenta de que ha hablado de más, no nota los cambios en la audiencia. Solo le importa insistir en compartir su felicidad: "Yo quiero que sean felices como lo soy yo, iba gritando. Madame Yvonne. Todos, todos felices. Tú, Tony. Tú, Polidoro. Tú, Catalina. Tú, Isabel, todos, mi gente, mi ciudad, mi única familia". Ante esto, "Los aplausos iban reventando a su paso" (200). La brujita de Siape se retira del Patio Andaluz abrazada a los policías y su noche feliz empieza a terminar.

Aquí no se trata de un acto de parresia per se. No obstante, el mismo Foucault enfatiza en su seminario que su interés no es otro que pensar en "the problem of the truth-teller, or of truth-telling as an activity: ... who is able to tell the truth, about what, with what consequences, and with what relations to power…" (epígrafe a la edición de *Fearless Speech* y parte de la conclusión de este). En el caso de Yvonne, nos encontramos con las formas de decir la verdad en el contexto del carnaval. Si este es normalmente asociado con la sátira y la burla, en el discurso de Yvonne también hay rastros de una solemnidad y solidaridad con lo que se dice. Madame Yvonne no asume ningún tipo de peligro existencial, pero se atreve a apalabrar otras formas de vida. Está borracha, demasiado feliz, demasiado fuera de lugar dentro de un círculo social cerrado y receloso incluso de sí mismo. Los ve como sus amigos, su familia (196) y entre más habla, más insiste en el cariño que les tiene y la felicidad de compartir con ellos esa noche de carnaval. Si bien no es un acto de parrhesia *per se,* hay en la verdad de Yvonne rastros de la lectura foucaultiana de dicha práctica griega. Al enfatizar "the very Greek conception of the relationship between one's way of life and knowledge of the truth", Foucault nos recuerda que, según los griegos, el ser humano "is nothing else but his relation to truth, and that this relation to truth, and that this relation to truth takes shape or is given form in his own life" (117). Solo en un

estado de completa felicidad, fuera de inhibiciones y cualquier tipo de restricciones, Yvonne puede confrontar a la sociedad barranquillera con su verdad: el mundo vacío e infeliz en el que viven. La bruja de Siape no solo ve el futuro, sino que lee su presente con claridad.

En sí, la declaración original de Yvonne resulta problemática: incluso si todos los días son sábado de carnaval, no significa que la felicidad está al alcance de esa cotidianidad. El carnaval corre dentro de la lógica lineal, el correr del tiempo se sigue *narrando* según las estrategias y el calendario del poder, de los vencedores. Sin embargo, hay en la insistencia de hablar, en pararse al frente de este grupo de gente y confrontarlos con su verdad donde yace ese saber gozar. Madame Yvonne *experimenta* una felicidad desbordante y el deseo que está detrás de eso es un "llamado de atención", un deseo de poder instaurar *otro tipo de vivir la vida*. En este sentido, hay una irrupción en el correr lineal del tiempo y nos adentramos a otra concepción de peligro, pues hay en la intervención de Yvonne una insistencia al derecho a ser feliz ahora en Walter Benjamin.

¿Cuándo vamos a ser felices?

> *Can we rewrite the history of happiness from the point of view of the wretch? If we listen to those who are cast as wretched, perhaps their wretched-ness would no longer belong to them. The sorrow of the stranger might give us a different angle on happiness not because it teaches us what it is like or must be like to be a stranger, but because it might estrange us from the very happiness of the familiar.*
>
> *The Promise of Happiness. Sara Ahmed*

Si todavía no siente' felicidá
Entonces dale a la canción pá' trá.
"Muy feliz", Ñejo

"Esperando el tiempo preciso
Y ahora es cuando es"
"Tiempo pa' matar", Willie Colón

En *On the Concept of History*, Benjamin asocia la felicidad con la redención. En este sentido, la redención y la felicidad son vivencias en el ahora, instantes por donde "entra el mesías" y la "tradición de los oprimidos" encuentra su redención. Así, "the secret agreement between past generations and the present one" también presentan el derecho y/o la posibilidad de ser feliz (389-90). La crítica que Benjamin hace al marxismo es justo la imposibilidad de imaginar la lucha del presente para la felicidad propia fuera de la teleología. En su lugar, la felicidad se convierte en una promesa del futuro. En su tesis XII escribe: "The Social Democrats preferred to cast the working class in the role of a redeemer of *future* generations, in this way cutting the sinews of its greates strength" (394). Además, apunta a que la clase trabajadora tiene una visión alimentada "by the imaged of enslaved ancestors rather than by ideal of liberated grandchildren". De esta forma, la lucha de clases piensa la posibilidad de la felicidad como una promesa siempre diferida. De ahí la necesidad de pensar otra concepción del tiempo de la historia. Históricamente, el carnaval ha sido desde sus inicios parte del tiempo lineal y homogéneo y, por la idea misma que lo fundamenta, se trata de un espacio/tiempo que permite que la felicidad siga siendo una premisa diferida. El carnaval de Barranquilla no es la excepción.



Imagen 9 Captura de pantalla de un Tweet publicado el 2 de enero del 2019 por la reina del carnaval 2019, Carolina Segebre. El caption de la foto señala parte de una de las frases populares de la ciudad: se trata de un juego de palabras que, siguiendo el orden del texto, hace referencia a las siguientes experiencias: la alegría es una "cocada", dulce tradicional asociada con las "negras palenqueras"; el barrio Paraíso localizado junto a la Vía 40 y donde se encuentra ubicado El batallón de Paraíso del ejército nacional; el arroyo La felicidad que pasaba por la calle 54 y fue canalizado para el 2021; el salón Lluvia de oro en el Hotel Dann Carlton; la Batalla de flores que inaugura el carnaval oficial. En este juego de palabras se normaliza una Barranquilla alegre y paradisiaca donde se es feliz y se vive en paz. (https://x.com/CarolinaSegebre/status/1080504926713888768?s=20)

Dentro de la temporalidad del carnaval de Barranquilla encontramos varios instantes de la imagen tradicional de un carnaval como fiesta de todo el mundo. En el slogan mismo, "Quien lo vive es quien lo goza", hay un eco de la premisa bakhtiniana del carnaval como tiempo extraordinario donde no existe vida fuera de él. Bakhtin apunta en *Rabelais and His World* que "Carnival is not a spectacle seen by the people; they live in it, and everyone participates because its very idea embraces all the people. While carnival lasts, there is no other life outside it" (7). Así, el carnaval es para Bakhtin un evento donde la gente (*the people)* "for a time entered the utopian realm of community, freedom, equality, and abundance" (9), es decir que el presente se convertía en una utopía que solo liberaba a la gente "from the prevailing truth and from the

established order" temporalmente. Para el ruso, vivir el carnaval significa participar de un mundo imposible en la cotidianidad. De esta forma, se construye una imagen del carnaval como lugar de encuentro, lugar de participación por parte de todo el mundo. Antes de Bakhtin, Octavio Paz en "Todos Santos, día de muertos" (*El laberinto de la soledad* 1950) ya señalaba que esta participación es necesaria para abrir las vías de comunicación del individuo con el mundo. Así, al afirmar que "Todos forman parte de la fiesta, todos se disuelven en su torbellino" implica también que "Todo se comunica; se mezcla el bien con el mal, el día con la noche, lo santo con lo maldito. Todo cohabita, pierde la forma, singularidad, y vuelve al amasijo primordial" (56-57). El tiempo del carnaval es tiempo de la sociedad como un todo, la posibilidad de existir sin jerarquías.

La propuesta de Madame Yvonne de la instauración del sábado de carnaval como cotidianidad resulta una imposibilidad desde esta imagen del tiempo carnavalesco. Umberto Eco en "Los marcos de la libertad cómica" traza lo límites temporal-espacial del carnaval, pues la idea misma de la libertad carnavalesca es un recordatorio de "la existencia de la regla", de una norma ya establecida (16-17). Tanto en Paz como en Bakhtin encontramos una experiencia binomial del carnaval. El carnaval es pausa del tiempo ordinario, pero que insiste en el correr del calendario; se inscribe en la historia para renovar el tiempo cíclico bajo la promesa de "tiempos mejores". La gente puede tomar cierto control de lo que ocurre, pero siempre es, como apunta Eco, una "transgresión *autorizada"*. De igual forma, la libertad entendida por los dos pensadores es siempre en términos de la renovación de las ganas de vivir. Para Bakhtin, el carnaval "offers the chance to have a new outlook on the world, to realize the relative nature of all that exist, and to enter a completely new order of things" (34). En el caso de Paz, se plantea la siguiente pregunta: "Para un pobre mexicano, ¿cómo podría vivir sin esas dos o tres fiestas anuales que lo

compensan de su estrechez y de su miseria? Las fiestas son nuestro único lujo" (52-53). En ambas citas vemos un denominador común: el carnaval/fiesta como un tiempo de descanso que da sentido al resto del año. Siguiendo a Eco, se trata de una "libertad" ilusoria, pues está demarcad por la autoridad para que el pueblo siga siendo productivo el resto del año: la historia sigue corriendo.

Así, la sugerencia de Madame Yvonne se anula a sí misma en su propia enunciación. Sin embargo, si pensamos su propuesta más allá del marco lineal del tiempo historicista abrimos espacio para la vivencia de la experiencia carnavalera a partir de ese saber gozar. La invitación de Walter Benjamin a pensar la historia ya no desde el correr del tiempo lineal implica concebirlo desde la irrupción del pasado en el presente. Según el pensador judeo-alemán, se nos reclama saldar la deuda que las generaciones presentes tienen con las generaciones pasadas: una débil fuerza mesiánica que pide justicia. En el medio de esta deuda se encuentra el derecho a ser feliz y, sobre todo, la pregunta de cómo se cuenta la historia. La concepción del tiempo benjaminiano se entiende ya no desde el calendario, sino desde su destrucción. Podríamos hablar aquí de "suspensión"; sin embargo, en la concepción de Benjamin, el pasado irrumpe en el presente para renovar(se)[37]. En el caso de Madame Yvonne, se vislumbra esta irrupción, pero al considerarla dentro del tiempo del carnaval se niega a sí misma. De esta forma, hay que considerar la experiencia inscrita en ese sábado de carnaval más allá del día, esa necesidad de "ser feliz" todos los días, sin apariencias, solo ser quiénes eran sin tener que odiarse mutuamente.

La declaración de Madame Yvonne viene de un *darse cuenta*, de su propia experiencia de otro mundo posible. En este sentido, el carnaval de Madame Yvonne adquiere otra connotación donde no se trata de gozar ilimitadamente, entrar un estado de desenfreno perpetuo. Se trata de

[37] Esto se analizó en profundidad en el capítulo 1.

reescribir la forma de existir y relacionarse con el otro. La invitación es aceptar al otro en su totalidad, renunciar al rechazo de "Todo lo diferente, lo que con su existencia negaba el mundo que para su propia desdicha los hombres se empeñaban en prolongar. Un mundo que les daba el poder y los hacía infelices, que a duras penas si los dejaba vivir" (178). En lugar de reproducir la utopía bakhtiniana, o las inversiones de jerarquías propias de lo carnavalesco, la voz de madame Yvonne reclama la re-articulación de otra dinámica social: una reestructuración de las pasiones donde no se niegue la posibilidad de *estar* "en cada palabra no dicha, en cada deseo no realizado" (Moreno 193).

Furio Jesi propone otra concepción de lo festivo y su experiencia que desarticula los límites estructurales del carnaval[38]. En especial, insiste en el tiempo de la fiesta a partir de Benjamin. La imagen de las torres de reloj siendo disparadas en París durante la Revolución de julio es la que nos permite considerar que, antes de cualquier cosa, la fiesta es temporalidad que escapa a la cronología que la regimenta[39]. Jesi señala que para Benjamin "festive action is nothing but any action in which one has the consciousness of 'blast[ing] open the continuum of History'" (80), es decir de romper con la visión lineal y progresista del tiempo en la que el pasado antecede al presente, que a su vez es una transición al futuro. En su lugar, hay que entender la temporalidad de la fiesta en términos del ahora, en "donde tiene lugar la acción, donde se es dueño de las propias fuerzas para hacer saltar el *continuum* de la historia" (Capella 56). Justo hacer saltar el *continuum* de la historia, disparar contra él, es renunciar a la

[38] Según Jesi, la gran diferencia entre fiesta y carnaval radica en la forma de insertarse en el tiempo histórico. El carnaval es parte del calendario, su temporalidad existe delimitada por él: se espera todo el año, se sabe que va a regresar una vez se termina. La fiesta es una irrupción del correr del tiempo homogéneo. La fiesta ocurre en un instante y mientras dura, solo importa ese momento, ese disfrute. Así, fiesta y carnaval no se oponen, pues dentro del carnaval puede vivirse una experiencia festiva. Es mi lectura, es justo esto lo que ocurre con Madame Yvonne en el cuento de Moreno. En ese carnaval, Yvonne tiene una experiencia festiva, un momento de pura alegría donde es posible la detención del correr del tiempo histórico y la posibilidad de reclamar el derecho a ser feliz al abrirse a otro tipo de narrativa.

[39] Jesi toma esta imagen de la tesis XV de Walter Benjamin en "Theses on the Philosophy of History".

inmovilización del carnaval y reescribir la acción festiva por fuera de su calendarización. Además, el tiempo festivo implica una experiencia de la multitud que trasciende a "the people" en Bakhtin donde el encuentro no solo es la formación de una unidad compuesta de diferentes experiencias, sino que es colectividad cuando las mitologías y simbologías personales "expands, becoming the symbolic space common to an entire collective, the shelter from historical time in which the collective finds safety" (*Spartakus* 57). Esta experiencia compartida solo puede ocurrir en la suspensión del tiempo histórico, pues se puede tener epifanía del pasado no recordado, del que se carga en los huesos y la sangre (119). La colectividad puede tener esa epifanía siempre y cuando pueda renunciar al correr del tiempo y, además, crear una nueva experiencia de él que no aspira a una trascendencia ulterior, simplemente se ocupa de su instante *aquí y ahora*[40]. Sin embargo, esta experiencia no debe confundirse con la "máquina mítica". Para Furio Jesi, el mito no subsiste como una sustancia viva o intacta al interior de la comunidad, ni tampoco como una presencia inmediata accesible en directo. El mito acontece, más bien, como experiencia de verdad: instante epifánico en el que adquiere materialidad en la imagen (de la fiesta) y suspende momentáneamente el tiempo histórico. Lo que circula socialmente no es esa experiencia misma, sino su captura institucional por dispositivos culturales, políticos, rituales y narrativos que organizan lo colectivo y lo jerarquizan haciendo operar los materiales míticos como si fueran evidencias naturales, verdades presentes o fundamentos incuestionables.

Madame Yvonne tiene esta epifanía y, por ende, trata de compartirla con el resto. Sin embargo, no puede, pues existe una distancia entre ella y el grupo allí congregado. A pesar de que los presentes concuerdan con ella, nadie se atreve a decir nada. En especial cuando interpela a Federico Aristigueta directamente, alcanzando así el umbral de tolerancia de lo que puede decir

[40] La lectura de la multitud festiva se desarrolla más ampliamente en el capítulo 3.

y que no. Madame Yvonne está en ese lugar porque es sábado de carnaval. Puede estar entre la clase alta barranquillera, dirigirse a ellos como colectivo justo porque la libertad autorizada está vigente. No obstante, enfrentarse a quien representa el poder absoluto de Barranquilla significa que debe ser puesta de nuevo en su lugar. La voz narrativa declara que "De todos los hombres que había en el salón, se dijo Madame Yvonne con un cierto desasosiego, Federico Aristigueta era el único que temía", pues desde el primer momento que Madame Yvonne lo vio llegar a su casita de Siape y reconocer su "diabolismo saturniano" que solo podía anunciar su condición de capricornio, reconoció que la buena suerte de Federico "no terminaría ni con la muerte. Aun si había un infierno, Federico Aristigueta iría a reinar en él entre los príncipes de las tinieblas" (169-170). Es por esto que tomar el riesgo de hablar de Federico ante todas las personas presentes en el Patio hace que las fuerzas que delimitan los espacios de libertad carnavalesca se movilicen para censurar la palabra de Madame Yvonne.

En sus últimas palabras, Yvonne afirmará que ella era más feliz que Aristigueta, pues aunque lo tiene todo y lo puede comprar todo, Madame Yvonne siente la necesidad de preguntarle a sus interlocutores qué creen ellos que este hombre tiene en el corazón. El vacío indicado por Yvonne provoca esa "expresión de furia helada" en el rostro del hombre. Esto impulsa al Gobernador a llamar a la policía y ponerle un alto a la intervención de la bruja de Siape. Esta no se da cuenta de que sus palabras han perturbado el orden establecido en la cotidianidad que se cuela disfrazado en el tiempo extraordinario. Tampoco se percata de que los dos policías llegan para recordarle su lugar en ese orden. No obstante, los demás sí se percataron de que algo estaba a punto de ocurrir y gracias a su hostilidad y rechazo a las acciones de López fue que Yvonne fue escoltada por la policía, en lugar de ser expulsada por ella.

Madame Yvonne sigue estando dentro de los confines del tiempo histórico que organiza el bloque de días para el carnaval, ella *ve* esa verdad necesaria para vivir feliz. No puede haber fiesta porque la lógica de *todos los días* sigue siendo la norma. El tiempo pasa y el miércoles de Ceniza se acerca una vez más. Mientras es escoltada fuera del Patio Andaluz, Madame Yvonne vuelve a su realidad en Siape, a su estrato social, a lo mismo de siempre. Es la aceptación de que no *puede ser sábado de carnaval todos los días*, justo porque por más que insista allí no hay fiesta. Yvonne puede llamar a esa gente sus amigos y estimarlos, pero la verdad es que sigue siendo una extraña en ese lugar, la brujita que miran con condescendencia.

Jesi considera que la fiesta auténtica ya está vedada para el sujeto moderno; ya no hay más grandes festivales porque no hay espacios de disfrute genuinamente colectivos donde se puedan dejar a un lado las estructuras de la cotidianidad y compartir la gozadera. El carnaval no puede transgredir los límites de su tiempo y espacio, pues está la autoridad ahí para censurar y devolver las cosas a su sitio. No podemos saber qué pasa en el Patio Andaluz una vez Yvonne es escoltada fuera de ella, pero su palabra ha desvelado la estructura del poder que organiza las dinámicas socioafectivas de la ciudad. No puede obstruirlo ni combatirlo, pero lo señala, insiste en la necesidad de ser felices. Jesi dirá en la conclusión de su ensayo que el único modo de calibrar lo festivo es a partir del "cruel festival" donde se vive una experiencia colectiva, pero siempre a partir del duelo y la violencia. Lo que queda es el resonar de su sugerencia: la posibilidad de imaginar otras forma de relacionarnos con el mundo que nos rodea. Celia Cruz tiene la razón al afirmar que la vida es un carnaval, pero en la canción se escapa algo: la vida es hermosura, pero también es cruel. Es la entrecruzada del carnaval donde se mantiene la lógica que ordena a la sociedad, pero al mismo tiempo nos acercamos un poco a ese *algo* que nos permite seguir viviendo un poco desde esa gozadera y arrebato. Tanto en "La vida es un

carnaval" como en "La noche feliz de Madame Yvonne" el énfasis es en la perspectiva. Replantearse el sentido de la vida es un asunto de *saberes, pero saberes del instante*, pues en medio de esa experiencia violenta que es el carnaval y enfrentarnos a la necesidad de ser felices, es que arriesgamos *vivir una buena vida.*

¡Ay Jose! ¿Por qué te moriste?



Imagen 10 Foto tomada del archivo de la organización Carnaval de Barranquilla. La imagen muestra uno de los grupos que lloró a Joselito en el desfile del martes de Carnaval donde se dio clausura al carnaval de este año. En la imagen se ve un grupo de "viudas" llorando alrededor de un cajón. Una de ellas sostiene un crucifijo a la cabeza del fallecido quien se aprecia está disfrazado de marimonda. Este es Joselito Carnaval que de tanto disfrutar amanece "muerto" en la calle. En algún momento del desfile veremos a estos Joselitos despertar para afirmar que "no estaba muerto, estaba de parranda".

Además del *saber gozar* que sobrevive al tiempo oficial del carnaval, la vivencia de dicha oficialidad guarda en sí ese deseo de Madame Yvonne de que el carnaval siga después del martes. Los cuatro días oficiales empiezan el sábado previo al miércoles de Cenizas y coincidiendo el último con *Mardi Gras*. Esta temporalidad la comparte con otras tradiciones del

mundo como el de New Orleans o Brasil. En cada uno de estos días se celebran diferentes escenarios siendo la Batalla de flores la apertura al tiempo "oficial" del carnaval y Joselito Carnaval, su final —literalmente su muerte y entierro. Puestos a contrapelo, estos eventos presentan en sí uno de los binomios fundamentales del carnaval: la vida y la muerte.

Entre la vida y la muerte son varias las expresiones que se dan a lo largo de la jornada. Por un lado, tenemos bailes como el garabato que representa la lucha literal entre la vida y la muerte (Ver Imagen 11). A gran escala, la diferencia del desfile que abre el carnaval con el que lo cierra es una representación del marco temporal en el que ocurre el carnaval. La Batalla de flores es una celebración de la vida. Este desfile abre el tiempo oficial del carnaval y nos recuerda que ha llegado el tiempo "para rendir honores al dios Baco, al ocio creativo, a la diversión y a la catarsis… amnistía social total" (Rey Sinning 177). Si bien ya hemos visto que no es tiempo de amnistía social total, sí hemos entendido que es un momento de poner el cuerpo en el centro y gozar. Esto se ve en el despliegue de colores, bailes, comparsas y música que se toman la calle para vivir la celebración que se extenderá hasta el lunes. La historia misma del desfile habla de eso: una vez termina la Guerra de los mil días en 1903,

> El General Heriberto Vengoechea, Jefe de la Plaza y entusiasta carnavalero se dispuso a celebrar este acontecimiento y después de tres años que no se celebraba el carnaval por la guerra mencionada resolvió organizar esta otra batalla pero, de "Flores", digna de la tradición galante, hidalguía y espíritu de confraternidad reinantes cual ha sido siempre expresión característica de nuestro pueblo, de la comunidad barranquillera, ajena a toda clase de violencias, amantes irrestricta de la concordia y la paz. (De la Espriella 53)

Hoy en día no se lanzan flores y se mantiene la manifestación de la alegría carnavalera, pero también se ha convertido en un desfile de *marketing* donde diferentes marcas colombianas promocionan sus productos. Sin embargo, la celebración de la vida sigue presente.



Imagen 11 Fotos de archivo personal del carnaval de Barranquilla 2018. Se aprecia una comparsa de la danza del garabato en la Batalla de flores liderada por el garabato principal y el disfraz de la muerte. El intercambio de miradas y el posicionamiento son indicio de que el baile está por empezar y que vida y muerte, aunque enfrentadas en la danza, van de la mano también.

Para el martes tenemos otra historia, pues se celebra el entierro del carnaval, la muerte del carnavalero por excelencia. Junto con Joselito, nos encontramos con un mar de viudas y los ecos de sus llantos; en oposición a los colores de las flores tenemos el negro de la caravana fúnebre. La dinámica del desfile es totalmente diferente a los tres días anteriores. Una serie de videos de carnavales antes de la pandemia nos permite ver dicha dinámica[41]. A diferencia de los

[41] Cabe resaltar que se toma como referencia el carnaval "oficial" organizado por las instituciones señaladas como las encargadas del evento. Esto es controversial, pues existe una serie de desfiles paralelos donde la clase social depende en gran medida de quiénes van a qué espectáculo. La "oficial" es organizada por Carnaval S.A. y la Fundación del Carnaval cuyo comité está presidido por el alcalde de la ciudad y está conformado por un grupo de empresas privadas. Tanto para la Batalla de Flores organizada por estas entidades y que toma lugar el sábado, hasta la Gran Parada ocurrida el lunes, los carnavaleros se encuentran en la Vía 40 para presenciar los desfiles que se llevarán a cabo allí. Sin embargo, existen al menos dos desfiles casi tan grandes como este: el de la (calle) 44 y el de

otros tres días, el desfile toma lugar en otra calle. Esto implica que la estructura temporal construida todos los años en la Vía 40 no es usada para este evento. En otras palabras, en lugar de la gradería improvisada de los palcos, la fiesta es de "bordillo" y algunas sillas alquiladas por emprendedores barranquilleros. Como vemos en el video del carnaval del 2017, "'Fefi' despide como una viuda alegre a su Joselito", no hay una delimitación que separe a las comparsas de los espectadores. Va a ser la policía/seguridad que acompaña a la reina quien tome el control de la interacción de la soberana carnavalera y el público. En el carnaval de "Fefi", hacia el minuto 9:11, podemos apreciar cómo los policías crean una barrera humana que se mueve con la reina del carnaval. Aunque hay control, también existe la posibilidad de que el público se vuelva parte del performance. Esto lo vemos en el video del 2016, "¡Ay, Jose, se acabó la gozadera!", hacia el minuto 0:18 cuando uno de los performeros interactúa con un espectador, "confundiéndolo" con Joselito. Si bien sigue existiendo una delimitación, la dinámica se acerca más a un tipo de fiesta donde se puede manifestar la multitud.

---

la 17, es decir, el desfile del Rey Momo. Estos desfiles también han sido aceptados como "oficiales", pero son organizados por otros grupos y entidades. En este caso, las diferencias son económicas, pues el de la Vía 40 requiere comprar boletas para poder ser espectador del evento mientras que el de la 44 es gratuito. Incluso, el carnaval de la 44 nació como respuesta a los altos costos y los requisitos que tiene las entidades oficiales del carnaval para participar del desfile de la 44. Esto en sí es otro tema de reflexión e investigación para poner a dialogar con el debate sobre los marcos del carnaval y, sobre todo, la problematización de la construcción de la identidad de la ciudad.



Imagen 12 Captura de pantalla del video "Barranquilla despide al 'cambambero' de Joselito" (https://www.youtube.com/watch?v=3lAfP7x0Ugk&list=PLaw6DJk0d4Nf2RyuDOxz7AZ85pyVYyoeF&index=17). Además de los momentos citados, en esta imagen podemos ver a la reina del carnaval del 2019, Carolina Segebre en el desfile de "Joselito se va con las cenizas". Está disfrazada de viuda y, como parte de su performance, se lanza a los brazos del público quienes sonríen y posan para la foto. El rostro de la soberana indica que está en su papel de viuda.

Además, como apunta Rey Sinning en su texto, la tradición de este desfile era originalmente utilizada para:

> pedir limosna, caso en el cual se valen del ambiente de diversión en que vive la ciudad en esta época. Se satiriza el mal gobierno, se denuncia entre chistes el malestar económico, se introducen vivas al Junior, al Sporting y últimamente al Unicosta y, en fin, surgen suficientes motivos que sólo con humor pueden ser denunciados, y también con humor llegan al corazón de mucha gente. (203)

En este sentido, conserva el carácter satírico de otros momentos del carnaval. El humor es usado también como disfraz. Lo que lo diferencia de los otros días es la centralidad que los lloros tienen en él. En lugar de las risas y el baile, Joselito Carnaval se trata de llorar riéndose, burlarse de la cotidianidad a la vez que se duele en ella. Así, Rey Sinning apunta que va a ser el grito de duelo el que agrupe los diferentes grupos que lloran a Jose: "¡Ay! Jose, te fuiste para siempre; no te vayas, Jose, situación ésta que aprovechan los "dolientes" para invocar: Cuando volverá a vení

/ Joselito Carnavá" (200). La risa y el llanto expresan la ambivalente situación de ese entierro del carnaval, pues se sabe que "Cuando toda esa explosión de "espontaneidad" y alegría finaliza, la ciudad continúa su ritmo rutinario de acelerado progreso, valiéndose del trabajo de unos y del goce de otros" (202).

En un amplio reportaje de *El tiempo*, se hace un recuento de la tradición y se lee en el personaje de Joselito, "el alma simbólica del Carnaval de Barranquilla, encarna el espíritu indomable de la fiesta". Así, se trata de "el desbordamiento de la alegría que se desploma exhausto tras cuatro días de música, danza y desenfreno". Es la satirización de un funeral usado como "el pretexto perfecto para despedir los cuatro días de parranda con lágrimas de maicena, viudas falsas y una farsa fúnebre donde la muerte y la diversión se dan la mano". Joselito así es ese personaje que se va con las "cenizas", pero se le escapa a la muerte, pues regresará al año siguiente con las mismas ganas de parrandear. En este sentido, Joselito es "la esencia misma del carnavalero que goza hasta el último segundo, se desploma de cansancio y renace con la misma fuerza cada febrero"[42]. En esta negación de la muerte, encontramos la esencia de la premisa de Madame Yvonne.

Ahora bien, es necesario hacer el duelo por la "muerte" del carnaval porque nos estamos despidiendo de unos de los pocos momentos en los que se vislumbra ese *algo* ante unos ojos semi-colectivos. Madame Yvonne *huele* algo que también se vive ese martes de carnaval. Hay que llorar porque se acaba el carnaval y el llanto viene del deseo de que no termine. Quisiéramos que el carnaval fuera eterno, pero eso es imposible. El tiempo lineal sigue imponiéndose como narración para ordenar "la historia [que] no se detiene". Sin embargo, *la experiencia* insiste. La muerte de Joselito ocurre para que podamos hacer la transición de regreso a la "realidad", pero

[42] https://www.eltiempo.com/colombia/barranquilla/joselito-carnaval-el-alma-de-la-fiesta-que-muere-el-martes-y-revive-al-ano-siguiente-asi-despide-barranquilla-cuatro-dias-de-goce-3533003

todavía está la promesa de que Joselito revivirá en la Batalla de flores siguiente. Así, el tiempo sigue corriendo, pero todavía existe "the promise of value against expenditure, as it performs the enjoyment of an infinite present of holding pure potential" (Berlant 42). Durante los otros trescientos sesenta y un días del año, la promesa de la experiencia carnavalera está latente, esperando que se anuncien los días cívicos para que el pueblo vuelva a salir a la calle a vivir ese *algo* que le permite aceptar esa libertad controlada. Así, el carnaval es una promesa que consuela, pero no llega a desatar la libertad ni la felicidad. El *algo* es la insistencia del deseo y la necesidad, ya no de la promesa, sino de *cambiar* las condiciones de vida, detener el correr del tiempo y reclamar la redención —la felicidad— aquí y ahora.

En *Cruel Optimism*, Laurent Berlant explica el concepto de optimism cruel como "an incitement to inhabit and to track the affective attachment to what we call 'the good life', which is for so many a bad life that wears out the subject who nonetheless, and at the same time, find their conditions of possibility within it" (27). Así, la idea de tener una buena vida nos permite seguir viviendo a pesar de que en el presente esté implícito el "ordinariness of suffering, the violence of normativity, and the 'technology of patience'" (28) por la promesa de la felicidad en el futuro. La crueldad de este optimismo nos señala Berlant, radica en la imposibilidad de alcanzar ese objeto deseado, pero al mismo tiempo la incapacidad de sobrevivir sin que ese deseo exista. De esta forma, los sujetos se encuentran vinculados en esa crueldad sin la que no sabrían cómo vivir.

Una vez se termina el desfile, la transición del tiempo carnavalero al tiempo cotidiano marca el final del carnaval, el cual va a estar completamente sellado con la imposición de las cenizas el miércoles siguiente. Aunque Colombia se autodenomina como un país pluralista, su herencia católica sigue activa. Solo basta ver el calendario de fiestas nacionales y compararlo

con el litúrgico para ver esto. La idea popular de que después de carnavalear estos cuatro días todos los pecados se van a borrar gracias al sacrificio del crucificado es todavía parte del ideario barranquillero. Ya sea desde la convicción carnavalera o la religiosa, una gran porción de la sociedad barranquillera se levanta el miércoles para cumplir con el rito de la imposición de la ceniza. Incluso, es tradición que el jueves siguiente, en los periódicos se vean imágenes de la reina del carnaval recibiendo el rito.



Imagen 13 Tomada del diario digital Zona Cero. En la imagen se ve a Isabella Cham, reina del carnaval 2020s recibiendo el rito de la imposición de la ceniza el miércoles después del cierre de su reinado.

Con este, se rompe por completo con el tiempo del carnaval en el que el cuerpo se pone en el centro para gozar. En su lugar, se le da paso a la cuaresma tiempo de oración, ayuno y limosna. Aunque las prácticas han cambiado desde la Edad Media, la idea del sacrificio y el ayuno siguen jugando un papel importante. En la Eucaristía del 2020 a la que asistió la reina Isabella Chams, el sacerdote Jorge Castro pidió “gozar durante la cuaresma de un nuevo proceso, teniendo una actitud de conversión real y sincera desde el interior del ser para restablecer la

relación con Dios, los hermanos y con uno mismo" (*Diario La Libertad*)[43]. En la retórica de Castro, el verbo gozar juega un papel clave porque permite introducirse en ese imaginario de tránsito iniciado con el entierro de Joselito para darle apertura a la "fiesta" del espíritu, al tiempo de la privación de la carne. La penitencia cuaresmal enmarca el desenfreno del carnaval para recordarnos que existe un código normativo que regula nuestra cotidianidad. Sin embargo, se acepta este orden porque tenemos la promesa de que el próximo año Joselito resucitará. Lo importante es "restablecer la relación con el dios Padre.

Negaciones de la muerte

Gran parte de las representaciones de la muerte en el Carnaval de Barranquilla exceden la experiencia que Madame Yvonne propone en su sentencia de que todos los días pueden ser sábado de carnaval. Esto se debe a que, en este imaginario, el gozar significa también eludir a la muerte. Mi lectura aquí indica el rastro de *algo* que resiste al completo abandono de esa experiencia. Sin embargo, también reconozco la oposición que implica la conceptualización carnavalera entre la vida y la muerte. Ya sea para huir de la vida diaria o descansar de ella, el carnaval insiste en la victoria de la vida sobre la muerte, la imposibilidad de *enterrar al muerto* por completo no solo en el sentido espiritual, sino en el sentido físico. No importa qué tanto queremos *evitar o huir* de esa cotidianidad, la muerte es peor aún.

Joselito Carnaval es el primero de los ejemplos: su desfile es el símbolo por excelencia de la renovación de la vida. Joselito "revive milagrosamente" cuando lo están velando y la respuesta del cortejo fúnebre es simplemente "No estaba muerto, estaba de parranda". Así, cada año "Joselito" (el carnaval) juega la misma partida. Jose se le escapa a la muerte, sus ganas de

[43] https://diariolalibertad.com/sitio/2020/02/26/asi-vivieron-los-barranquilleros-el-miercoles-de-ceniza/?amp.

parrandear lo mantienen con vida para insistir en la gozadera el año siguiente. Incluso, probablemente no tendrá que esperar ni siquiera un año completo. Como buen "barranquillero arrebatao", rumbea todo el año. No obstante, Joselito no es el único momento donde la vida y la muerte devienen performance de forma literal en escena. La danza del garabato es, desde sus inicios y las tradiciones que la anteceden, la lucha entre la vida y la muerte.

En el video "Presentación Cipote Garabato 2023"[44] vemos una de las comparsas más arraigadas de esta danza. Con 34 Congos de Oro[45], el Cipote Garabato es una de las comparsas de esta danza más galardonadas. En su presentación del 2023 en la Tarde de cumbias y garabatos, podemos apreciar la esencia de este baile. Entran las bailadoras, coreografiadas con sus trajes negros y arandelas de los colores de la bandera de Barranquilla. La canción del garabato empieza a sonar y ya estamos esperando ese "Buenas noches". Sigue la entrada de los hombres con sus palos de garabatos decorados con cintas. Su vestuario de pantalón negro con camisa amarilla, arandelas y su capa, decorada de forma individual. El baile empieza tras el tributo al fallecido Humberto Pernett, director de la comparsa. Cuando llega el esperado "Buenas noches", el garabato se mueve en el escenario con sincronización exacta, se trata de un solo cuerpo que ha pasado horas ensayando para llegar a ese escenario. A diferencia de la cumbia, este no es un baile de sensualidad y cortejo entre hombre y mujer, por lo que el compás es rápido

[44] https://www.youtube.com/watch?v=cma_hye6Frs&list=RDcma_hye6Frs&index=2

[45] El Congo de Oro es un conjunto de premios otorgados a los mejores exponentes del carnaval. Existen diferentes categorías y los ganadores del trofeo "son reconocidos por un comité evaluador en la categoría de excelencia por destacarse al salvaguardar sus expresiones y cuidar aspectos como coreografía, música, parafernalia (accesorios y elementos de la manifestación folclórica), vestuario y expresión corporal y/o oral. Además, los ganadores podrán representar al CARNAVAL DE BARRANQUILLA en muestras nacionales e internacionales". Es el máximo honor para los carnavaleros. Ver más en https://carnavaldebarranquilla.org/tradicion/congo-de-oro/#:~:text=El%20Congo%20de%20Oro%20se,honor%20dentro%20de%20esta%20fiesta.

y los movimientos permiten una distancia considerable entre hombre y mujer. En su lugar, se organizan en filas recordando el carácter guerrero del baile.

Sin embargo, hacia el minuto 2:36, “La canción del garabato” se ve interrumpida por una risa malévola y dos segundos más tarde aparece en el centro del escenario el temible personaje: la muerte. El gran enemigo del garabato ha llegado para llevarse la vida de los bailadores guerreros. Lleva una capa y al descubrirse, vemos que va vestido de negro en su totalidad y sobre su ropa está el esqueleto pintado. En su mano lleva una guadaña con la que le “quitará” la vida a los garabatos. Vemos en el video, cómo se personifica la lucha de la vida y la muerte. A medida que trascurre la pelea pareciera que la vida va a perder, los garabatos están en el piso y la flauta de millo resuena detrás de los pasos de la muerte. Sin embargo, uno de los garabatos sigue en pie y, sin vacilar, se lanza sobre la muerte. Para el minuto 3:29 ya esta está en el piso y con una última estocada del garabato, la muerte muere y con un grito victorioso se celebra la vida, el carnaval y la comparsa. Con el garabato siempre hay que apostar por la vida porque la muerte no va a vencer nunca.



Imagen 14 Captura de pantalla del video “Presentación Cipote Garabato 2023” donde se muestra el enfrentamiento entre el garabato y la muerte. Se puede apreciar al resto de la comparsa en el suelo, a la expectativa

de la batalla mientras que al fondo vemos al grupo de millo acompañando el performance con sus instrumentos musicales.

Una de las sutilezas que este video permite ver son los sonidos que acompañan en la batalla. Una vez el garabato toma ventaja es el tambor el que marca las estocadas victoriosas. Así, el tambor se asocia en este performance tanto como tambor de guerra como de ritual de muerte. Esto no ocurre en todos los bailes, es una elección de la comparsa. De igual forma, los tonos de la pelea también van a ser decisión de la agrupación. Algunos grupos eligen tonos más serios como es el caso del video presentado, pero tenemos otros casos donde el humor se hace cargo de aligerar el cargado tema que se está representando. Este es el caso de la presentación "Cipote Garabato Infantil 2017 - Semillero Carnaval de Barranquilla"[46] donde vemos a la sección infantil del Cipote Garabato[47]. El final del video representa la lucha, pero la "muerte" del personaje de la muerte acurre cuando una de las pequeñas garabato lanza un balde de agua sobre el intérprete. Esto causa gracia entre el público y da un tono más ligero al baile. De igual forma, vemos en otros grupos de adultos como el Garabato QuillaDCarnaval 2025[48] y la Danza del garabato del norte[49] cómo la muerte genera piruetas y hace solos de baile. En especial, en el segundo de estos videos, apreciamos una dinámica de la pelea diferente al ser un performance en un desfile en lugar de en un escenario. La muerte y el garabato luchan, pero las piruetas y

[46] https://www.youtube.com/watch?v=C26K5wddSSE&list=RDcma_hye6Frs&index=4

[47] Vale la pena mencionar que en el imaginario barranquillero existe la idea de que se aprende a bailar antes de empezar a caminar. Los niños empiezan a desfilar en las comparsas de sus padres desde la temprana edad de los tres años. Es común ver niños en los desfiles e incluso existen espacios y representantes de la infancia. Este es el caso del Carnaval de los niños liderado por los reyes infantiles elegidos para ese año. Desde sus orígenes, las comparsas y agrupaciones han sido asuntos familiares. Es decir que padres e hijos suelen pertenecer a las mismas comparsas, de ahí que, desde temprana edad, acompañen los grupos de sus padres.
Esta idea de "legado" y participación infantil se expresa en su máxima forma con la reina del carnaval elegida cada año para liderar la fiesta. Esta suele ser mujeres pertenecientes a familias adineradas y venir de un "linaje" de reinas pasadas del carnaval. Desde niñas estas jóvenes se preparan para ser elegidas.

[48] https://www.youtube.com/watch?v=grFdXCo3dn8&list=RDgrFdXCo3dn8&start_radio=1

[49] https://www.youtube.com/watch?v=uX1Yxmb_hMU

provocaciones de la muerte mientras el resto de los garabatos animan a su "líder" hacen la dinámica del baile más divertida para la audiencia.

En general, estos pequeños cambios y modificaciones de la tradición dan diferentes tonalidades a lo que se pone en escena, pero sigue siendo el mismo principio fundamental de la danza: la vida y la muerte se enfrentan, pero la vida gana. De igual forma hay otros dos elementos persistentes en todos estos performances, el miedo y la colectividad. El momento en que la muerte aparece siempre se escuchan gritos y se ven caras de miedo. Esto expresa el miedo humano de saber que, en algún momento, nos enfrentaremos a la muerte. Aún más, insiste en ese miedo cuando no solo es el saber, sino que nos encontramos frente a frente con ella. En el caso de la colectividad es aún más característico: nunca hay un solo garabato en esta danza, siempre se trata de un grupo de hombres y mujeres bailando y colaborando para poder vencer. Así, se reafirma el carácter social y colectivo del ser humano, lo importante que es construir lazos y relacionarnos con el otro. La muerte suele presentarse sola, en algunos casos con un acompañante. Sin embargo, nunca se trata de un grupo de muertes. Por un lado, esto enfatiza la importancia de construir comunidad en la vida, pero también recuerda que la muerte es solitaria.

Y, ¿ahora qué?

A veces me gustaría poder creerle a Madame Yvonne por completo. Sin embargo, de su propuesta solo puedo *imaginar* un mundo donde la vida no sea ordenada por las lógicas de la productividad y la jerarquía. Cada vez más son los momentos de peligro que resultan en un carnaval, una promesa de libertad y felicidad que no llega. Ante este "pesimismo", privilegio una lectura de la propuesta de Yvonne como un deseo de atravesar el umbral de peligro y armar la fiesta. Después de gozar y bailar esa fiesta, *aprender* de esa gozadera *algo* que nos ayude a

enfrentarnos a la vida y a la muerte, decidir cómo vivimos el tiempo que nos queda para vivir. Así, se trata de una invitación a *aprender* a insistir de vivir en libertad.

En este sentido, hay en el barranquillero arrebatao algo de esto. Camina y se viste como si fuera para el carnaval para ponerle más color a la vida, darle más sabor. Sobre todo, ese *saber gozar* da pie a una forma de enfrentarse a la vida. Como dice Celia Cruz, no hay que llorar porque la vida es un carnaval y el barranquillero arrebatao lo sabe, lo ha estado aprendiendo desde su infancia. De igual forma, el Joe Arroyo va a decírselo al mundo entero: "En Barranquilla me quedo para gozar"[50]. Hay en ese deseo de Madame Yvonne y en ese entierro de Joselito no el deseo de extender el carnaval en una eternidad desesperante, sino de poder ver la cotidianidad de una sociedad altamente estratificada y con altos índices de desempleo y empleo informal no como un sinfín de mala racha, sino de aprender a crear espacios donde gozártela todo el año. Frente al sol desesperante del Caribe y su historia de violencia y esclavitud se tiene que encontrar alegría para seguir viviendo, ganas para *sobrevivir.* Si la muerte nos ronda, es mejor sacarle provecho al tiempo que tenemos.

[50] "En Barranquilla me quedo", Joe Arroyo. https://open.spotify.com/track/1lp4xMgLH8lNZ9esfeNuZL?si=280c0d266dec46e4.

Capítulo IV. El último adiós: lo colectivo en el entierro-fiesta

Escena I

20 de septiembre del 2017, Hormigueros, Puerto Rico

No hay nada mal, estamos bien, está todo bien, jey
"Estamos bien", Bad Bunny

'Tá empezando a llover
Otra ve' va a pasar
Por ahí viene tormenta
¿Quién nos va a salvar?
Y que Dios proteja a Borinquen
"Una velita", Bad Bunny

yo tenía una luz
que a mí me alumbraba,
y venía la brisa y fuá . . .
y me la apagaba.
"Yo tenía una luz (¡Fuá!!)",
Parranda puertorriqueña

Lo que más me impresionó fue el silencio. Todavía hoy, está grabado en mi cabeza como si su eco pudiera alcanzarme casi 10 años después, a 1,544 millas de distancia (2485 kilómetros - 1342 millas náuticas). Todavía no había llegado el huracán María a la parte de la isla donde me encontraba, era demasiado pronto, tan solo de mañana, pero la naturaleza es sabia y el monte que me rodeaba estaba en completa quietud. Los coquíes que siempre andaban por ahí y los animales que solían moverse entre las matas, se habían escondido. Ese fue el día que entendí el verdadero significado de "la calma antes de la tormenta".

…

Había oscurecido y ya se sentían las primeras ráfagas de viento. No había empezado “lo peor” y ya no teníamos electricidad. La radio ya había anunciado que el medidor de vientos no podía tomar medidas porque los vientos huracanados de María se lo habían llevado. Unas horas más tardes, ni siquiera las líneas de comunicación iban a permitir que se escuchara en el Oeste, la radio de San Juan y viceversa. Las líneas telefónicas se habían caído también. Incomunicados, estaba en casa de los papás de mi cuñado. Mi perrita a quien había adoptado hacía seis meses estaba inquieta y yo, en el segundo piso, estaba en un cuarto a oscuras escuchando el viento agitar la casa. No recuerdo mucho más de esos días, además de que dormí mientras pasaba el temporal.

Volví a mi apartamento una vez el huracán había terminado. No había electricidad y todo lo que estaba en mi nevera estaba podrido. Saqué la basura que se quedó en la calle por el resto de la semana. Por fortuna, el agua en mi apartamento cerca de la universidad regresó relativamente pronto. Una vecina tenía una línea fija con la que pude llamar a mi mamá cinco días después del huracán. De las pocas cosas que recuerdo es la voz de mi mamá cuando contestó esa llamada, la emoción que hasta el día de hoy no he podido nombrar y que se alojó en mi pecho los pocos minutos que pude hablar con ella. “Estoy bien, mami, no sirve mi celular”.

Era mi primer año viviendo sola y ya se había retrasado el año académico por la huelga de la primavera en la Universidad de Puerto Rico (UPR). Ya el huracán Irma había causado estragos, pero María no solo cerró la universidad, sino todo el país. Lugares en los que la electricidad no volvió, los cadáveres no cabían en las morgues, la “normalidad” se reescribía. Tuve la suerte de irme una semana después del huracán de regreso a Colombia por los esfuerzos

de la Universidad del Atlántico, el colectivo de estudiantes colombianos de la UPR-Mayagüez y el gobierno colombiano representado en el cónsul del país en República Dominicana, José Segebre. Un avión militar enviado en misión de rescate humanitario para estudiantes colombianos aterrizó en algún momento de septiembre del 2017 en el aeropuerto militar de San Juan, Puerto Rico. Entre los "rescatados" estaba yo, con mi perra abordo, de regreso a Colombia.

No son muchos los recuerdos que tengo de esta experiencia, pero sí fueron muchos los años que me ha tomado hacer la paz con ella. Incluso hoy me cuesta y, por primera vez, escribo sobre ella. Lo más seguro esta tesis no sea el mejor lugar para trabajar el trauma, pero esta experiencia ha sido detonante en las preguntas, ideas, imágenes que me han llevado a esta investigación histórico-cultural. Esta tesis existe debido al huracán. Esta investigación es a su vez un duelo literario donde se manifiesta el silencio huracanado de las noches después del huracán, la incertidumbre antes de marcharme de la isla, la espera en Barranquilla para volver a clases y la certeza de que cualquiera que fuera la fecha ni la institución, ni el país, ni yo misma estábamos listos para regresar.

Introducción

"La muerte soy, yo soy la muerte"
"La muerte", El Gran Combo de Puerto Rico

En este proyecto, la muerte se inscribe en diferentes dimensiones. En primer lugar, nos enfrentamos a la muerte entendida como el "término de la vida"[51] del cuerpo antropomórfico compuesto por celular y definido por la biología como sistema de funciones fisiológicas.

[51] https://dle.rae.es/muerte

Literalmente, la muerte como el proceso mediante el cual ese cuerpo deja de producir las células del combustible "necesario para cualquier función" del cuerpo[52]. En este sentido, me refiero al proceso mediante el cual el cuerpo pasa a ser cadáver. En segundo lugar, la experiencia de la muerte y cómo se sobrevive a ella: el duelo, los afectos, los ritos y creencias que se construyen a su alrededor. Por último, se entiende muerte también como el "llegar a su término", o sea, "terminar, concluir, finalizar, consumirse, agotarse, extinguirse"[53]. Esta última definición entra en diálogo con "Sentir muy intensamente algún deseo, afecto, pasión" y "Dicho de una cosa que luce o arde: Apagarse o dejar de arder o lucir". Así, esta última se relaciona a la experiencia del extremo, la pérdida, el duelo, la pequeña muerte que ocurre cuando se toca el tambor o aquella que toma lugar en el paso de un huracán. Estas tres acepciones no se oponen ni se limitan, por el contrario, se complementan entre sí e invitan a pensar la diversidad de experiencias de muerte que vivimos a lo largo de nuestras vidas.

Desde Freud en "Mourning and Melancholia" se ve la estrecha relación entre ambas afectaciones. El duelo es entendido como el proceso necesario ante la pérdida de alguien mientras que la melancolía es vista como un desorden en el que la pérdida —abstracta o más ideal que física— causa una pérdida del "yo" en el sujeto. De estas formas de enfrentarse a la pérdida se han desarrollado estudios y propuestas que "facilitan" el duelo del ser humano. Por ejemplo, tenemos el modelo Kübler-Ross que propone cinco etapas del duelo: negación, enojo, negociación, depresión y aceptación. Según estas premisas, cada persona procesa el duelo y la pérdida de un ser querido de forma personal y subjetiva; sin embargo, estas etapas facilitan el

[52] https://raed.academy/el-proceso-de-morir/
[53] https://dle.rae.es/morir?m=form

procesamiento de las emociones y una "sana" resolución para esta[54]. De igual forma, tenemos lo que se ha conocido como "duelo patológico" y hoy es considerado el "Trastorno por duelo prolongado". Este se refiere a procesos de duelo que "exceden su curso normativo", presenta "formas disfuncionales, intensas o prolongadas de duelo" y/o casos en los que dicho proceso adquiere "una intensidad clínica que interfiere con el desarrollo cotidiano" del doliente[55]. Estos son solo ejemplos de propuestas surgidas a partir del estudio del duelo que ponen en evidencia la necesidad de la experiencia humana de sistematizar, explicar y responder a preguntas que no tienen respuestas definitivas.

A raíz del COVID-19, los últimos cinco años han sido fructíferos ante preguntas como estas. Los efectos del distanciamiento social, las medidas de bioseguridad y la incertidumbre vivida durante este tiempo han sido objeto de estudio para entender la crisis de salud mental a la que nos enfrentamos hoy en día[56]. Si los ritos funerarios ayudan a las personas a adaptarse a la nueva realidad ante la ausencia del ser querido, la transformación de dichos ritos en un contexto de pandemia tiene un impacto en la psiquis del sujeto y el colectivo al que pertenece. La imposibilidad de reunirse como comunidad para despedir al ser amado, la ausencia del cadáver y cualquier aspecto religioso-espiritual que se necesita para dejar ir el alma que abandona el cuerpo material ha trastocado ya no solo la psiquis humana, sino también las formas en que se hace y se vive el duelo.

Enfrentarse a la muerte en el contexto de la historia de Puerto Rico significa el encuentro con manifestaciones socioculturales de duelo variadas y con una larga tradición en el imaginario

---

[54] Ver Kübler-Ross, Elisabeth and David Kessler, On Grief and Grieving: Finding the Meaning Through the Five Stages of Loss, 2014. También, puede consultarse Kessler, David. *Finding Meaning: The Sixth Stage of Grief Woorkbook* (2024).

[55] https://revistavitalia.org/index.php/vitalia/article/view/771/1873

[56] https://www.who.int/news/item/02-09-2025-over-a-billion-people-living-with-mental-health-conditions-services-require-urgent-scale-up

socio cultural puertorriqueño. *El velorio* (1893) de Francisco Oller[57] y los funerales pocos convencionales de la *Marin Funeral House* (como "El muerto parao" o "El muerto en motora")[58] son ejemplos de duelos controversiales donde la creatividad se manifestaba en un lugar poco recurrente de la muerte. En este capítulo me interesa detenerme en dos momentos literarios donde el duelo no solo ha sido creativo, sino colectivo y festivo. El primer momento viene a partir del huracán María y que tiene su instante cumbre en el Verano boricua del 2019. Intercalo momentos de *El entierro de Cortijo* (1983) de Edgardo Rodríguez Juliá para adentrarnos en las calles del Residencial Luis Llórens Torres y despedir al gran Rafael Cortijo, el plenero mayor con pasajes de *4645* (2020) de Christopher Powers Guimond, crónica que narra los eventos que tomaron lugar en las calles de San Juan durante el Verano boricua del 2019. El texto Rodríguez Juliá nutre y organiza el texto Powers Guimond. En ambos, un tipo de fiesta toma su lugar en este velorio donde la acústica mortal[59] es la amalgama del llanto con la gozadera. Desde la experiencia colectiva se teje una noción de *velorio* en el que, frente a un instante de peligro, la multitud decide honrar a los muertos y hacer que sus historias sobrevivan.

Escena textual II: textos-velorios

6 de octubre de 1982, Residencial Llórens Torres

Verano del 2019, Calle Resistencia, Viejo San Juan

[57] *El velorio* es, en mi lectura, uno de los textos fundadores del duelo festivo en el que la contradicción de la experiencia del duelo celebrado en fiesta de los apetitos humanos tiene un rol central en la composición artística. Además, establece un debate en torno al lugar del otro en las prácticas mortuarias. Al respecto, Ríos Ávila apunta que *El velorio* pone en escena la indocilidad del Otro a someterse a la lógica cultural del duelo (56). En ese sentido, esta obra de arte recoge y promueve la discusión sobre el lugar de la fiesta en el duelo.

[58] Las imágenes de los diferentes funerales se pueden encontrar en la página de la casa funeraria: https://marinfuneralhomepr.com/servicios-funerales/velatorios/velatorios-famosos/. Se advierte que pueden ser imágenes sensibles para algunos espectadores.

[59] Ver capítulo 1.

Son dos los cronistas que se enfrentan a una multitud de dolientes, desconocidos reunidos para honrar las vidas de los muertos que le convocan. Ambos se encuentran en vueltos en sus propias reflexiones sobre la muerte. Por un lado, un joven Edgardo Rodríguez Juliá reflexiona sobre el entierro y el velorio. En sus consideraciones señala:

> Si el entierro es el fin de la vida –en él se cumple la distancia definitiva entre el muerto y los deudos– el velorio es el reino de emociones conflictivas, el espacio donde el desordenado tiempo interior no se decide entre acatar la muerte o negarla, ello por la engañosa estadía de ese muerto que aún no se ha convertido en recuerdo; un cadáver *de cuerpo presente* es una presencia inquietante, precisamente por el hecho de que la ausencia no acaba de cumplirse de todo. (21)

Antes de siquiera cruzar el umbral, el cronista reconoce que está por enfrentarse a un instante de peligro: el entierro del plenero mayor, Rafael Cortijo. La experiencia que está por ser vivida —y luego narrada— implica entrar a un tiempo que no corresponde del todo a la temporalidad de los vivos ni al de los muertos. Así, un *entretiempo* marca esa distancia definitiva entre el muerto y aquellos que tienen que hacer el duelo.

Por otro lado, estamos con el padre de familia Christopher Powers Guimond quien reflexiona sobre el carácter de lucha y luto de las manifestaciones que está viviendo. Su crónica establece un diálogo directo con *El entierro de Cortijo*. Esto se aprecia desde el inicio del relato. De forma similar a Rodríguez Juliá, no ha llegado al encuentro con la multitud, pero su reflexión es clara: “Nuestra meta es revolucionaria: destronar al rey. Pero nuestra misión es ancestral: honrar a les muertes”[60]. En su libro *4645*, Powers reconstruye los eventos vividos en las calles de Puerto Rico durante el Verano boricua del 2019. Este movimiento espontáneo exigía la renuncia

[60] En su texto, Powers usa el lenguaje inclusivo a lo largo de su crónica. A veces, para referirse a las muertes de María usa el femenino “Las muertas”.

del entonces gobernador Ricardo Roselló. La revuelta-velorio permitió hacer el duelo pendiente después del huracán. De ahí que Powers reconozca a los verdaderos convocadores de esta marcha: les muertes. Continúa en su texto: "Marchamos bajo banderas negras por la dignidad que elles merecen —como Antígona, desafiando el poder para enterrar la familia. Estamos de luto para rendirle tributo a les ancestres, abriendo así un horizonte inimaginable". Dicho horizonte corresponde a otra lógica temporal en la que "El presente desemboca en un futuro para hacer cumplir un pasado diferido" (13). Así, Powers reconoce un tiempo-espacio compartido por muertos y vivos en esas marchas. Más que un recuerdo, las personas que murieron debido al huracán siguen convocando, pidiendo un velorio apropiado. Con su llamado se hacía evidente la necesidad de cumplir ese luto diferido.

Ambas crónicas son textos-velorios preocupados por la escritura sobre la muerte, a lo que nos convocan nuestros muertos. En ambos, el oído se afina para trazar itinerarios sonoros que suenan al ritmo de la muerte. De igual forma, hacen memoria, escriben historia; aún más, los dos textos elaboran su propio posicionamiento ante la muerte. Nos encontramos de frente al momento de peligro al no saber si el muerto va a ser recordado o caerá en el olvido. Frente a la incertidumbre, estas crónicas escriben sus historias. De frente al rostro de la muerte y convocados por su llamado, ambos cronistas se enfrentan a la misma preocupación por el futuro. Rodríguez Juliá pregunta: "Sí, se nos fue Cortijo, ¿qué nos va quedando?" mientras que Powers nos escribe la pregunta de su hija tras cuestionar qué pasaba cuando moríamos "¿y entonces qué?". Sigo sus preguntas con las mías: ¿Qué hacemos con lo que nos queda? ¿cómo honramos ese resto que insiste en seguir hablando incluso cuando ya no hay voz? Si algo revelan estas dos crónicas es la responsabilidad que conlleva hablar sobre la muerte. El tiempo que sigue al entierro es clave, pues hay que dejar ir al muerto, pero insistiendo en recordar su existencia.

El Verano boricua

Escribir este capítulo sin reconocer mi paso por Puerto Rico sería ignorar los hilos autobiográficos que comenzaron a tejer este proyecto de tesis. En especial, posicionar el huracán María y su paso por la isla como uno de los "momentos de peligro" que me llevaron a cuestionar la estrecha relación que existe entre duelo y gozo en el Caribe. Ante la devastación de la isla en ese septiembre comenzó un proceso —ya no solo personal— sino colectivo que, de una u otra forma, encuentra su entierro final durante el Verano boricua de 2019. En estos dos años, el trauma mostró otra cara de la historia; enfrentó al "pueblo" al estancamiento colonial, al país que no funciona y obligó a *guarachar* para poder hacer el duelo por los muertos de María, los mismos que fueron borrados del conteo oficial del gobierno y cuyos cuerpos se fueron apilando en el olvido que no se olvida[61].

María pasó a ser tormenta tropical el 16 de septiembre de 2017. Al día siguiente ya era un huracán. Treinta y seis horas más tarde, ya había alcanzado la categoría 5 y se acercaba a Dominica con vientos de 145 kt. La región montañosa de Dominica debilitó el sistema, pero a medida que se acercaba a Santa Cruz por el sur, volvía a ganar fuerza. Antes de entrar a Puerto Rico, María experimentó un fenómeno común en el que el "Eyewall" se duplica y, eventualmente, uno de los dos muros se expande haciendo que el otro desaparezca. Según el Centro Nacional de Huracanes (NOAA por sus siglas en inglés), durante el periodo en el que

[61] Esta es una referencia a *La guaracha del Macho Camacho*. La novela es una novela rítmica donde se escucha siempre la resonancia de la guaracha del Macho Camacho titulada "La vida es una cosa fenomenal". En esta novela, se contrasta el tempo de la canción (que nunca escuchamos o leemos, sino hasta el final) con el estancamiento del tapón de la 5 de la tarde en San Juan. Así, nos encontramos en "el país no funciona: repetido hasta la provocación, repetido como zéjel de guaracha: frente a una luz roja que era negra porque el semáforo no funciona, indignado el hombre hecho y derecho, el estómago contraído por la indignación, las mandíbulas rígidas: el país no funciona". Sin embargo, se trata de su soundtrack: la guaracha inscribe el movimiento en la imposibilidad de avanzar del tapón. Así, en el bus que se encuentra frente al semáforo negro está ocupado por personas "felices porque a guarachazo limpio sepultaron el conato de disidencia, la guagua incendiada por las palmadas y las figuras de los que rompieron a bailar y bailotear en el pasillo estrecho, sobre los asientos, sobre el tomo, la espalda del chofer hecha tumbadora…: (113). Guarachar, así, es una forma de enfrentarse al país que no funciona.

coexisten los dos muros, los huracanes tienden a perder fuerza, pero una vez desaparece uno de ellos, “the storm can be the same intensity as it was previously or, in some cases, even stronger”[62]. En el caso de María, “The hurricane weakened somewhat before its landfall on that island due to the eyewall replacement, but also grew in size” (Pasch et al.)[63]. Con vientos de 135 kt aproximadamente, el centro del sistema entra por la costa sureste de la isla cerca de Yabucoa hacia las diez de la mañana. Ya desde la noche anterior y durante la madrugada, las lluvias y los vientos habían alcanzado Vieques, Culebra y se sentían en la isla “principal”. Como se puede observar en la imagen 15, el ojo del huracán y el “eyewall” todavía no habían tocado tierra, pero el sistema ya se encontraba en Puerto Rico.

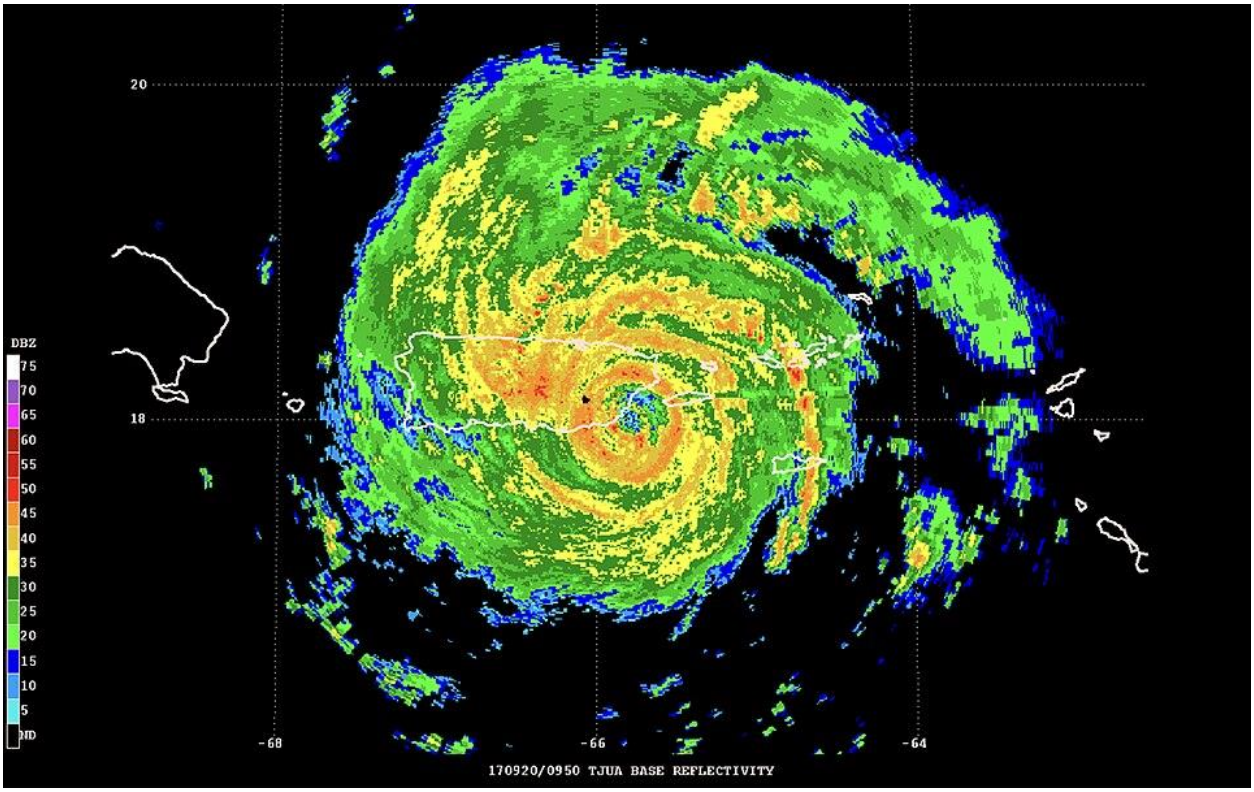


Imagen 15 Imagen del Huracán María el 20 de septiembre antes de tocar tierra en la isla. Esta fue la última imagen tomada por el radar WSR-88D de San Juan, Puerto Rico antes de ser destruido. Tomado del archivo del Centro Nacional de Huracanes (NOAA por sus siglas en inglés).

[62] https://www.noaa.gov/jetstream/tropical/tropical-cyclone-introduction/tropical-cyclone-structure
[63] https://www.nhc.noaa.gov/data/tcr/AL152017_Maria.pdf

El 20 de septiembre del 2017 hubo una detención del tiempo. Los días —años de pronto– – que siguieron constituyeron el momento de peligro benjaminiano: ¿cómo vamos a escribir esta historia? ¿Cómo vamos a hablar de esta catástrofe? Ya no era el progreso el que jaloneaba al Ángel de la Historia, era justo su fracaso, las ruinas que observaba la criatura. En su paso por la isla, "widespread hurricane force winds spread all over mainland PR along with extremely heavy rainfall that produced major to catastrophic flooding and flash flooding, especially across the northern half of Puerto Rico". En horas de la tarde, el centro del huracán volvía al agua por el noroeste de la isla, dejando el "coletazo" del sistema, es decir, una pequeña tormenta tropical que se extendió hasta la mañana siguiente. En las horas que María pasó por Puerto Rico, el país colapsó: el oeste no sabe más del área metro, las carreteras están en ruinas, la electricidad no regresa, el agua no tardará en seguirla, no hay señal de celular… Nos queda el silencio, la completa certidumbre de que "estamos jodidos" y una pregunta que se seguirá planteando por un par de años más: ¿Y ahora qué?

Como señala Lydia Platón Lázaro, ya estamos acostumbrados a vivir "en el espacio ambiguo de la faena del momento en Puerto Rico y sus condiciones, ya sea el trabajo cultural o pedagógico, sin saber si se va a repetir o si una va a poder continuar". Lo de la luz y el agua no era nuevo; el temporal, hasta cierto punto, tampoco. Sin embargo, "la incertidumbre tras el paso de María era otra cosa" (11). En mi experiencia personal, el tiempo que siguió al huracán no correspondía al correr del tiempo "normal" (lo que sea que eso significa). Después de la Pandemia del COVID19, el mundo empezó a experimentar algo parecido, una sensación del "tiempo perdido", una experiencia que no correspondía a la "normalidad". Puerto Rico lo estaba viviendo para el 2017[64]. El 21 de septiembre, la incertidumbre murmuraba por todos lados.

[64] Como muchas otras islas lo habían vivido anteriormente o lo siguen viviendo.

El huracán representa un antes y un después en la contemporaneidad puertorriqueña, pero, en realidad, el evento del 2017 ya había tenido sus primeros vientos con la imposición de la ley PROMESA (Puerto Rico Oversight, Management, and Economic Stability Act) en 2016 y la llegada de sus acompañantes, la Junta de Supervisión y Administración Financiera. Estas nuevas realidades, que insistían en la historia colonial de la isla, son la respuesta a la crisis económica que se venía forjando desde finales de la década del 80 y llevan al Estado a declararse en deuda en el 2016. Malena Rodríguez Castro entrelaza estos eventos con gran lucidez y afirma en *Poéticas de la devastación y la insurgencia: María y el verano del 19* que esta trama fue "el tiempo propicio para una mayor devastación" tras el paso del huracán por la isla (14). Estos eventos, a su vez, se extienden hasta el 2019 con los chats de *Telegram*, el Verano boricua y la renuncia de Ricardo Roselló de su puesto como gobernador de Puerto Rico. Posteriormente, están los terremotos de finales del 2019 y comienzo del 2020 y, luego, como si fuera poco, la pandemia del COVID-19. Así, hablar del huracán María es reconocer que, si bien "rehízo el paisaje, detuvo el tiempo cronológico" (13), la llamada crisis en Puerto Rico tiene diferentes niveles y dimensiones. Desde esta complejidad vivencial se viven diferentes formas de duelo.

En el caso de "los muertos de María" el duelo es colectivo y masivo. Después de dos años, un chat y mucha indignación por parte del pueblo puertorriqueño (en singular e incluyendo a la diáspora), se puede hacer el duelo pendiente. En las calles de El Viejo San Juan, la creatividad se manifiesta durante diez días en forma de protestas. Su conjunto se va a inscribir en la historia bajo el nombre de El Verano boricua. Este es el momento cuando es posible expresar el malestar que dejó el temporal, la rabia acumulada por la incertidumbre y el dolor que se afrontó no solo por las muertes, sino también por el colapso del paisaje y el tiempo cotidiano, el punto final de quiebre de poder colonial, corrupción y endeudamiento.

Símbolos y lenguaje: la escritura en el momento de peligro

Anayra O. Santory Jorge comienza su libro de crónica *Nada es igual: bocetos del país que nos acontece* con una afirmación que resuena en este capítulo: "María hizo posible este libro: la misma que destruyó una cantidad indeterminada de corazones, la que con su obstinada ruta cambió las nuestras" (15). En su introducción, Santory Jorge reivindica la oscuridad y el silencio que trajo el huracán María al nombrarlo el espacio y el tiempo donde se puede aniquilar cualquier hechizo que "pasaba en el mundo, protegidos por un progreso que era poco más que otra poderosa superchería…". Así, Santory ve en los vientos huracanados de María la posibilidad de abandonar el lugar del mito del progreso para reconstruir el país en ruinas (16). Si bien la autora puertorriqueña ve esta posibilidad en el salón de clase, es en la calle donde, para julio del 2019, se va a dar la suspensión de esa lógica para darle paso a la construcción de un pueblo-devenir como lo señala Christopher Powers Guimond en *4645: Crónica del Verano Boricua.* A pesar de que Santory escribe antes de los acontecimientos del 2019, vemos que el huracán ha sacado a la luz lo inminente que es enfrentarse al "país que nos acontece".

#RickyLeaks #RickyRenuncia

Casi dos años después del huracán, durante julio del 2019, el Centro de Periodismo Investigativo (CPI)[65] publicó un documento de 889 páginas con conversaciones en un chat de *Telegram* que Ricardo Roselló, el entonces gobernador de Puerto Rico, mantuvo con su grupo de colaboradores más cercanos. En los intercambios que van desde finales del 2018 hasta el 20 de enero del 2019 vemos a este grupo de "brothers" —compuesto tanto por servidores públicos

[65] El Centro de Periodismo Investigativo (CPI) es una entidad sin fines de lucro que ha estado operando desde el 2008 en Puerto Rico. Según su página web, esta entidad opera con donativos de diferentes procedencias y busca fomentar el acceso a la información para todo el pueblo puertorriqueño. Para conocer más sobre su historia, visión y proyectos, pueden visitar su página web (https://periodismoinvestigativo.com)

como individuos sin ningún tipo de función pública— orquestando "cómo manejar la narrativa política a través de las redes sociales y medios de comunicación del país"[66]. Como si la manipulación mediática no fuera suficiente, quedan evidenciados también el "panismo" y la corrupción al discutir temas oficiales de política pública y, en ciertas ocasiones, confidenciales delante de personas ajenas a las funciones públicas.

No obstante, como si se tratara de un chat de amigos de la escuela secundaria, el "Gobe" y sus "Brothers" hacen "numerosas bromas de índole sexual y chistes misóginos", se burlan de periodistas, grupos activistas, políticos de todos los partidos y oficiales de la Junta de Control Fiscal. El tono, los comentarios y el uso de memes no solo era ofensivo, sino que ponía en evidencia La absoluta falta de respeto que este gobierno tenía hacia el pueblo puertorriqueño. En las palabras de Edwin Miranda, uno de los "Brothers", se puede ver cómo "cogemos de pendejo hasta los nuestr…" (34). Desde las primeras páginas que se revelaron, la respuesta del pueblo fue de indignación. Sin embargo, cuando se publicó todo el documento empiezan a desatarse los eventos pidiendo la renuncia de Ricardo Roselló. El "#RickyRenuncia" va a movilizar ya no "a los mismos de siempre", sino que va a ser, como señala Powers en su libro, un pueblo en devenir el que se lance a la calle a exigir su dignidad. La rabia, el coraje, pero sobre todo el duelo que no se había podido hacer desde el huracán del 2017 motivaron las manifestaciones del Verano Boricua.

La compartencia mutua: crónicas de la muerte

Son muchos los autores que han trazado las líneas que entrelazan los eventos del 2019 con la historia colonial de la isla, el estatus quo corrupto que la ha gobernado, la deuda fiscal y la

[66] https://periodismoinvestigativo.com/2019/07/las-889-paginas-de-telegram-entre-rossello-nevares-y-sus-allegados/

Junta de Supervisión Fiscal del 2016 y, sobre todo, con los huracanes del 2017[67]. Todos los que he leído concuerdan en una cosa: si bien es cierto que hay un trasfondo político, social y económico que ha llevado a Puerto Rico a un sistema colapsado, el detonante que hizo estallar esta gran manifestación de personas fueron los comentarios burlones hacia las muertes dejadas por el huracán María casi dos años antes.

Durante este tiempo, el gobierno de Puerto Rico quiso minimizar el número de muertes relacionados al paso del huracán. Desde las personas que fallecieron por causas directas del paso de María hasta las víctimas de la incompetencia estatal de responder al desastre. El primer número oficial, 64, apareció dentro de los seis meses después del huracán[68]. No obstante, investigaciones independientes cuestionaban este número al señalar que las muertes "were in excess of 1000 in the months of September and October"[69]. En agosto del 2018, después de negarlo de forma insistente por medio año, el gobierno aceptó el 2,975 como el número oficial[70]. Sin embargo, en el imaginario popular, es 4645 el número de personas que murieron durante el fenómeno natural. Como señala Powers Guimond en su libro, este es más que un número, "es un símbolo de la pérdida. La única cosa que nunca se nos puede quitar es esa memoria patria. 4645 es el patrimonio del sufrimiento, el emblema que nos une" (26). Así, el número adquiere un valor simbólico que plagará el Verano boricua, pues su escritura y proclamación pasará a ser la presencia de los muertos que convocaron esa manifestación.

---

[67] Páginas web como *80grados*, *Puerto Rico Syllabus* junto con periódicos puertorriqueños e internacionales tienen diversos textos que comentan el Verano boricua a la luz de la historia de la isla. De igual forma, publicaciones como *Póeticas de la devastación*, *Against Muerto Rico/Contra Muerto Rico: Lessons From the Verano Boricua/Lecciones del Verano Boricua* por Marisol Lebrón y una larga lista más de libros publicados en los últimos cinco años también elaboran los eventos que ocurrieron ese verano y lo que significó para el futuro de la isla.

[68] https://hazards.colorado.edu/public-health-disaster-research/excess-mortality-and-associated-risk-factors-related-to-hurricane-maria-in-puerto-rico

[69] https://www.nejm.org/doi/full/10.1056/NEJMsa1803972

[70] https://periodismoinvestigativo.com/2018/09/the-deaths-of-hurricane-maria/

El texto de Powers es a su vez una crónica tierna y crítica de las manifestaciones de este movimiento. El padre de familia coexiste con el profesor de literatura y crítico literario en una voz narrativa que se identifica en el pueblo-devenir aquel que surge en las marchas del Verano boricua. Su narración es familiar en más de un sentido de la palabra. Ante todo, nos habla desde un "nosotres" conformado por sus hijas y su esposa, los amigos que se encuentra por el camino, aquellas personas cercanas con las que comparte lucha.

De igual forma, la narración nos resulta familiar, pues hay ciertos paralelismos con el cronista de *El entierro de Cortijo* de Edgardo Rodríguez Juliá. En conversaciones con Powers, mencionaba que esta era una crónica mucho más personal que académica; sin embargo, esa parte de él también estaba allí, las reflexiones críticas y sus lecturas. No es de extrañar que uno de los lectores contemporáneos de la obra de Rodríguez Juliá, haga resonar la voz del "cronista de la muerte y la multitud" en su crónica del duelo colectivo que fue el Verano boricua. En diferentes momentos, Powers establece de forma explícita la conexión literaria que su crónica guarda con la de Edgardo Rodríguez Juliá. La sección titulada, "LA GRAN MARCHA: LA HIJA" empieza diciendo:

> Les cuerpes no están en exposición. La Gran Marcha no es un velorio, un entierro como el de Rafael Cortijo, en el cual el cadáver en exhibición del músico querido era una "presencia inquietante," creando un espacio donde "el desordenado tiempo interior no se decide entre acatar la muerte o negarla" como notó Edgardo Rodríguez Juliá en su crónica sobre este evento masivo en 1982. (75)

Para Powers, su crónica pertenece a una constelación compartida con *El entierro de Cortijo* y *Las tribulaciones de Jonás* al ser "una reflexión profunda sobre la muerte y el luto", como lo apunta en la nota de pie de página. Así, Powers reconoce el diálogo con estos textos y, sobre

todo, cómo su lectura amplía las concepciones de muerte, pueblo y escritura en esta obra. Aún más, Powers afirma que "alude a estas crónicas previas de manera variopinta como provocación en constelación" (ver nota de pie de página 34 en *4645*). La escritura de Powers muestra otra forma de hacer historia desde una comunalidad diversa: hay una conciencia histórica y reconocimiento de las lecturas que lo construyen como autor, pero también aporta, dice más.

Las tribulaciones de Jonás (1981) tiene como figura central a Luis Muñoz Marín, el padre de la "Gran familia puertorriqueña" y la constitución del Estado Libre Asociado. Fundador del Partido Popular Democrático (PPD) y primer gobernador electo de la isla en 1948 (toma posesión en enero de 1949), Muñoz Marín pasa a la historia como una figura controversial, pues para algunos puertorriqueños logró constituir a la isla como un Estado de poder mientras que para otros fue el creador de un proyecto de nación colonial que fracasó y sigue fracasando hasta hoy en día. En su texto, Edgardo Rodríguez Juliá se acerca a la figura de Muñoz Marín desde su posicionamiento político como independentista para *leer* no solo su figura, sino la época y el pueblo que constituyó. Tomando como punto de partida la muerte del patriarca en 1980, Rodríguez Juliá escribirá sobre la experiencia allí vivida, la intensidad del amor y la incondicional admiración del pueblo que lo llora. Esta crónica constituye el primer momento literario que posibilitará la escritura de su posterior título *El entierro de Cortijo* y, décadas más tardes, *4645* de Powers.

Veremos que, el final de la sección "El entierro" se entrevista a un venezolano en medio del recorrido fúnebre. En su declaración marcada por el llanto afirma que se está viviendo un "ataque de historia", puesto que la multitud doliente llora a su padre, aquel padre de la Gran Familia Puertorriqueña (metáfora matriz del orden institucional puertorriqueño). Así lo declara una de las muchas figuras que el cronista encuentra en su recorrido por las calles de San Juan,

siguiendo la llegada y salida del ataúd de la Catedral. En la llegada, hay una mujer desgarrada por el dolor: "Nada que se pareciera a un ataque de histeria; aquel lamento era un dolor perfectamente consciente de sus motivos. Era un dolor histórico, necesario tanto en el gesto como en la significación, un ritual vivo donde el gesto es la piel misma del sufrimiento" (58). Como esta, son varias las personas que el cronista ve llorando, dudando qué va a pasar ahora con Puerto Rico. Para el cronista es importante señalar que este no es un funeral de estado, sino que "En aquella desorganizada y barroca demostración de duelo el afecto prevalecía sobre los rigores del estado" (61). Es el duelo de la nación no realizada aún, el enfrentamiento con la muerte de la esperanza, pues Puerto Rico sigue viviendo bajo el colonialismo. Muñoz Marín pasa a ser "una variante necesaria de la familia, del amor paterno filial. De ahí que su ataúd fuera manoseado hasta el delirio por las manos dolientes de su pueblo. La muerte del caudillo no nos sobrecoge de temor ni de respeto, sólo de dolor e incertidumbre" (87). Edgardo Rodríguez Juliá abre así camino para enfocar su mirada justo en ese proyecto de nación fracasado tras la muerte del patriarca. El pueblo ha llorado a quien le dio la esperanza de un tipo de independencia, en *El entierro de Cortijo* el pueblo va a llorar al músico cuya labor fue crear momentos de gozadera para darle un poco de sentido al país que no funciona[71].

En *El entierro…* (1983) vemos una tercera dinámica de la multitud y el duelo. Tal y como lo señala Powers, en *El entierro…* el cronista afirma que "Cortijo muerto me espera como tabla salvadora allá en el centro comunal" (23). Esta crónica es, de las tres, la única que representa al cadáver como una presencia. Cortijo muerto espera a Rodríguez Juliá para una última mirada. Los muertos de María se entierran de forma simbólica. Luis Muñoz Marín a pesar de ser velado

[71] Llegué a este texto un poco tarde en la escritura de este capítulo. Desearía señalar que es casi imposible encontrar una copia de este texto hoy en día. En conversaciones con el profesor Powers me contaba que, al enterarse Rodríguez Juliá que él tenía una copia, se la pidió prestada, pues él no conservaba ninguna. Esta nota de pie de página es una invitación —manifestación— para una reimpresión del libro.

como padre, se insiste en organizar su velorio con el rito solemne del estado. Con Cortijo ninguna de esas dos cosas ocurre. La multitud en este texto está definida por la contrariedad. Esperando por el ataúd, el cronista describe al pueblo allí reunido como "un ir y venir de actitudes encontradas, casi extrañas a eso que se llama la *ocasión luctuosa*" (48). La contradicción tiene diferentes niveles, pero resuena en el panorama sonora construida alrededor del cadáver de Cortijo. Por un lado, está el llanto y el silencio, por el otro la música del plenero mayor retumbando por todos lados. Allí el pueblo se encuentra en todas sus divergencias: las diferentes generaciones, las clases sociales, los conocidos y los fanáticos, entre otros. Si algo hace el cronista en su texto es acompañar y leer a la multitud que está por despedirse del muerto.

Como señala Cristina Rivera Garza en *Los muertos indóciles*, ante un contexto necropolítico, hay que encontrar nuevas formas de escribir. Así, la mexicana apunta a la importancia de ver la labor literaria como una labor marcada por el tiempo y el trabajo de otros. La lectura, entonces, pasa a ser "una práctica de compartencia mutua, un minúsculo acto de producción colectiva, entonces en juego estarán los libros leídos, sobre todo, los libros interpretados: los libros reescritos, ya en la imaginación personal o ya en la conversación, esa forma de la imaginación colectiva" (76-77). En este sentido, el texto de Powers y los de Rodríguez Julia tejen una experiencia compartida, una lectura de la muerte, el duelo y la fiesta que conversan entre sí.

La riqueza de la conversación entre los dos cronistas radica en la posibilidad de pensar el duelo como una experiencia compartida por una multitud festiva. Además, invitan a la reflexión de los lazos socioafectivos que se construyen en medio de esta aglomeración y al cuestionamiento de la escritura de estos eventos. Desde la ternura y el dolor, estas crónicas relatan las formas de construir comunidad en el entierro. No obstante, la profundidad del diálogo

también la encontramos en los puntos de divergencia entre ambos textos. Aunque en ambos casos se escribe la vivencia de la muerte, las prácticas que toman lugar en el proceso de duelo son diferentes. Desde la ausencia de cadáveres en el Verano boricua y la presencia del cuerpo de Cortijo en *El entierro…*hasta las formas de comprender la organización social de la multitud, ambos textos elaboran miradas diferentes a la inscripción de la muerte en el cuerpo social.

Desde el primer párrafo de la crónica de Powers empieza el diálogo entre ambos textos. Los dos inician con su cronista correspondiente ensimismados en reflexiones metafísicas sobre la muerte. Rodríguez Juliá "sueña" con el significado del entierro, cómo "el velorio es el reino de las emociones conflictivas, el espacio donde el desordenado tiempo interior no se decide entre acatar la muerte o negarla". Aún más, mientras se dirige al velorio no puede evitar pensar en cómo ese "cadáver *de cuerpo presente* es una presencia inquietante, precisamente por el hecho de que la ausencia no acaba de cumplirse del todo" (21). Por su parte, Powers reflexiona sobre la causa que convoca a la calle. Ante todo, está la petición/reclamo del pueblo a Ricardo Roselló, aquella exigencia de entregar su puesto porque no lo supo ocupar. Sin embargo, Powers señala a los muertos de María como los convocadores de estas jornadas: "*Marchamos bajo banderas negras por la dignidad que elles merecen —como Antígona, desafiando el poder para enterrar la familia. Estamos de luto para rendirle culto a les ancestres, abriendo así un horizonte inimaginable"* (13)[72]. De esta forma, en la puerta de entrada a la textualidad, están los muertos, quienes ponen en movimiento a ambos autores. La muerte los ha llevado a llegar al lugar del "velorio" y reflexionar sobre cómo se experimenta su duelo; sin embargo, será la multitud la responsable de despertar el sueño y la reflexión, enfrentarlos con el mundo físico.

[72] Las itálicas son del texto original.

En este paso de la reflexión interior a la multitud exterior, vemos a los cronistas reconocer los alcances y los límites de sus escrituras. La escritura de estos textos no se limita a pasar una lista de ítems y eventos que se testimoniaron y debían pasar a la posterioridad; la crónica se cuestiona a sí misma y toma autoconciencia de su escritura, y escucho el eco benjaminiano ante el peligro: ¿desde dónde narro? ¿cómo lo hago? La crítica ya se ha encargado de cuestionar e interpretar los posicionamientos de Rodríguez Juliá. Para esta lectura, el narrador de *El entierro…* cuestiona al escritor-intelectual que busca construir una identidad cultural-nacional puertorriqueña. En su lugar, se reconoce "extranjero" en el residencial Lloréns Torres, una figura que desentona en aquellas calles. Sin embargo, es a través de esa extrañeza que puede "ver y escuchar" a la multitud. Desde sus posicionamientos complejos —y en ciertos casos problemáticos —, Rodríguez Juliá cuestiona no solo su posibilidad de estar allí, sino de poner en palabras esa experiencia. Como señala Ríos Ávila, el cronista toma el entierro del músico una forma de relatar "en un diagnóstico de su propia legitimidad, de su derecho no ya sólo a estar allí, un blanquito entre tanto negro y tanto mulato con tarjeta de ciudadanía, sino aún más, a elaborar la experiencia literariamente, a convertirla en texto" (78). En el caso de Powers leemos una interrogación diferente.

En *4645* se señala claramente dos premisas fundamentales para la escritura de este instante histórico. En primer lugar, Powers reconoce el lugar que ocupan los muertos de María en la escritura —no solo del libro— de este evento. Su reclamo resuena en el deseo de los manifestantes: "su justicia denegada". De esta forma, "Sin palabras y sin saberlo, les muertes de María estaban reuniendo a quienes sobrevivimos en la colonia de los horrores" (26). No se trata de posesión en la que los vivos se convierten en contenedores de los fallecidos. Tampoco se trata de un "motivo" de los manifestantes para justificar su lucha. Aquí hay una solidaridad y un

reconocimiento entre vivos y muertos. Es una alianza, un pacto entre todos los actores allí presentes de hacer justicia, de escribir la *verdadera historia*. En segundo lugar, Powers ve con claridad que el lenguaje tiene que transformarse. Frente a la narrativa heroísta y la discursiva del caudillaje, Powers critica las formas en que los medios tradicionales optaron por nombrar aquellos sucesos y señala que "El lenguaje del pasado no podía mantenerse a la par con el futuro que se desataba ferozmente; la imaginación fracasaba". Para el cronista, era necesario encontrar otras formas de *decir* y *apalabrar*, puesto que "el discurso colapsó" (100). Es en la calle donde se empieza a construir otras formas de contar la historia.

El colapso del discurso tradicional se empieza a experimentar tras el paso del huracán María. En realidad, la necesidad de pensar en cómo su trayectoria deja huellas en el país exige el cuestionamiento de la escritura de sus eventos. Rodríguez Castro reflexiona sobre cómo María trastoca los procesos de memorias en el imaginario colectivo:

> me pregunto qué sucede cuando un sistema de agua masivo y furioso como María cruza sin nunca irse del todo, incorporándose sus cicatrices a nuestras geografías y biografías. ¿Puede retar memorias legadas, desenterrar latentes o subordinadas, crear nuevas y compartidas entre islas y mares? ¿Puede, incluso, desafiar los procesos de la memoria? (24-25)

En este sentido, la transformación del lenguaje se hace evidente en el verano del 2019; sin embargo, ya el huracán había irrumpido en las formas de narrar. El paso del huracán dejó 4645 muertes, pero también puso en escena las ruinas y los destrozos del proyecto colonial fracasado. Así, el huracán logra suspender el tiempo de la historia colonial para confrontarnos con las formas que se ha narrado la historia del puertorriqueño. Es este instante en el que se vuelve innegable la precariedad resultada del proyecto nuevo-progresista del 52. Frente a la devastación,

el lenguaje conocido ya no alcanza. Entonces, hay que preguntarse cómo afrontamos el presente, qué país vamos a escribir ahora.

La pregunta por la escritura no es nueva en la literatura puertorriqueña. La publicación de las crónicas mortuorias de Rodríguez Juliá generó una serie de críticas entorno a la figura del autor. En especial, en *El entierro…*, el posicionamiento del cronista rompe con una tradición literaria puertorriqueña donde la labor del escritor era construir una identidad nacional. Si bien son dos contextos diferentes, ambos *El entierro*… y *4645* ponen en evidencia el colapso del proyecto muñocista. Ríos Ávila apunta en *La raza cómica…* cómo *El entierro*… pone en entredicho la relación entre literatura y nación, el deseo de la primera de ordenar y definir a la segunda. Al entrar al residencial Llorens Torres, el sueño de "la nación que nunca se acaba de cumplir como estado político se anuncia, sin embargo, sin cesar, en la coherencia de las letras, en el orden de la memoria que las letras organizan" (81) se convierte en pesadilla. El cronista Rodríguez Juliá llega al residencial, pero reconoce la distancia entre él y las personas de allí. En las palabras del cronista, se encuentra en un lenguaje que "es como la cifra de una distancia insalvable entre mi condición y la de *ellos*" (22). Así, el cronista presencia estos hechos desde la distancia, no solo de un observador, sino desde la inscripción de otro lenguaje: su lenguaje. Su ejercicio de escritura no se presenta como el del "autor magisterial, ordenado, para quien la literatura funciona como una potencia fundadora" (Ríos Ávila 81). En su lugar, se trata de un narrador que no llega a comprender todo lo que ocurre a su alrededor.

La reflexión de su distanciamiento explica y justifica el no poder encontrar la entrada del residencial. Sin embargo, una vez la encuentra y puede enfrentarse al centro comunal donde se encuentra el cadáver de Cortijo, el cronista empieza su labor de escritor. A diferencia del antropólogo clásico, Rodríguez Juliá reconoce la incapacidad de su texto de narrar las cosas tal y

como pasaron. En su lugar, prefiere "escribir la crónica pasándola solo por el ojo y el oído, soy tercamente subdesarrollado, basta con escribir al otro día, cuando la memoria aún conserva frescos los detalles". Como apunta Juan Duchesne Winter en "Multitud y tradición en *El entierro de Cortijo*", el cronista "desafía la brecha entre el tiempo de la historia, y el tiempo de la narración y pretende sustituir toda tecnología de registro directo" (226). En la crónica de Rodríguez Juliá el *narrador* neutro capaz de ver, identificar y nombrar los sucesos que va a narrar no existe. Por el contrario, reconoce que "El filtro del cronista es la memoria, la personal y la colectiva, también los prejuicios, ¿por qué no? Sálvese lo que pueda salvarse entre el momento vivido y la crónica escrita" (*El entierro…* 25). En cierta medida, la compartencia (Rivera Garza) de su escritura radica en su lectura de la inenarrable multitud y la conciencia de que "Se perderá casi todo, claro, pero permanecerán las imágenes, los detalles más empecinados, esos que no pueden renunciar al recuerdo a pesar de la traición de la memoria". En pocas palabras, la crónica escrita es la experiencia vivida por su autor. Este no es el entierro de Cortijo como evento, sino el apalabramiento de la vivencia interpretativa de Rodríguez Juliá ante los eventos.

En este sentido, tanto la crónica de Rodríguez Juliá como la de Powers son textualidades situados, narración de eventos experimentados por sus autores. El lugar del "yo" de ambos cronistas filtra la escritura y su lenguaje. Aquí la inquietud de Rodríguez Castro sobre la capacidad de "un sistema de agua masivo y furioso como María" para trastocar el trabajo de la memoria podría a ampliarse ya a otro sistema masivo, furioso, luctuoso y festivo: la multitud.

La multitud

El posicionamiento de ambos cronistas los sitúa en el lugar del "extranjero". Si Rodríguez Juliá no logra entender el lenguaje, pues no pertenece a la clase sociocultural, Powers se reconoce como el "el gringo blanco", hijo adoptado por la isla. Para él, es necesario pedir

"permiso", pues cuestiona la autoridad que tiene para escribir la vivencia del Verano boricua: "¿Soy primera persona singular o plural? ¿Alguien de afuera que observa, con una pretensión de objetividad etnográfica, a una colectividad que no se sabe como tal? O será mi pregunta: ¿en qué nos hemos convertido?" (64). No da por sentado su lugar y, en lugar de definir una identidad estática y definitoria, decide moverse con la multitud y que sea ella la que lo "llevara a donde quisiera". Así, insiste en la experiencia vivida. Tanto Rodríguez Juliá como Powers, reconocen que son "extraños" frente a esa multitud, pero también se localizan dentro de ella, como parte de la experiencia.

La multitud es, junto con los muertos, protagonista de ambas crónicas. Sin ella, no se pudiera narrar el aspecto festivo del duelo colectivo inscritos en estos textos[73]. Si bien ambas crónicas testimonian eventos de carácter diferente, ambas narraciones enfatizan la efervescencia de la multitud, pues las presentan como espacios sonoros y rítmicos en los que la dinámica afectiva de la colectividad tiene un profundo carácter festivo. La crítica correspondiente de cada libro ha señalado que la multitud en cada uno de estos textos se reúnen para poner en evidencia el fracaso del Estado Libre y Asociado. Con décadas de diferencia, ambos autores apuntan a la insostenibilidad de la colonia y la imposibilidad de vivir dignamente en ella. En el caso del Verano Boricua, se trata del velorio y entierro de los muertos del huracán; su sepultura en la memoria colectiva destinada no al olvido, sino a volverlos presencia en medio del gesto. Además, lo festivo se inscribe en una revuelta. En el caso de *El entierro…,* la multitud se reúne

[73] Entiendo "multitud" desde el pensamiento de Furio Jesi. Específicamente, el lugar central ocupado por la multitud para vivir un "True festival". Además, este concepto aquí se acerca también a la concepción de "comunidad" propuesta por Jean Luc Nancy en "La comunidad inoperante". De este tomo la conceptualización de la "comunidad" "made of the interruption of singularities, or of the suspension that singular beings are. Community is not the work of singular beings, nor can it claim them as its works, just as communication is not a work or even an operation of singular beings, for community is simply their being-their being suspended upon its limit. Communication is the unworking of work that is social, economic, technical, and institutional" (31). Así, más que el simple encuentro de individuos, en la multitud se practica una comunicación entre ellos.

ya no en un movimiento sociopolítico, sino para honrar y despedir al gran Cortijo, figura indispensable en la música puertorriqueña. Para Rodríguez Juliá, la multitud es un encuentro de desencuentros sonoros donde el silencio del cadáver, el llanto desgarrador de Maelo y la música del rumbón de callejero suenan simultáneamente. Así, la multitud es espacio de contradicciones, pero a su vez de construcción de lazos socioafectivos y experiencias compartidas.

Furio Jesi cuestiona en su amplio trabajo el lugar del mito en la experiencia humana. Principalmente, pregunta por la posibilidad del hombre[74] moderno de vivir una epifanía: una irrupción de la realidad primordial del mito al tiempo histórico. Lo real entendido como experiencia que, "at one and the same time, has always existed and continues to exist for the first time in each of its renewed epiphanies" (*Spartakus* 27). Así, epifanía significa instante de relacionarse con esa "realidad primordial", experiencia que es individual, pero de cierta forma compartida. De aquí que la multitud y la experiencia colectiva sean parte de las preguntas centrales del proyecto jesiano. En especial, teniendo en cuenta que son la revuelta, la fiesta y la literatura los temas centrales donde Jesi localiza la posibilidad de dichas epifanías. Sobre todo, la epifanía es una forma de experimentar el tiempo, por lo que su experiencia colectiva resulta específica. En Jesi veremos que hay un sentido verdaderamente colectivo solo cuando el ser humano acepta participar deliberadamente con *los otros* y dicho colectivo vive la epifanía de los mismos símbolos. En palabras de Jesi, solo hay colectividad cuando las mitologías y simbologías personales "expands, becoming the symbolic space common to an entire collective, the shelter from historical time in whiche the collective finds safety" (*Spartakus* 57). Esta experiencia compartida solo puede ocurrir en la suspensión del tiempo histórico, pues solo se puede tener epifanía del pasado no recordado, del que se carga en los huesos y la sangre (119). La

[74] Es la palabra utilizada en la traducción al español de *Literatura y mito.*

colectividad puede tener esa epifanía siempre y cuando pueda renunciar al correr del tiempo y, además, crear una nueva experiencia del tiempo que no aspira a una trascendencia ulterior, simplemente se ocupa de su instante *aquí y ahora.*

En este sentido, la proposición de Jesi con respecto a la imposibilidad de vivir la fiesta hoy en día porque ya no existe el encuentro de la multitud festiva como espacio para vivir una epifanía añade un nivel de complejidad a su pensamiento. Jesi dirá en "Knowability of the festival" y, previamente en "Cesare Pavese: del mito de la fiesta al mito del sacrificio", que la fiesta ha perdido todo su carácter mítico, pues el individuo se enfrenta a una "dimension of collective 'enjoyment' that is denied to him and that translates into a melancholic impuse towards the enjoyment (not devoid of pathos) of the inner festival" ("Knowability…" 58). Si bien la preocupación de Jesi aquí es por las formas de conocimiento de la antropología sobre la fiesta, vemos también una lectura de la sociedad moderna y su deseo gnoseológico de apre(he)nder esa otredad. De esta forma, al cuestionar desde dónde *observa* el etnólogo al "salvaje" durante su festividad, nos propone leer también el lugar que ocupa esa otredad: es el momento de la fiesta donde esta multitud-otra está "at their most *other*" y, sobre todo, "because the festival is the peak of their human peculiarity, while in the state of festival they also possess and exhibit the highest concentration of their universal humanness" (65). Los *otros* son demasiados otros, pero es justo eso lo que les permite experimentar su humanidad en todo su esplendor. No hay trascendencia, no es necesario pensar en la "verdad" ni vivir en la violencia. Se trata de *escuchar la música* y bailarla. Citando a Kerényi, Jesi ve en el hombre moderno la imagen de un espectador que solo ve como grotesco los movimientos de los bailadores y bailarines, pues "have gone deaf and can no longer hear music. And those who cannot hear music cannont dance: without festive feeling there is not festival" (qtd. in Jesi 51). Con esta

imagen, la multitud festiva se posibilita en la medida que *escucha la música,* escucha la experiencia de otra temporalidad: la del ritmo epifánico.

Desde el contexto de nuestros textos sería sencillo apuntar por qué la multitud que narran encaja o no en este ritmo epifánico. Sin embargo, no es ese el ejercicio al que me invitan estos textos. En su lugar, la perspectiva de Jesi abre la posibilidad a pensar estas experiencias como vivencia del instante. Hay *algo* ocurriendo en el aquí y el ahora de la vivencia que no puede ser consignada por completo en la narración. No somos parte de esa multitud, solo sus lectores. De ahí que volvamos a Jesi para pensar cómo nos relacionamos con las lecturas socioafectivas que nos quedan de estos textos. Tanto Rodríguez Juliá como Powers ven en esta multitud cierto grado de trascendencia: el fracaso del ELA, la crítica sociopolítica, etc., pero a su vez entreven ese *algo* del instante que, aunque sea solo mientras dure la música, hay algo mucho más "primordial" ocurriendo allí, otra experiencia que *actualiza el pasado* ya no como un recuerdo, sino como una experiencia nueva, vivida una vez más por primera vez.

En ambas crónicas la multitud está acompañado por ritmos y sonidos. La música está presente en toda la crónica de Rodríguez Juliá y su relación con ella abre una dimensión sonora al ser el entierro de un grande de la música como Cortijo. En el caso de Powers, el carácter de revuelta de esta multitud implica una *escucha* diferente, pues la acústica no solo será de música y baile, sino de consignas, enfrentamientos con la policía, entre otros. En ambos casos, como señala Ríos Ávila en su lectura del cuadro de Francisco Oller, *El velorio*, más que leer estos textos, se trata de "escuchar el ruido". Para el crítico, el cuadro de Oller no es una imagen, sino que "intenta conjurar la insistencia de un sonido, o de un conjunto de sonidos. Se trata de un cuadro insistentemente auricular" (48). Si bien con los cronistas vemos la insistencia de *lo visto* y lo vivido —incluso, lo recordado—, también hay una insistencia acústica cuyo rango va desde

los sonidos de la fiesta hasta el ruido del silencio. Como menciona Juan Carlos Quintero Herencia, "La escucha es pausa y contagio sensorial, invasión de la clave del tiempo, invasión del tiempo de la vida, el paisaje playero que acoge la insistencia rítmica. La pausa deviene luego dilatación y espesura sensible" (185). En el caso de estas crónicas, hacemos una pausa de la lectura para escuchar cómo la *ley del sabor*, esa "combustión y redirección del sinsabor" (181), hace resonar al duelo colectivo, duelo *sabroso* que se vive en estos textos.

La pasión auténtica: los sonidos del Verano boricua

El Verano boricua es momento de reclamo y de duelo. Los comentarios del chat sobre los muertos de María echaron sal a una herida que seguía en carne viva; la indignación también hablaba del duelo no vivido del pueblo como colectivo. Si bien, hubo momentos de duelo individual y manifestaciones del luto colectivo[75] después del huracán, la constante negación del número de fallecidos y la falta de respuesta del gobierno fueron indicadores de la persistencia del malestar. Además, el país estaba ocupado en sobrevivir, reconstruir la estructura que hacía tiempo se había desplomado. En otras palabras, el duelo por las muertes humanas también expone el innegable colapso del país. Las emociones de esos días de protesta hablan de "una pérdida inefable" y la necesidad de "la acción colectiva concertada" para vivir el proceso de luto nacional, es decir, de *"Velorio por las muertes de María"* (14). Así, la multitud narrada por Powers está compuesta por dos aspectos fundamentales: la diversidad de la multitud y la ausencia de un orquestador/organizador de la manifestación. De aquí que la escucha de esta textualidad requiera diferentes formas de entender la multitud.

[75] Ver manifestación frente a Fortaleza y discusión sobre el número de muertos de María en *https://www.univision.com/noticias/huracan-maria/por-que-los-puertorriquenos-estan-dejando-cientos-de-zapatos-frente-al-capitolio-fotos*

Powers insiste en el carácter "carnavalesco" de la multitud. Desde la primera página describe cómo la frustración y el duelo se encontraban también con una "alegría carnavalesca". Esta alegría va a ser un componente descriptivo de la diversidad encontrada en la multitud y, para Powers, esto muestra una "pasión auténtica" por parte del pueblo-devenir. Durante el segundo día de protestas, Powers se encuentra con un ritmo de plena. La gente canta consignas, eleva pancartas y acompañan la percusión de los panderos que marcan el ritmo de esa pasión auténtica. Dicha "autenticidad" se debe a la diversidad de personas que participan de la multitud, diversidad que se pone en evidencia en "El arte, la percusión, la música, las consignas, el baile: todo se sumaba en una asamblea hermosa, en una comparsa, en un desfile carnavalesco" (21). Hay duelo y protesta, pero también un ambiente de carnaval en el que las personas participan de la protesta al "poner en juego sus cuerpos para convocar un mundo de relaciones nuevas y alternas" a partir de la construcción de un pueblo plural (Cruz-Malavé 80). Ante esta explosividad de creatividad, Powers se detiene "para enfocarme en los ruidos" (21). Hay que detenerse a escuchar las consignas, "oleadas de coraje, orgullo, esperanza y, a veces, humor" cuya energía que "se potenciaba a sí misma" (Powers 22). Escuchar los sonidos de potencialidad es, para Powers, prestarles atención a las diversas experiencias allí encontradas. La autenticidad leída aquí refiere a un pueblo-devenir que puede encontrarse desde su individualidad y conformar un colectivo.

El uso del adjetivo "carnavalesco" en *4645* dialoga con lo propuesto por Hardt y Negri en *Multitude* al nombrar el poder de las pasiones humanas como el corazón de lo carnavalesco en Bakhtin. Así, Hardt y Negri usan al teórico ruso para explicar su concepto de multitud: "a theory of organization based on the freedom of singularities that converge in the production of the common" (209). El movimiento social en Powers habla de la acción política que está exigiendo

la renuncia del gobernador. Acción que es *organizada*, pero sin líder que lo orqueste, espontánea y, sobre todo, atravesada por diferentes experiencias. En este sentido, Powers insiste en el carácter político y social del evento. Como tal, el Verano Boricua puede ser visto como la vivencia de una multitud carnavalesca, pero la experiencia rebasa las premisas bakhtinianas del "mundo al revés". El pueblo-devenir es un espacio donde se *goza* para atravesar el umbral de peligro, hacer justicia a los muertos de María en la historia. Su organización no depende de la autorización del poder; por el contrario, es su capacidad espontánea de autoconvocarse donde se hace posible hacer el duelo por las muertes de María y exigir al gobierno un país más justo. La música y el baile resignifican la experiencia humana y exigen que el orden preestablecido cambie; el pueblo-devenir logra retomar el poder de definir cómo hacer país. Para Bakhtin, en el carnaval se da una liberación temporal del orden establecido, "it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions" (10). Sin embargo, esta suspensión siempre ocurre dentro del tiempo preestablecido[76]. Lo que Hardt y Negri toman de Bakhtin como expresión de las pasiones humanas y Powers lo adjetiva como carnavalesca, en realidad tiene una lógica temporal totalmente diferente. La multitud se manifiesta y organiza de forma participativa, todo el mundo hace parte, todo el mundo escucha el mismo ritmo. Sobre todo, su encuentro detiene el correr del tiempo, detiene al país.

Aún más, al describir esta multitud carnavalesca, Powers se asombra de "lo anónimo de las convocatorias y el carácter autónomo y autogestionado de las acciones directas". El pueblo se autoconvoca:

> sin gobernantes, sin reglas, sin líderes, sin portavoces, sin estructura oficial, sin organización jerárquica, sin partido político, sin pedir permiso, sin dejarse guiar, sin

[76] Para una lectura más profunda de las temporalidades del carnaval, ver capítulo 2.

> punto de discusión, sin volantes impresos, sin grupo de blanco, nadie coreografiando nada, ninguna célula dogmática intentando reclutar: sólo la acción directa de cuerpes en las calles y la creatividad desenfrenada. (41)

El pueblo-devenir puede pensarse como pueblo en construcción justo por su capacidad de organizarse sin necesidad de un líder, partido, caudillismo o lógica sacrificial. La elección de palabras de Powers nos remite al carácter acústico de estos eventos: nadie coreografiando nada. La ausencia de un director reafirma la expresión individual colectiva. Los cuerpos ponen en práctica una creatividad desenfrenada que se manifiesta en baile, performance, arte. Un ejemplo de esto es el perreo combativo[77]. Los cuerpos queer que ocuparon el frente de la Catedral en el Viejo San Juan durante el 25 de julio de 2019 fue un evento histórico. En este perreo combativo el grito de guerra era claro: "Si no puedo perrear, no hay revolución". De esta forma, este baile "obsceno", asociado con la sensualidad y sexualidad del cuerpo, reclamó su espacio en estas marchas y abrió la puerta a un diálogo donde el cuerpo es central. El baile, la gozadera *liberan* hasta cierto punto: combaten y exigen justicia.

Más que un carnaval, el Verano boricua es una revuelta. El pueblo-devenir es la multitud presente en las manifestaciones, un "pueblo en construcción", el mismo capaz de inventarse "para sí mismo nuevas soberanías" (Powers 19). Su presencia en las Calles Fortaleza y Cristo tiene un solo propósito: exigirle a Roselló su renuncia. Esta multitud se forma alrededor de la rabia y la indignación, pero lo hace "gozando del ánimo festivo". El pueblo-devenir detiene el tiempo, apunta y dispara contra los relojes y exige un *recuento* de la historia. En su libro, Powers habla de la "revolución" del 2019 (23), pero el Verano boricua es más una revuelta que cualquier

[77] Ver entrevistas de Isabel Padilla Carlo a DJ Perra Mística (Karina Ivette González Plata) y Karla Claudio-Betancourt. "Léeme La Cuerpa: Queer Laziness and the Body Politics of El Perreo Combativo" en *Porque Estamos Aquí: Puerto Rican Feminisms in but Against Empire,* editaado por Jessica Nydia Pabón, http://ebookcentral.proquest.com/lib/umdcp/detail.action?docID=32263333.

otra cosa. Furio Jesi diferencia en *Spartakus* la revuelta de la revolución a partir de su relación con el tiempo de la historia ("Historical time" en inglés). Para Jessi, ambos fenómenos sociales pueden buscar lo mismo: "to seize power", pero su forma de entrar en el tiempo es totalmente opuesta. La revolución solo se puede inscribir en el tiempo de la Historia, su experiencia es la de linealidad y homogeneidad. Por su lado, la revuelta suspende el tiempo histórico: "It suddenly institutes a time in which everything that is done has a value in itself, independently of its consequences and of its relations with the transitory or perennial complex that constitues history" (46). Lo que ocurre en la revuelta solo tiene en la mira el objetivo de la lucha: sacar a Ricky del poder y, en el fondo, enterrar los muertos de María.

La lógica de la incertidumbre señalada por Ríos Ávila queda suspendida; el estancamiento del tapón de la cinco de la tarde en *La guaracha del Macho Camacho* y el ritmo huracanado del paso de María dejan de marcar la hora exacta y el pueblo-devenir logra convocar otro tiempo cuando el pasado no solo es asunto de la memoria, sino que "it really become part, like a digested nutrient, of the living organism; it continues to be *past* but it is the only true living past and it lives in the brain and blood, ignored by the memories" (119). En palabras de Walter Benjamin, es el saldo de la deuda que tenemos por esa "débil fuerza mesiánica" que necesita volver a ser contado, que pide justicia a las generaciones de ahora. En relación con las muertes de María la convocatoria a "contar" implica tanto la acción numérica de definir una cantidad total como la de relatar e historiar su existencia. El pueblo-devenir se enfrenta a citas con diferentes pasados: los muertos piden ser enterrados, el progreso exige ser reevaluado: "Cuando se asentó el polvo, concluí que el Verano boricua era más importante como experiencia de la acción directa colectiva que como el logro del momento Ricky Renuncia, que al fin resultaría en el mero reemplazo de una nueva cara en la cima de una jerarquía inalterada" (102). Así, lo

importante es enfatizar cómo "el pueblo se concibió como un Pueblo" para exigirle al Estado y, al fin, poder tener la oportunidad de "recordar debidamente a las muertas". Es a partir de ese gesto cuando el tiempo se detiene. Si los muertos de María no aparecen en ese *flash* benjaminiano, ya no para saldar la deuda sino para que lloremos juntos por su partida, el pueblo no hubiera podido concebirse Pueblo. El duelo público que se hace en ese verano del 19 es también el punto de partida para otra forma de ser y hacer historia.

Los sonidos de la muerte: el cadáver del músico y la música en su entierro

El panorama acústico que encontramos en *El entierro de Cortijo* nos habla de una multitud que, puede hacer eco en la de Powers, pero que vive una experiencia diferente a la del Verano boricua. Ante todo, en *El entierro…* no nos enfrentamos a una revuelta ni una revolución. No hay reclamo político viniendo de la multitud, es el autor quien, en su lectura de ella, mira el fracaso del proyecto muñocista. La entrada al centro comunal donde yace el cadáver de Cortijo viene acompañada de una pregunta: "¿Cómo definir este pueblo? Definirlo es fácil, pero ¡qué difícil es describirlo! Es pueblo pueblo, mi pueblo puertorriqueño en su diversidad más contradictoria" (26). Las páginas que siguen y acompañan el velorio/entierro de Cortijo, van a ser un intento de esa descripción. A diferencia de Powers, la diversidad a la que se enfrenta Rodríguez Juliá es adjetivada como "contradictoria". Hay cierta alegría también, pero no es carnavalesca ni eufórica como la de las protestas del 2019. En la escritura de Rodríguez Juliá se apunta a un choque generacional, el cual muestra a las "nuevas" generaciones viviendo el evento como si "el velorio del gran Cortijo se tratara de un bailecito salsoso en el Centro Comunal" (27). Más que una crítica, el cronista muestra cómo diferentes generaciones viven la muerte de un "inmortal".

Es en este choque generacional donde escuchamos las primeras contradicciones de la diversidad del pueblo allí presente: el primer sonido es justo la radio. Antes de siquiera leer la entrada del autor al centro comunal, ya está "Doña Juana" pidiendo que le bajen a esa radio, que respeten. El encuentro de esta multitud está marcado por desencuentros en las experiencias. En lugar de bajarle el volumen, las muchachitas escuchan cómo "*Ya están transmitiendo, Z93 está transmitiendo, están allá' fuera"*. Se retiran del salón para ir hacia la radio. Anota el cronista que "Esta generación Marvin Santiago mediatiza su experiencia del entierro pegándole la oreja al Radio-Casette Panasonic Stereo…". La vivencia del velorio suele estar asociada con silencio y llanto, así lo recuerda Doña Juana con ese "respeta" que exige a las muchachas; sin embargo, estas son afecciones que suelen ir asociadas a la relación con el muerto. Como bien apunta el cronista, cuando se trata de un músico "inmortal" como Cortijo, su muerte implica el peligro de un silencio doble: aquel natural al morir, pero también el de la clave, su ritmo en aquellas percusiones, su música resonando en los parlantes.

Hay una preocupación en esta crónica por la inmortalidad y el silencio de Cortijo. El cronista hace su recorrido por estas escenas desde una interioridad que, presumo, viene del momento después, la reflexión que acompaña a la escritura. Desde esa interioridad, Rodríguez Juliá inquiere en diferentes momentos de la narración qué significa la muerte para los inmortales como Cortijo: "la muerte es la última prisa del vivir, la sepultura es la penúltima cita con el olvido. Una vez convertidos en cadáveres comenzamos a apestar la memoria. ¿Excepto los grandes como Cortijo? No sé, quizás lo que llamamos inmortalidad es el modo terrenal del infierno" (28). Hay un riesgo en *sobrevivir* a la muerte con una "fama póstuma", pues el cronista no sabe si es mejor morir y ser olvidado o morir y sobrevivir en la memoria.

Más adelante, el cronista mismo se cuestionará su propia reflexión, pues en la fila para ver el cadáver presencia cómo una pareja joven alza a sus hijos de tres y cuatro años para que vean "una muerte que apenas significa algo para sus ojos inocentes. Esos niños crecerán y quizá jamás escuchen al gran Cortijo" (39). De nuevo, nos encontramos con la posibilidad del olvido, la generación amenaza una vez más la inmortalidad del plenero mayor. Justo ahí se interroga el cronista: "¿No has dicho que Cortijo es inmortal? Pero ocurre que este país también echó su memoria en el zafacón de las virtudes que nunca tuvo". El pueblo es descrito aquí: un pueblo "sin memoria", un pueblo que ha hecho el olvido la norma. Aclara el cronista su concepción de la inmortalidad: "Pero tú vivirás Cortijo; aunque ya nadie te escuche ahí estará tu obra monumental, paciente aunque silenciosa, siempre dispuesta a resucitar. Ser inmortal no es continuar viviendo, más bien, tener la certeza de la resurrección" (39). De cierta forma, Rodríguez Juliá inscribe en estas preguntas el momento de peligro benjaminiano. ¿Sobrevivirá la música de Cortijo? ¿Prevalecerá su silencio?

La cuestión del silencio es otra dimensión de la preocupación por la inmortalidad en este texto. El panorama sonoro que rodea al cronista es sobre estimulante. Por un lado, están el movimiento "pausado y a la vez sonoro" del velorio. La primera descripción directa que hace del velorio como tal es el de un velorio cansado "que ya entra en su crepúsculo, los murmullos de las conversaciones conforman el sonido inequívoco de la novelería". Así, el murmullo del pueblo recuerda que el entierro está por ocurrir. Es insistencia en la inminente cita final con la muerte. De igual forma, suenan las canciones de Cortijo tanto afuera del centro comunal —con la transmisión radial— como en la escritura/memoria del cronista. Mientras se mueve hacia el cadáver, Rodríguez Juliá recorre las canciones más famosas de Cortijo. Aún más, las pone en relación con su pregunta por la inmortalidad, se pregunta por cómo van a ser escuchadas en el

futuro. La hipótesis de los debates posibles sobre estas canciones *resuena* en la narración de forma simultánea con el bembeteo incesante de las doñas "más noveleras que llorosas". Estos ruidos/sonidos toman lugar en el espacio, pero para el cronista, el silencio es el sonido predominante en esta escena.

La sonoridad del colectivo es la máxima expresión del acto de "Exhibir el cadáver" para permitirle a la comunidad *husmearlo* y guardar en su memoria "un conocimiento de la muerte excesivamente imperfecta". Sin embargo, esta imagen sonora es interrumpida por "un Cortijo silencioso que casi prefiero no mirar. Y es que la muerte de un músico, ese silencio perfecto, resulta dos veces más aterradora. La vida como sonido queda burlada del modo más ejemplar" (30). El cronista puede cerrar sus ojos y no mirar a Cortijo—no hace tal cosa, pero su deseo nos indica ya una resistencia—, pero el silencio no se puede dejar de *escuchar.* En especial, cuando es el silencio de un músico que organizó un combo que invitaba al baile, al performance, al gozo: "calidad y cantidad, comunidad sonora e individual carismática, he aquí las señales definitorias del primer combo de Cortijo…" (37). De ahí el terror de enfrentarse a ese silencio: es la posibilidad del olvido, de no *escucharlo* de nuevo, de no poder renovar la experiencia rítmica. En este sentido, el entierro de Rafael Cortijo es leído por el autor como un momento de peligro cuando es necesario preguntarse por cómo se seguirá escuchando la música icónica de una generación. Por eso el cronista insiste en enfocar su atención en estos sonidos. Las diferencias entre las vivencias de las generaciones, las pregunta por la inmortalidad y el terror ante el silencio son puntos interconectados que al ser trazados constituyen el *soundtrack* de ese peligro, de esa escritura.

La multitud en Rodríguez Juliá no es la multitud carnavalesca de Powers, sino es multitud caótica, la sociedad encontrada por Cortijo, pero no justificada por él. El encuentro

pone en evidencia la confluencia de las individuales, los retos de las diferencias de clase y, sobre todo, que la escritura no es memoria histórica, sino parte del relato de ella en los umbrales del olvido. En este sentido, señala Duchesne Winter, Rodríguez Juliá "no mitifica la multitud, a pesar de narrarla como enigma" (236). Para el cronista es casi imposible intentar pintar un cuadro costumbrista y dar por sentado que se trata de la realidad social. Lo que está narrando es *la experiencia*, el gesto como lo apunta Duchesne. Es la experiencia del *ahora* del entierro*,* la forma en que en ese momento muere el músico, pero su música resuena y, sobre todo, se renueva en las nuevas generaciones.

Al momento de sacar el ataúd del Centro comunal, "El entierro de Cortijo se convierta en expectativa sonora" donde el camión Z93 hace sonar "*con tremendas bocinas* 'El bombón de Elena'" (49). Esta expectativa pasa a ser un mar de sonidos, pues la multitud —ya de por si aglomerada— "es tan espesa que sólo se puede penetrar hasta allá con la mirada" y, por ende, se hace imposible escuchar los murmullos o los llantos, la pelea que se desata a la distancia transcurre solo se puede presenciar como si "casi se trata de ver a distancia una película muda que transcurre ante mis ojos con el ritmo del 'Negro Bembón' como *soundtrack"* (65). El narrador se pierde en la multitud, pero no de la misma forma que Powers. Es la imposibilidad de avanzar en ella. De igual forma, esto limita la capacidad de *conocer o entender* lo que ocurre, desde su posición es imposible saber lo que ocasionó la pelea. Sin embargo, la escucha de la canción de *Cortijo y su combo* insiste. La expectativa sonora insiste, pero no como expectativa, sino como experiencia. No se *espera* más, es la vivencia del sonido en ese instante, es la multitud que puede ponerse a bailar una vez el cuerpo ha sido enterrado porque todavía hay música sonando. No hay que cuestionarse si importa que el músico ya no tenga vida para hacerlo.

Furio Jesi retoma del pensamiento de Kerényi para abrir su argumento sobre cómo construye el etnólogo el conocimiento de la fiesta. En "Knowability of The Festival", Jesi apunta que el etnólogo se encuentra en el lugar de quien no escucha ya la música: With regard to the festivals of the *others* we find ourselves exactly in the situation of those who observe the dancers' movement but have 'gone deaf and can no longer hear music'" (51). La imposibilidad del etnólogo de vivir la epifanía de la fiesta radica en el plano gnoseológico donde se encuentra. Para Jesi, la multitud festiva "is configured as a sort of joyful-collective expansion towards the duration of collectivity". En este sentido, un festival moderno no puede ser colectivo, pues los escenarios sociopolíticos imaginados por este periodo "isolates the protagonistas of folklore somewhere midway between 'the savages' and 'the civilized'" (88). De ahí que todavía pueda hablarse de "Cruel festivals", pero no de la experiencia epifánica de la fiesta como experiencia epifánica de lo primordial, pues en la fiesta cruel el ser humano se encuentra con la multitud, pero como experiencia de violencia y luto. En otras palabras, el gozo como simple gozo ya no convoca a la fiesta porque los procesos de conocimiento y definición del *otro* implica una visión del tiempo donde no hay espacio para la renovación de esa experiencia primordial. En su lugar, la posición del *otro* se convierte en posibilidad de ser observado, espiado, objetivada. Su experiencia no es la del etnólogo ni tampoco la nuestra, ya que la epifanía festiva solo puede vivirse en ese gozo experimentado en la fiesta, en el instante del encuentro no con el otro, sino con el cuerpo concebido por Nancy como superficie e*xcrita*, extremos que dan lugar a "puntos de tangencias, toques, intersecciones, dislocaciones" (*Corpus* 14).

El argumento de Jesi funciona para explicar la fiesta en el contexto político que se inscribe: su crítica cuestiona, como el viejo debate de Bakhtin-Eco[78], los límites temporales del

[78] Me refiero aquí al ensayo de Eco titulado "Los marcos de la 'libertad' cómica. En el capítulo 2 presente esta conversación. En resumen, el ensayo de Eco va a señalar la problematización del carnaval bakhtiniano como un sitio

carnaval. Para él, es imposible vivir una "verdadera fiesta" porque lo festivo es usado y visto como escape, tiempo de renovación para seguir el *continuum* de la historia[79]. Además, su propuesta es concreta al lugar del etnólogo frente a la otredad, cómo vive lo festivo y lo reescribe en sus propios términos. Lo que ocurre con la multitud en *El entierro de Cortijo* pasa por otros lugares de la lectura también. De ahí, el regreso a Nancy y su concepto de la "comunidad inoperante" donde la comunidad solo se puede pensar desde su imposibilidad y, sobre todo, como revelación de la muerte. Para Nancy en *The Inoperative Community*, la comunidad "is the presentation to its members of their mortal true (…). It is the presentation of the finitude and the irredeemable excess that make up finite being: its death, but also its birth…" (15). Así, el encuentro con *el otro* recuerda que el "yo" también es otro, el cuerpo se *sabe* cuerpo solo cuando se encuentra con su límite. De ahí que la comunidad para Nancy sea la ocupación de un lugar singular, pero sin formar un sujeto. No se trata del proyecto político de Hardt y Negri, ni el pueblo-devenir que opera espontáneamente en Powers. La multitud pensada como el espacio del deshacer "in its very principle —and at its closure or on its limit—the autarchy of absolute immance" (4).

En la lectura de Rodríguez Juliá la multitud se expone como desestabilizadora del discurso de la "Gran familia puertorriqueña" y del intelectual como su historiador. Rodríguez Castro ha señalado en su lectura sobre las crónicas mortuorias de Rodríguez Juliá que "Estas crónicas se alejan, también, del proyecto homogéneo y totalizante que había orientado esa metanarración", es decir, la narrativa construida sobre la puertorriqueñidad por "la voz

---

de libertad autorizada. El carnaval existe porque la autoridad lo permite y delimita. De ahí, que el ser humano no pueda liberar la vida.

[79] En este sentido, concuerdo con Jesi en su propuesta de pensar la experiencia festiva fuera de su candelarización. En el capítulo 2, la premisa de que todos los días pueden ser sábado de carnaval es una imposibilidad. Para el análisis completo ver la sección del capítulo 2 titulada "Barranquilla, identidad y carnaval".

magisterial" de académicos e intelectuales a partir de sus interpretaciones de lo nacional (69-70). La multitud expuesta en esta crónica no es la de un grupo social ordenado por un *pater* criollo, no se trata de un agrupamiento sin distinciones[80]. En el texto de Juliá la multitud es incontrolable desde el principio de la narración: la fiesta ha estado sonando como un tipo satírico de música de elevador. Ha estado latente y mientras el cortejo fúnebre avanza guiado por Maelo, se hace cada vez más incontenible. En medio de esa multitud *espesa*, el rito funerario es profanado. A esta lectura le ocupa poco la actitud del cronista frente a ella, pues lo que importa es resaltar la transformación de la "expectativa sonora" en un bullicio de contradicciones y caos. Las peticiones de "respetar" el rito insisten. Un hombre de unos treinta y cinco años comienza a moverse en la multitud "indómita" para llamar la atención del gentío, "Con su voz iracunda que ha optado por no alcanzar la histeria" pide a la multitud un poco de decoro e insiste: "*Esto no es un pari. Esto no es un pari. ¿Me escucharon? Esto no es un pari"* (74). No obstante, es una muchachería menor y no lo escucha, el silencio de Cortijo deja el panorama acústico, su cuerpo es cargado entre tanta gente con gran dificultad.

En medio de esta imagen el cronista se pregunta: "¿Familia puertorriqueña o país de muchas tribus?... La mitología a que nos obliga la muchedumbre se desmoronó; esa cursilona ideología, que casi nos convence de ilusorio valor de creernos familia, aquí se derrumba" (77). Es en este momento cuando se vuelve "legítimo" pensar el entierro de Cortijo como una fiesta, pues el cronista reconoce que, si puede estar ahí, si puede participar del rito del arrabal es porque "aquí sólo estamos hermandados por la piel y la rumba, por el sabrosón jaleo de la plena que los Verdejos y los Cepedas sacaron de la bomba… Sí que está cambiando el país, ¡ni siquiera ser

[80] Aquí parafraseo a Rodríguez Castro en su lectura del ensayo como género constitutive de lo nacional. En esta, las figuras del *Insularismo* de Pedreira y *El país de cuatro pisos* de José Luis González constituyen los pilares para la imagen de la casa nacional y la familia como modo de organización social.

exgobernador es categoría suficiente para hablar en la despedida del duelo de un conguero mandinga!". En este sentido, el autor aligera el peso ideológico atribuido al pueblo puertorriqueño en esta escena y, sobre todo, siembre la semilla de la duda para que Cortijo pase a la historia a partir de la experiencia de su música más no del discurso de identidad nacional. De ahí que la crónica termine con la imagen de los jóvenes bailando sobre la tumba de cortijo.

Este pasaje final se lee, en la pregunta que cierra el texto, como el estallido de la tradición: "¿cómo conciliar tanto extravío con tanta ternura?" (81). Para el cronista la imagen que termina el entierro de Cortijo es una de extravío y ternura, pues se enfrenta al rumbón espontáneo sobre la tierra recién movida que cubre el cadáver. Como lo señala Duchesne Winter esta crónica es, al final del día, la exploración de "la lucha entre rito y masificación, tradición y olvido en el caos del acontecimiento público isleño" (225). No lo resuelve, deja la pregunta abierta y, como señala Ríos Ávila, de pronto se trate más que todo de "extraviarse en la ternura de la demasía" (85). El entierro de Cortijo, una vez está bajo tierra, invita al cronista a darse cuenta de que "Cortijo se había quedado, por fin, casi perfectamente solo…" (80). Es el momento de peligro, según el cronista, pues la gente se empieza a retirar y queda la pregunta de la inmortalidad de Cortijo, de cómo va a habitar la memoria y el olvido. Sin embargo, el cronista describe la soledad del cadáver a la perfección, el uso del "casi" nos refiere a lo que permanece:

> sólo permanece sobre la tumba de Cortijo un grupito de jacarandosas y nalgudas jóvenes que encienden el último rumbón de esquina para el maestro. Ese cuido es conmovedor. Luego de la despedida del duelo y el himno nacional, se establece el rumbón espontáneo, última ofrenda de los muchachos y muchachas de Villa Palmeras al conguero solitario. Suena el pandero y se oye aquella plena con sabor a Manatí, la juventud reafirma su

> lealtad; tímidamente, solo luego de una brevísima soledad, Cortijo ha vuelto a la veintiuna, al *ven tú* con que fundó su combo. (81)

El "cuido" conmovedor es la renovación de la *escucha*, de la experiencia compartida con el plenero. Esa pequeña multitud se queda con Cortijo y para el autor se trata de una forma de *resucitar* y no dejar que la "muerte prevalezca". Sin embargo, la textualidad implica *algo* más, una necesidad de suspender el rito y dejar que la experiencia-Cortijo se renueve. En ese instante, la comunidad se manifiesta no tanto para acompañar su soledad, sino para reconocer justo las marcas que ha dejado sobre sus superficies. La multitud de extravíos y ternura es la multitud festiva que vuelve a lo primordial, a ese instante en el que el *gozo* es lo que importa. Ante la enormidad de la muerte, Rodríguez Juliá evoca la imagen de la ternura de este cuidado, el cuidado del otro, el reconocimiento de su hacer en nosotros. La inmortalidad de Cortijo importa poco, es la posibilidad de ese instante inmediato de su entierro de renovar *su escucha*, la escucha sabrosa de su música en comunidad.

Una nota semi-final o apuntes para acercarnos al final

Ríos Ávila propone en su libro *La raza cómica: Del sujeto en Puerto Rico* una pregunta de esta escena: "¿De qué vale el gozo si no se puede descifrar? ¿Para qué sirve la alegría de la danza si no podemos saber su lugar de origen?". Ríos Ávila cuestiona la incapacidad del cronista de disfrutar las plenas de Maelo. "Quítate de la vía Perico" y "Maquinolandera" no resuena con el cronista durante el entierro de Cortijo; sin embargo, le da pie a Ríos para pensar la relación entre música y escritura en *La guaracha del Macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez. Si bien este texto no hace parte de esta constelación, la lectura de Ríos Ávila de ella invita a pensar las formas de escritura del duelo festivo. Para el crítico, la escritura de *La guaracha* es "escritura agresivamente performativa" (90) y, sobre todo, representa la posibilidad de *otros ritmos*. En

ella, se inscribe una musicalidad que "No es memoria reparadora, sino un presente en marcha", una "celebración de un mundo materializado por la música, o desde la música como el registro más preciso de lo real, de lo urgente actual" (90-91). Para Ríos Ávila, esta escritura performática también derrumba la utopía de la gran familia puertorriqueña, puesto que es cuento que "surge del vacío de la posibilidad de lo nuevo, y para ello se nutre de la imposibilidad terca del olvido" (111-112). En este intenso parafraseo de Ríos Ávila, veo una rasgadura por donde entrar a la lectura de las escrituras de la multitud trabajadas en este capítulo.

Tanto Powers como Juliá nos enfrentan a duelos "imposibles": el de los muertos de María, el del músico cuya música se seguirá escuchando y el de un proyecto de estado fracasado que todavía hoy sigue insistiendo en existir. De ahí que se necesite un duelo colectivo para el enfrentamiento con el país colapsado, la puesta en escena del fracaso de y en la colonia. La muerte del gobernante —Muñoz Marín— representa el final del sueño del ELA, la posibilidad de dejar ser colonia. La muerte del músico —Cortijo— es el enfrentamiento con la posibilidad de que no vuelva a haber fiesta, de que dejemos de escuchar música. Las muertes de María, años más tarde, es el recordatorio de la irrealidad de la vida digna. La multitud se reúne en torno a esas muertes porque no es el sujeto el que tiene que hacer el duelo, es el pueblo completo en sus diversidades las que tienen que dolerse ante el país imposible que les tocó vivir.

Escena textual III: El duelo de Maelo

Con el Cortijo me voy
Cuando yo quiero bailar
Cuando yo quiero gozar
Con el cortijo me voy
Cortijo, Ismael Rivera

La crónica de Rodríguez Juliá propone diferentes dimensiones del duelo del plenero mayor. A nivel social, responde a la pregunta de cómo vivió el pueblo la partida de Cortijo en Llorens Torres. En una dimensión personal tenemos dos niveles. En primer lugar, está el duelo narrado a partir de la visión-escucha del cronista quien no solo observa o escribe la experiencia, sino que la vive, la comparte con todos aquellos que se encuentran reunidos para participar del entierro del músico. En segundo lugar, está el desgarramiento —el Duelo, con mayúscula— público y privado de Ismael Rivera al despedir ya no al músico, sino a su amigo y compañero. Su hermano de "armas" musicales.



Imagen 16 Foto tomada de la cuenta de Facebook "Los mejores salseros del mundo" (https://www.facebook.com/share/p/1B4YhXadxB/). En la imagen podemos ver a Ismael Rivera y Rafael Cortijo abrazados y posando para la foto. En el comentario del usuario Franklin D Freites Villafaña se reafirmará la creencia popular de que "Cortijo se llevó la llave e Ismael la fue a buscar".

La imagen de Maelo cargando el féretro es usada dos veces en la edición reciente de Editora Educación Emergente de esta crónica. Tanto en la portada como en la mitad del texto, tenemos la misma imagen de Ismael Rivera: cabeza agachada, brazos sosteniendo el ataúd por

encima de la cabeza. La tensión de los músculos por la fuerza usada; el ceño fruncido tanto por el cansancio como por el duelo. Para este momento, ya se ha deshecho ante el ataúd abierto, pero hace el esfuerzo de liderar el cortejo fúnebre, la despedida final para Rafael Cortijo. La sola imagen impacta, los tonos blancos y negros un recordatorio de que nos enfrentamos a la textualidad de la muerte: texto velorio, texto entierro en el que se hace —se escribe— desde y sobre el duelo. Es así como se moviliza el entierro que resulta "lentísimo, casi tortuoso, imitación de un *cuadro plástico* dedicado a la historia, había recorrido poca calle, pero el esfuerzo de su paso ya se notaba en las caras y el humor" (55). Siempre precedido por Maelo penitente quien va más allá de sus propios límites para entregarse a su promesa, "se sacrifica" y nos hace testigos de un momento privilegiado en el que "el sonero mayor, logró que la amistad alcanzara una dimensión épica. Entre la expiación y la vanidad, bien florecía el testimonio trágico, insólito, monumental" (67). La amistad pone en movimiento el duelo y, como señalaba Freud respecto al duelo en "Mourning and Melancholia", Maelo está viviendo "Profound mourning, the reaction to the loss of someone who is loved" (244) que lo lleva a perder el interés por el mundo que lo rodea. Así, en su duelo, Maelo se transforma en un "distante espectro que solo ocupa el espacio de la interioridad más empecinada" (*El entierro* 79). Aquí, nos encontramos con el ejercicio de la economía del dolor señalada por Freud en el que, ante una pérdida, el sujeto tiene que enfrentarse a esa interioridad y replantearse quién es sin la presencia del otro.

El *Entierro…* pudo haber sido dividido en dos crónicas. Una enfocada en el entierro de Cortijo y la segunda titulada "El duelo de Maelo", pues si bien la muerte de Cortijo convoca a la multitud para la última despedida, el enfoque del Maelo doliente tiene cierta centralidad en el texto. Aquí resuena la pregunta de para quién es el entierro, ¿para el muerto o para los que le sobreviven? *The Anatomy of Grief* afirma que, cuando la muerte pasa, "the physical acts of

handling the remains, and memorizing the person who has been lost, become symbolic rituals of detachment for the bereaved. These costumes and rituals usher in human grief" (4-5). Primero se rompe el corazón por el impacto de la muerte; luego, se empieza a procesar la pérdida, "And as the reality of the lost sets in for the survivors, there is the realization that this is the last time they will spend with their loved one". La imagen de Maelo cargando el cajón no solo es signo de una promesa cumplida, sino que se trata de la última caminata con el amigo, el último instante en que la materialidad de sus cuerpos puede coexistir sobre la faz de la tierra.

De ahí que la intimidad descrita al momento de Ismael Rivera llegar ante el ataúd abierto de Cortijo sea tan desgarradora. La ternura de su mirada solo puede durar un instante, pues pronto "no pudo más y volvió a llorar sin compostura ni consuelo" (41). Las lágrimas del duelo– – *emotional tears*, señala Holinger— son aquellas cuya composición química está formada por hormonas del estrés que tienen un efecto en la producción de endorfinas. Literalmente, al llorar, el cuerpo está produciendo este "natural painkiller" que ayuda a calmar, así sea un poco, el dolor. Estas *emotional tears* hablan en los momentos "when feelings are so deeply felt that we become nonverbal" y, aún más, cuando las emociones nos desbordan: "when someone convulses with laughter, shudders with sadness, or is astounded by joy, and tears start to flow", perdemos control de nuestro cuerpo. En el caso de Maelo, el cronista atribuye su desgarramiento a su condición de artista: "como todo auténtico artista, tiene la sensibilidad a flor de piel; sus emociones pueden más que el pudor; bien que se inclina a dejarse llevar por el dolor, quiere abandonarse a la pena lo mismo que a su testimonio" (41). No obstante, va mucho más profundo.

Hay una insistencia —tanto en Maelo como en el cronista— en cómo el sonero toca el tul que cubre a Cortijo. Ya el cronista ha interpretado el velo para los lectores:

> El velo no nos deja olvidar que entre las células muertas y nosotros permanece el espíritu. Acatamos la febril descomposición de las células; pero nos consuela pensar que el espíritu al fin liberado debe ser algo así, algo parecido a la textura vaporosa del tul. Como todo muerto es un fantasma potencial, el velo nos sugiere la incómoda ligereza del espíritu. (31)

A Maelo eso no le importa, o al menos no por el momento. En su lugar se deja llevar por su duelo y quiere tocar la materia de su dolor. El cadáver de Cortijo *velado* pasa a convertirse en la última posibilidad de compartir el mundo desde la corporalidad. Esta entrega a la emoción es descrita como "el dolor perfecto", pues como "ha sucumbido a la droga, al alcohol, al desarreglo total mi pana, y ahora también quiere abandonarse" a ese perfecto dolor. Lo que sale de su cuerpo no es un grito: "Gime con ese dolor asordinado que no se atreve a proclamarse del todo so pena de asustar a la mismísima desesperación" (41). Vemos a Maelo en un extremo, desgarrado, intentando hacer sentido de la muerte de su compañero de parranda. La necesidad de *tocar* el cuerpo, besarlo insiste y, literalmente se lo tienen que llevar lejos del ataúd.

En el caso de Maelo nos encontramos con un cuerpo contorsionado, abandonado a esa pura sensación del dolor intenso por la partida de Cortijo. Para Dorothy P. Holinger esto se explica porque el conocimiento de la muerte de un ser querido afecta el lóbulo frontal donde se pueden procesar los pensamientos abstractos, "is overriden by our senses, which drives the brain's 'bottom-up processing.' These systems process what we are perceiving throught sight, sound, smell, taste, and touch". De aquí que haya un tipo de *overload* sensorial y haya una incapacidad de articular el lenguaje e, incluso, de tomar decisiones conscientes o inconscientes. Cuando Rodríguez Juliá reproduce aquel gemido de Maelo que no puede manifestarse por completo porque es demasiado profundo, es demasiado intenso y corre el peligro de deshacerlo

por completo. Sin embargo, también señala otro aspecto de Maelo: la ejecución de su lóbulo frontal se cuestiona. En Maelo nos encontramos con el "duelo perfecto" porque es el abandono total a este. Solo un cuerpo capaz de abandonarse por completo es que puede experimentar ese duelo.

Frente al cadáver: el desgarramiento del cuerpo en duelo

Nada da lugar para la Muerte.
Pero los lugares son los cuerpos muertos:
sus espacios, sus tumbas– sus masas extendidas,
y nuestros cuerpos yendo y viniendo entre ellos, entre nosotros
Corpus, Jean Luc Nancy

Antes de ser sacado del edificio, el cronista presencia un intercambio "ininteligible" entre el sonero y el plenero muerto. De frente a Maelo, trata de escuchar lo que dice, pero "no entiendo nada de lo que dice; es como una jerigonza privada a una sola voz entre los dos capitanes del mandinga soneo mayor, quizás alguna consigna en cangá del Siglo XVIII, o un lenguaje íntimo y personal cuya clave solo ellos conocían" (42). En este intercambio verbal no *se nos dice nada*, solo resuena la intimidad y cercanía de aquellos dos cuerpos, cómo entre ellos iba y venía una amistad que trastocaba sus existencias. De ahí que Maelo esté deshecho: se ha quedado solo y la otra mitad que entendía su lengua se ha marchado. Su comunicación se ha quebrado y hay una parte del mundo que ya no va a poder representarse. En ese instante, Maelo insiste: "Está impaciente el Maelo, vuelve a tocarlo, también tantea el ataúd; es como si no creyera del todo lo que ve". En realidad, todavía no se lo puede creer. La noticia está muy fresca, el dolor está apenas comenzándose a asimilar. Frente a él no hay un escucha activa, no hay manos moviéndose sobre algún instrumento de persecución. Él *ve* a su amigo, pero una parte de él *sabe/siente* que ya no está allí.

El cronista afirma que el dolor de Maelo hay que "testimoniarlo". A punto del llanto histérico, ya no tiene "compostura y sufrimiento interior". La ternura con la que empezó el pasaje pasa a ser vista como "severidad" cuando insiste en quedarse allí, seguir tocando y besando al muerto. El dolor que estamos testimoniando es el de un cuerpo en el extremo, un desgarramiento completo que pone al sujeto peligrosamente cerca de la locura. Así, el cuerpo de Maelo se presenta como cuerpo contorsionado: "Entonces comienza a mover convulsivamente los hombros". Ya el dolor no se manifiesta solo en el llanto, sino que ya recorre todo su cuerpo. Aquí, el cronista agrega algo más que, en este análisis es fundamental. El movimiento de los hombros es "gesto que evoca el sabrosón jaleo del saxofonista Eddie Pérez por allá en los años del primer combo". En este duelo entra la imagen del sabor y evoca a la vida del cadáver, a su música. Aún más, el cronista *interpreta* la escena y afirma que "El movimiento de hombros es el signo más personal de este luto desaforado. Hay algo subterráneamente atávico en ese alboroto de hombros que sabe a negros y sabrosura". Como la cadera que le responde al tambor para despedir al muerto en el Lumbalú, el movimiento de hombros aquí pasa a ser experiencia de tanto de vida como muerte, signo de dos experiencias que comparten lugar: el extremo.

La representación del cuerpo de Maelo en esta crónica es justo eso, la de un cuerpo en el extremo de su dolor. Está desgarrado, su existencia por siempre trastocada. Deshecho, literalmente, en el sentido de que su gran compañero no va a volver. La gente a su alrededor *entiende*, pero sin poder entenderlo por completo. Tratan de que guarde recato, pero es imposible. No puede *contenerse*. El entierro está por empezar y vemos una de las últimas interacciones de Maelo con otra persona: Sammy Ayala, considerado otro de los pilares del combo original de Cortijo. Frente al cadáver, Maelo comienza a llorar de nuevo y "con un gesto de absoluta derrota le echa a Sammy los brazos por el cuello", este le responde el abrazo. Nos

enfrentamos a la escena de “dos hombres que se abandonan al dolor, hermandados frente a esa enormidad que rebasas sus fuerzas. En este abrazo hay desamparo y la vez una franca sensualidad fúnebre” en la que se expresa una ternura acompañada por los recuerdos, “pero también los reafirma en la realidad del dolor compartido” (46). Así, encuentran en el abrazo un poco de consuelo, pues el dolor es compartido. La intimidad ya no solo es entre el doliente y el cadáver, sino que hay *otra persona* que “resiste la tentación de consolar el llanto sordo del sonero mayor”, que no le pide que se calme, que no lo quiere alejar del cuerpo, puesto que *entiende*, comparte su dolor.

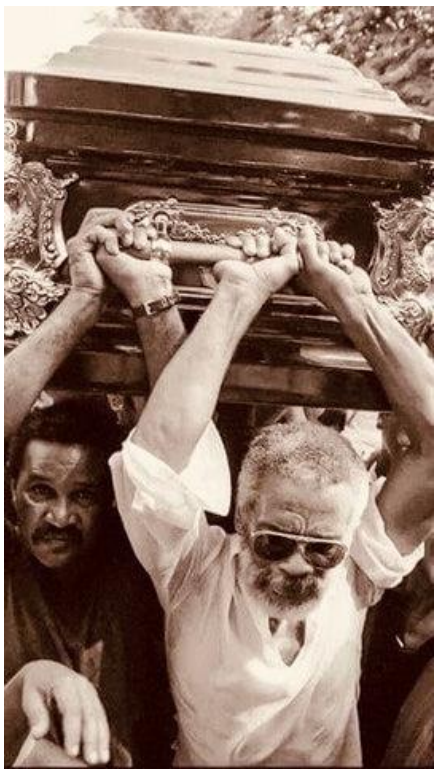


Imagen 17 Foto de Maelo cargando el cajón de su gran amigo Rafael Cortijo hacia el cementerio donde se le dará sepultura. Esta imagen es tomada de la edición de El entierro de Cortijo de Editora Educación Emergente, usada en este trabajo.

Maelo cargará el ataúd desde el Centro comunal hasta el sitio del entierro. Casi a punto del desmayo, el cronista lee su acción como el cumplimiento de una promesa, del último gran

gesto que puede hacer por su amigo. Una vez el entierro termina, Maelo sale de escena. Después de ese día, no volverá a cantará. Dirá que Cortijo se llevó la clave mientras otros dirán que, después del entierro, cantó tanto las canciones de Cortijo que perdió su voz. Maelo morirá un par de años más tarde. No creo que haya podido hacer su duelo por completo. El Maelo doliente nos deja una imagen del extravío y la ternura, pero mucho más cruel. La pregunta que nos queda, ¿qué hacemos con el gesto de profunda ternura existente en la imposibilidad de hacer duelo ante una pérdida tan grande? ¿Es posible que la marcada dejada por el otro sea tan profunda que nos extraviemos de nosotros mismos? De ahí la insistencia en cantar, bailar y gozar para poder seguir viviendo.

La fiesta siempre fue alegre, si Cortijo va a tocar
Y con su combo original, te lo vino a demostrar de nuevo
A Cortijo y su Combo hay que invitar
Porque toca sabroso y tropical

"Ellos se juntan", Ismael Rivera y Cortijo y su combo

El duelo familiar: notas para concluir

Pensar el duelo de Maelo, el desgarramiento frente a la tumba de su amigo me invita a pensar en lo que significa mi lectura del duelo colectivo frente al proyecto de país fracasado. La intensidad experimentada por Ismael Rivera frente a la muerte de su gran amigo me enfrenta a la inevitable experiencia de la melancolía descrita por Freud en su ensayo "Mourning and Melancholia". No es justo comparar la experiencia personal con la colectiva, pero quiero cerrar este capítulo con una última reflexión sobre las formas de sobrevivir en el Caribe y cómo construimos una visión del mundo donde se es posible gozar incluso frente a catástrofes de gran magnitud.

El duelo festivo es una experiencia donde se reúnen concepciones de la vida que apuestan por un *saber gozar*. No es solo sobrevivir al mal tiempo, sino aprender a navegar la

incertidumbre con sabor y bacanería. La vida no *es* una fiesta, pero existe en el Caribe experiencias y saberes que permiten *estar* en fiesta a lo largo de la vida, apostar por la buena cara para enfrentar los malos tiempos. Para algunos estos podría ser un positivismo desmesurado y ciego. Sin embargo, para mí se trata de instantes de felicidad donde se apuesta por la gozadera en momentos donde pareciera que la Historia nos quisiera borrar. Una geografía que comienza a ser narrada a partir de la matanza de indígenas y el tráfico de esclavos tiene que encontrar formas de seguir viviendo, de ser felices, de *ser.* Hay instantes para el duelo desgarrador de Maelo, hay espacios para la rabia, pero el instante de la fiesta, ese momento donde el tambor resuena y la cadera se *mue(v/r)e* por contestarle, permite que existamos en nuestra propia frecuenta. En el descontrol de la rumba hay una forma de "controlar" nuestra narrativa, de liberarnos de las ruinas de estos países que se nos caen encima y, sobre todo, de ser felices.

V. Conclusión-velorio

El itinerario recorrido en estas páginas orienta una expedición por algunas de las concepciones que se tiene de la vida y la muerte en el Caribe. Más que eso, se trata de una reflexión sobre cómo esas concepciones construyen saberes para relacionarnos con el mundo y organizarnos afectivamente como sociedad. Al mismo tiempo, ha sido un ejercicio de exploración personal. El carácter auto(bio)gráfico de este texto ha sido el hilo conductor en esta trayectoria: desde antes de ser proyecto académico, mi experiencia personal ya organizaba lecturas, gestos críticos y preguntas que sirvieron de base para el desarrollo de esta tesis. Esto ha influido en la forma de leer y escribir, de cómo me relaciono con la literatura y qué signfica hacer crítica literaria desde este cuerpo caribeño atravesado por huracanes, marcado por el contacto con el otro en el carnaval e interpelado por la muerte a través del duelo.

Desde la centralidad poética del tambor en la vida y en la muerte hasta la multitud festiva, leo en este Caribe mío, maneras de vivir y morir a partir de la experiencia de una acústica mortal. Es decir, ese *algo* que siento cuando escucho un tambor, que *duele* en la misma medida que alegra la vida. El tambor resuena con historias de dolor, pero su resonar invita a seguir viviendo a pesar de todo. Como lo señala el grupo *Tonada*, el tambor puede curar el corazón herido; no porque borre la herida, sino porque puede tocarla con su vibración, sobre todo, puede hacerla vibrar de otro modo. En el primer capítulo “Los tambores de la muerte” se trazan las relaciones afectivas existentes entre el tambor y el ser humano. En especial, trabajo con el toque del tambor como una forma de comunicación no verbal marcada por la ternura y las historias de violencia inscritas en él. De esta forma, leo el toque del tambor como un momento de peligro benjaminiano donde quien recibe o escucha el toque decidirá si responde al llamado o simplemente lo ignora. La comunicación a partir de este instrumento cuenta la historia, pero no

desde el tiempo vacío y homogéneo del progreso, sino que reinscribe historias en el cuerpo con su vibración e invita a la puesta al día del pasado como vivencia de experiencia compartida con generaciones pasadas en el ahora de la fiesta. De este modo, al responder al tambor con la cadera o las palmas, nos abrimos a la posibilidad de *escuchar* los secretos del tambor, las historias que han logrado sobrevivir en su retumbar.

En el contexto colombiano, el tambor ha sido gran parte de la construcción de una identidad negra. Después de muchas luchas, invisibilidad constante y discriminación sistemática del cuerpo negro, el tambor se concibe hoy en día como uno de los instrumentos clave para nuestra música. En el carnaval de Barranquilla, los tambores resuenan por las calles. Sin tambor no habría carnaval. En el segundo capítulo, "Saberes carnavaleros: tiempo de gozar", exploro cómo se inscribe lo carnavalero en el imaginario cotidiano de la ciudad. Veo en el arrebato barranquillero un rastro del deseo de ver la vida desde otras perspectivas, un saber vivir donde imágenes del carnaval abren la posibilidad a construir una cosmovisión cotidiano en el que se sabe gozar, incluso frente a las condiciones de vida más difíciles. En este sentido, premisas como "todos los días pueden ser sábado de carnaval" o "la vida es un carnaval y las penas se van cantando" ponen en escena una forma específica de ver, ser y estar en el mundo. En esta cosmovisión, la búsqueda de la felicidad encuentra ciertas respuestas en los días del carnaval; sin embargo, la misma dinámica espaciotemporal del evento complejiza dicha felicidad. Hay cierta negación de la muerte en esta concepción de la vida, pero también existe una insistencia por escoger la vida y darle lugar a experiencias que nos hagan felices. En este sentido, el saber carnavalero no significa la articulación de un conocimiento. En su lugar, se trata de un saber-experimentar: el residuo de *algo* que pasa en las calles de la ciudad durante los cuatro días del carnaval, un restante de esos días de baile y fiesta. No es necesario articularlo—a veces resulta

imposible hacer—, pues es una experiencia inscrita en el cuerpo, instante vivido y gozado en el allí y ahora.

No obstante, el carnaval inscribe una relación compleja entre vida y muerte. Su lógica binaria los opone, pues sigue siendo parte del calendario. En este sentido, el carnaval no libera la vida ni se trata de un duelo per se. Expresa una forma de vivir que pone en evidencia el miedo a morir. Al localizarnos en el Puerto Rico del 2019 apreciamos cómo la diferenciación entre carnaval y fiesta pone en escena formas de vivir el duelo y lidiar con la muerte a partir de una cosmovisión orientada por el *saber gozar*. A partir de las inscripciones de la multitud festiva en diferentes escenas de duelos colectivos, podemos apreciar esa acústica mortal resonando tanto en el dolor de la muerte como en celebración de la vida. Aún más, en "El último adiós: lo colectivo en el entierro-fiesta" se abre la posibilidad de pensar los sonidos que conforman esa acústica mortal. No solo la música y el llanto, sino que también hay una forma de comunicación, que ya podemos decir es una forma de transmisión, en el silencio. El desgarro también hace parte del retumbar del tambor. En el Caribe, se duele en la medida en que se goza o se goza porque hubo dolor. Hay en la alegría carnavalera un profundo dolor que baila y goza. De ahí que el tambor pueda curar el corazón herido, pues conoce la herida, sabe su historia y, al retumbar, se conduele con nosotros.

Hacia el final

La palabra "conclusión" me produce ansiedad académica. Como bien lo ha apuntado el profesor Juan Carlos, en muchas de nuestras últimas sesiones de *advising*, hay en mí una resistencia a terminar, a concluir. Sin embargo, una de las cosas que he aprendido en mis incontables horas de lectura es lo importante de dejar ir. Vivimos muchas muertes a lo largo de

nuestras vidas y estas conclusiones son unas de las mías. De ahí que etas sean conclusiones-velorio, una forma de inscribir el duelo personal en estas líneas. Ante eso, inscribir qué es literatura y cómo he concebido mi itinerario en este proyecto es parte de esa "conclusión". Mi itinerario no solo ha sido literario, la música, el performance y las artes plásticas han sido parte de estas reflexiones. Ante todo, mi lectura es a su vez escucha y tacto. En el sentido más amplio de *corpus*, se trata de una espacialidad donde se da lugar a una serie de pensamientos e ideas desde donde conformo un tejido de textualidades, una miscelánea de narrativas que se entrelazan para apalabrar un algo, esa experiencia-retumbar cuando el tambor me llama. En esta línea, la experiencia es atravesar un peligro, un instante donde nos enfrentamos al *cómo contar*, cómo hacemos textualidad. Este proyecto teje justo esa relación entre mi experiencia personal con las textualidades que leo. Dialogar con el texto es justo tocarlo y dejarse tocar por él.

Para terminar, quiero establecer mi "novena de muerto" en honor al proyecto que concluyo. Más que "conclusiones" como "Idea a la que se llega después de considerar una serie de datos o circunstancias"[81], las premisas que siguen a continuación son el *retumbar* de las meditaciones inscrita en esta tesis. Como el tambor, llaman al diálogo, a construir puentes de comunicación. También a las congas se las llaman tumbas, tumbadoras y tener *tumbao.*

El tambor

1. El tambor "habla", cuenta historias, inscribe experiencias, guarda secretos. Su retumbar llega a tocar una fibra profunda en el ser humano. Cuando la mano palmotea el tambor, se produce un tipo de trascendencia: algo se desplaza más allá del límite de la vida consciente y fisiológica. Se trata de un "más allá" que no tendría que entenderse desde un registro religioso.

[81] https://dle.rae.es/conclusi%C3%B3n

Tiene lugar un llamado y depende de quién lo escucha, decidir dejarse tocar por él o ignorar su llamado.

2. Algo se le escapa al lenguaje al tratar de apalabrar la experiencia del toque-escucha del tambor. Una parte del movimiento, la sensación, aquello que acontece en el cuerpo cuando se escucha su retumbar escapa del lenguaje y resiste a la escritura. De ahí la importancia de que ocurra la fiesta una vez nos enfrentamos al momento de peligro: silencio como olvido. Más allá de la escritura académica, está la calle un sábado de carnaval cuando importa poco si el carnaval es fiesta o libertad autorizada. Lo que importa en ese instante es sentir el sol en la piel mientras esperamos la siguiente carroza. El tambor comunica parte de ese saber gozar. Tanto la escritura académica como el baile de la calle son espacios para *escuchar* las implicaciones de ese saber.

3. Frente a la muerte, el tambor resuena tanto para acompañar al muerto como para navegar el dolor de los vivos. El tambor marca y atestigua el ritmo de ambos procesos. La vida más allá de la fisiología –llámese alma, espíritu o sombra– reconoce en ese ritmo una historia colectiva, polifónica y una polirritmia. Al sonar el tambor, el cuerpo tiene que responderle. Así, la cadera se moviliza, las palmas de las manos se juntan en palmadas, los pies se desplazan… Bailar es conversar con el tambor, reconocerlo como entidad viva que nutre nuestro diario vivir y asegura el buen morir.

El saber gozar

4. El saber gozar viene de una experiencia vivida. No se trata de un conocimiento ni una epistemología del gozar en el sentido estricto-disciplinario de la palabra. En su lugar, nombra una experiencia de aprendizaje y transmisión corporal y afectiva de la cual surgen formas de habitar la cotidianidad desde el residuo del arrebato carnavalero, de la gozadera de un baile. De ahí mi decisión de movilizar una lectura del carnaval que no privilegiara los significados

identitarios o análisis sociológico de los mismos. El carnaval es punto de partida para estructurar cómo opera ese saber cuándo llega el miércoles de ceniza. Por eso, se entiende el carnaval no como evento, sino como experiencia carnavalera, un residuo apre(he)ndido durante el momento de carnaval.

5. El carnaval se puede entender desde diferentes perspectivas. Por un lado, está el evento masivo que toma lugar dentro del tiempo candelarizado. Este está dentro de un marco espaciotemporal autorizado por los poderes que dirigen y organizan la sociedad y el estado. Por otra parte, está el carnaval concebido como un festejo de la vida, el momento de carnaval es instante de gozadera, el baile que toma lugar dentro de ese marco delineado por una autoridad. Por último, está el carnaval como experiencia y estilo de vida: nos queda un residuo que moviliza una búsqueda por conceptualizar qué es y cómo se puede alcanzar la felicidad, aunque esa felicidad no sea plena ni esté garantizada.

6. En el carnaval, la vida y la muerte bailan como binomios enfrentados constantemente. Sin embargo, la inscripción misma de estos dos principios en el evento apunta a una relación imposible de reducir a una simple diferencia binaria. La contradicción en el carnaval reside justo en cómo enfrenta y negocia la vida y la muerte. En algunos momentos, hay negación de la muerte —como la danza del garabato lo escenográfica. En otros, hay recordatorio de que vida y muerte son puntos de la misma línea, o mejor dicho, elementos de un mismo circuito. Sin muerte, no habría vida. De ahí que sea necesario aprender el arte de saber gozar, pues es una de las formas de acercar esos puntos mientras se es feliz.

La multitud festiva

7. Escribir sobre el duelo es a su vez reconocer las diversas maneras de vivirlo y la necesidad existencial de atravesarlo, nunca suprimirlo. Desde un nivel personal hasta una

dimensión colectiva, el duelo hace parte de las dinámicas socioafectivas que organizan las relaciones humanas. La forma en que nos dolemos ante la muerte dice mucho sobre las formas en que concebimos la vida. En la misma medida, es necesario hacer el duelo, pues si no atravesamos ese proceso, se corre el riesgo de no poder seguir viviendo en tanto naturalizamos la penuria y los síntomas.

8. Ante un evento masivo de muerte, es necesario generar espacios de duelo colectivo. En el duelo hay momentos de peligro cuando tenemos que decir cómo contar la historia de nuestros muertos. Hay que saber escuchar a nuestros muertos como presencias que interpelan. Desde su silencio fisiológico se hace posible la acústica mortal del tambor ya no como un simple instrumento, sino como espacio donde se hace comunidad.

9. En la multitud festiva se manifiesta un compartir el gozo y el goce en espacios colectivos que redimensionan las ganas de vivir. Si *sobrevivimos* gracias al arrebato carnavalero, el encuentro con la multitud festiva es una invitación de atravesar el instante de peligro y llegar al otro lado del orden: a la fiesta.

La ñapa – dígase del "un poquito más"

A. El tambor pone en crisis la idea de una historia lineal y en ruinas. Cada uno de sus golpes interrumpe el correr del calendario para vivir el instante de peligro en el que el pasado pide ser actualizado. En los golpes del tambor está la memoria del barco negrero, el eco del lumbalú, la violencia contemporánea del conflicto armado o el país colapsado, la algarabía del carnaval. Responder al tambor es aceptar las historias contenidas en su retumbar para hacerlas parte de la historia personal.

B. El saber gozar no elimina el dolor; es una forma de acompañarlo e interpretarlo. En los contextos caribeños que recorre esta tesis, gozar implica muchas veces saberse al borde

del colapso, enfrentarse al apagón, aceptar el fracaso del país donde nos tocó vivir. En este sentido, la fiesta no es una negación del desastre, sino una forma de lidiar con nuestra fragilidad. El *saber gozar* es una forma de la supervivencia que no le pertenece a identidad alguna: un modo de insistir en la vida incluso cuando el mundo parece estar cayéndote encima.

Bibliografía

Abello Vives, Alberto. *La isla encallada: El Caribe colombiano en el archipiélago del Caribe*. Siglo del Hombre Editores / Parque Cultural del Caribe, 2015.

Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. 2nd ed., Routledge, 2014.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Translated by Hélène Iswolsky, Indiana University Press, 1968.

Benítez-Rojo, Antonio. *The Repeating Island: The Caribbean and the Postmodern Perspective*. 2nd ed., translated by James E. Maraniss, Duke University Press, 1996.

Benjamin, Walter. "Theses on the Philosophy of History." *Illuminations: Essays and Reflections*, edited by Hannah Arendt, translated by Harry Zohn, Schocken Books, 1968, pp. 253-64.

Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Duke University Press, 2011.

Braunstein, Néstor A. *El goce: Un concepto lacaniano*. 2ª ed., Siglo XXI Editores, 2014. Kindle ed.

Cabral, Cristina R. "*Changó, el gran putas*: El afrocentrismo estructural y temático de 'Los Orígenes'." *Afro-Hispanic Review*, vol. 20, no. 1, 2001, pp. 79–89. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/23054515.

Capella, Juan-Ramón. "El tiempo mesiánico en el último Benjamin." *Mientras Tanto*, no. 44, ene.–feb. 1991, pp. 39–59. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/27819883.

Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. 4e éd., Présence Africaine. 1995.

Cruz-Malavé, Arnaldo M. *Bailando en un encierro: Duelo, danza y activismo en las manifestaciones del Verano Boricua de 2019*. Editora Educación Emergente, 2023.

De la Espriella, Alfredo. *Barranquilla…: De cabo a rabo!* Comunicamos Ltda., 1998.

Duchesne Winter, Juan. "Multitud y Tradición En *El Entierro De Cortijo*, De Edgardo Rodríguez Juliá." *Revista Iberoamericana*, 1 vol. 59, núms. 162-13, 1993, pp. 221-37.

Duchesne Winter, Juan, y Rubén Ríos Ávila, eds. *Las tribulaciones de Juliá*. Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.

Eco, Umberto. "Los marcos de la 'libertad' cómica". *Carnaval,* México DF, Fondo de Cultura Económica S.A., 1989, pp. 9-20.

Freud, Sigmund. *"*Mourning and Melancholia". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud.* Translated by James Strachey, XIV, Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 1999, pp. 243-58.

Friedemann, Nina S. de. *La saga del negro: Presencia africana en Colombia*. Santa Fe de Bogotá, Instituto de Genética Humana, Pontificia Universidad Javeriana, 1993.

---. "Lumbalú: Ritos de la muerte en Palenque de San Basilio, Colombia." *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 16, no. 2, 1990, pp. 51–63.

Foucault, Michel. *Fearless Speech*. Edited by Joseph Pearson, Semiotext(e), 2001.

---. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores Argentina, 2002.

Glissant, Édouard. *Poetics of Relation*. Translated by Betsy Wing, The University of Michigan Press, 2010.

Hardt, Michael, and Antonio Negri. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. The Penguin Press, 2004.

Hartman, Saidiya V. *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*. Oxford University Press, 1997.

Holinger, Dorothy P. *The Anatomy of Grief: How the Brain, Heart, and Body Can Heal after Loss*. Yale University Press, 2020.

Jesi, Furio. *Spartakus: Symbol of Revolt*. Translated by Alberto Toscano, Seagull Books, 2014.
---. *Time and Festivity: Essays on Myth and Literature*. Edited by Andrea Cavalletti, translated by Cristina Viti, Seagull Books, 2021.
Lacoue-Labarthe, Philippe. *La poesía como experiencia*. Translated by José Francisco Megías, Arena Libros, 2005.
Mbembe, Achille. *Critique of Black Reason*. Translated by Laurent Dubois, Duke University Press, 2017. Kindle ed.
Minski, Samuel. *Se acabó el baile: La muerte en la cultura del Caribe colombiano*. La Iguana Ciega, 2017.
Mohamed, Fátima. "Lectura y visión heterogénea de la historia de América Latina en Changó el gran putas de Manuel Zapata Olivella." *Mitologías hoy,* no. 6, 2012, pp. 118–30.
Moreno, Marvel. "La noche feliz de Madame Yvonne." *Cuentos completos*, edited by Jacques Gilard and Fabio Rodríguez Amaya, Alfaguara, 2018, pp. 123-200.
Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Translated by Patricio Bulnes, Arena Libros, 2003.
---. *The Inoperative Community*. Edited by Peter Connor, translated by Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland, and Simona Sawhney, foreword by Christopher Fynsk, University of Minnesota Press, 1991.
Ochoa Gautier, Ana María. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth Century Colombia*. Duke University Press, 2014. Kindle ed.
Ortiz, Fernando. *Los instrumentos de la música afrocubana.* Vol. 4. Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1954.
Paz, Octavio. "Todos Santos, Día de Muertos." *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 51-71.
Platón Lázaro, Lydia. *Las puertas del duelo en el Puerto Rico contemporáneo: Arte, comunidad, cuerpo y memoria*. Editora Educación Emergente, 2024.
Powers Guimond, Christopher. *4645: crónica del Verano Boricua (con Coda añadida)*. Editorial Educación Emergente, 2023.
Quintero Herencia, Juan Carlos. *La hoja de mar (:) Efecto archipiélago I*. Almenara Press, 2016.
---. *La máquina de la salsa: Tránsitos del sabor.* Almenara, 2021.
---. "La marca del marco". Unpublished manuscript. 2026.
Quintero Rivera, Ángel G. "Cuerpo y cultura en la expresión estética musical afroamericana: La afectiva y epistemológica subversión del baile." *El lenguaje de las emociones: Afecto y cultura en América Latina*, edited by Ana Peluffo and Ignacio M. Sánchez Prado, Iberoamericana / Vervuert, 2012, pp. 193–210.
Reyes Mate, Manuel. "El tiempo como interrupción de la historia". *Filosofía de la historia*, Editorial Trotta, 2005, pp. 271–88.
Ríos Ávila, Rubén. *La raza cómica del sujeto en Puerto Rico*. Ediciones Callejón, 2002.
Rivera Garza, Cristina. *El invencible verano de Liliana*. Random House, 2021.
---. *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. Debolsillo, 2019.
Rodríguez Castro, Malena. *Poéticas de la devastación y la insurgencia: María y el Verano del 19*. Editora Educación Emergente, 2022.
Rodríguez Juliá, Edgardo. *El entierro de Cortijo*. Publicaciones Gaviota y Editora Educación Emergente, 2022.
---. *Las tribulaciones de Jonás*. Ediciones Huracán, 1981.

Rojas E., Juan Sebastián. *From Street Parrandas to Folkloric Festivals: The Institutionalization of Bullerengue Music in the Colombian Urabá Region*. 2013, Indiana University, MA thesis.

Santory Jorge, Anayra O. *Nada es igual: Bocetos del país que nos acontece*. Editora Educación Emergente, 2018

Sinning, Edgar Rey. *Joselito carnaval: analisis del carnaval de Barranquilla*. Plaza y Janés, 2004.

Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the Past: Power and the Production of History*. 20th anniversary ed., foreword by Hazel V. Carby, Beacon Press, 2015.

Ushe, Mike Ushe. "The Talking Drum: An Inquiry into the Reach of a Traditional Mode of Communication." *International Journal of Philosophy and Theology*, vol. 3, no. 1, 2015, pp. 192–204. doi.org/10.15640/ijpt.v3n1a15.

Vignolo, Paolo. *Ciudadanías en escena: performance y derechos culturales en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia, 2009.

Zapata Olivella, Manuel. *Changó, el gran putas*. Random House, 2023.

---. *Tambores de América para despertar al viejo mundo*. Universidad del Valle, 2020. Kindle ed.

Canciones, videos y performances

Checo Acosta. “La Canción del Carnaval.” Spotify, 2003, https://open.spotify.com/track/2UuMKGwsFdJgS3F0HVfguB.

Cruz, Celia. “La Vida Es Un Carnaval.” *Spotify*, 1998, https://open.spotify.com/track/7rWOuBzhjHdiR7RPz9YH7L?si=ae4df983d3864112

Fruko y Sus Tesos. “Barranquillero Arrebatao.” Spotify, 1991, https://open.spotify.com/track/7tbs7VQTZZVOGDBZiOaHnl.

La Vitrina concurso musical. “Tonada - El golpe de mi tambó”. *YouTube*, 8 Apr. 2021, www.youtube.com/watch?v=QNsWM498aPk.

PuntaCandela, feat. Daia Mutis. “Llanto de Tambó”. *El Tambor Vive*, PuntaCandela, 2019. *Spotify*, https://open.spotify.com/intl-es/track/5APROFVRWXmOo3IIzoCQ69.

PuntaCandela feat. Cristian Camilo Marsiglia. “El festival comenzó”. *El Tambor Vive*, PuntaCandela, 2019. *Spotify*. https://open.spotify.com/intl-de/track/3Z6NV48CuoV8krSjcLpIiX.

Shakira, Ed Sheeran, and Beéle. “Hips Don’t Lie (Spotify Anniversary Version)”. *Spotify*, 2025. https://open.spotify.com/track/2oaGtVSJwivQkslaiDXOTr.

Tonada. “El Golpe de Mi Tambó”. Spotify, 2018, https://open.spotify.com/intl-es/track/2dHO54dpIGk0cNKL7JKUp4.

Totó la Momposina. “Totó La Momposina - Yo me llamo cumbia”. *YouTube*, uploaded by Alejo Smith. 5 Jan 2013. https://youtu.be/z5trCPFeq3c?si=utgtlESUz-mvU39x.

---. “Tu Tambor”. *Spotify*, 2017, https://open.spotify.com/album/1zWbxXecQ6BunPDt429pAQ.

Vives, Carlos. “La Fantástica”. *Corazón Profundo*, Sony Music Latin, 2013. *Spotify*, https://open.spotify.com/track/0dCIez27HrYvJhaukcWzEH