



Estudios de Literatura Colombiana
ISSN: 0123-4412
revistaelc@udea.edu.co
Universidad de Antioquia
Colombia

Caballero De la Hoz, Amilkar Ernesto
La eterna parranda y El entierro de Cortijo: desmitificación del conocimiento erudito y
alejamiento de la representación
Estudios de Literatura Colombiana, núm. 40, enero-junio, 2017, pp. 63-77
Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498354039005>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

LA ETERNA PARRANDA Y EL ENTIERRO DE CORTIJO: DESMITIFICACIÓN DEL CONOCIMIENTO ERUDITO Y ALEJAMIENTO DE LA REPRESENTACIÓN*

*LA ETERNA PARRANDA AND EL ENTIERRO DE CORTIJO: DEBUNKING
SCHOLARLY KNOWLEDGE AND MOVING AWAY FROM REPRESENTATION*

AMILKAR ERNESTO CABALLERO DE LA HOZ
amilkarcaballero@mail.uniatlantico.edu.co
UNIVERSIDAD DEL ATLÁNTICO, COLOMBIA

RECIBIDO (21.03.2016) – APROBADO (13.10.2016)
DOI: 10.17533/udea.elc.n40a04

Resumen: Este trabajo analiza las crónicas de actualidad *El entierro de Cortijo* de Edgardo Rodríguez Juliá y *La eterna parranda* de Alberto Salcedo Ramos desde la perspectiva de los procedimientos y técnicas estilísticas que los dos autores usan para desmontar la centralidad del autor-narrador característica de la novela burguesa, desentronizar el conocimiento erudito y alejarse de la representación. Este ensayo plantea que Rodríguez Juliá y Salcedo Ramos “presentan” y “registran” a los subalternos y usan el comentario no erudito para intentar dar cuenta de sus intereses y llenar el espacio de lo público en sus naciones con sus voces otrora excluidas.

Palabras clave: Crónica de actualidad, representación, hibridez, autor-idad, subalternidad

Abstract: This paper analyzes Edgardo Rodríguez Juliá’s *El entierro de Cortijo* and Alberto Salcedo Ramos’s *La eterna parranda* taking into account the techniques they use to lower the author-ity of the writer-narrator which was central in the bourgeois novel, to abase scholar knowledge, and to evade “representation”. Thus, this essay proposes that Rodríguez Juliá and Salcedo Ramos “present” (speak about) and register (allow someone to speak) subaltern voices and use non-scholarly commentary in order to account for subaltern interests and fill the public space of their nations with those voices once obliterated.

Keywords: literary chronicle, representation, hybridity, author-ity, subalternity.

* Artículo derivado de *Manifestaciones estéticas del posboom en el Caribe colombiano: 1970-1989*. Grupo CEILIKA. Línea de investigación: Literatura Comparada.

Cómo citar este artículo: Caballero de la Hoz, A. (2017). *La eterna parranda y El entierro de Cortijo: desmitificación del conocimiento erudito y alejamiento de la representación*. *Estudios de literatura colombiana* 40, pp. 63-77. DOI: 10.17533/udea.elc.n40a04

Se puede ser un reportero seco, objetivo, imparcial, sintético y, encima de todo, embustero. Y se puede ser el más literario, el más imaginativo, el más impresionista escritor y, además, ser fiel a la verdad de los hechos y de las descripciones y de los diálogos.

Darío Jaramillo Agudelo (en Rotker, 2005, p. 17)

A partir de la década del setenta asistimos en Hispanoamérica a un *boom* de los textos híbridos (el testimonio, la crónica periodística, la crónica literaria, la biografía, la autobiografía, la nueva novela histórica, las nuevas crónicas de indias, las crónicas de actualidad, la novela posburguesa¹), fruto del surgimiento del “pensamiento de liberación latinoamericano” (Pizarro, 2010, p. 228). Esta hibridez responde igualmente a la crisis de la novela realista. Como señaló Gonzalo Contreras (1989): “es la utilización de la ficción como forma vigente de representación del mundo lo que pareciera estar en cuestionamiento” (p. 1). Contreras reconoce que la creación novelística no ha desaparecido y que hoy, más que nunca, los escritores se interrogan por el acto de escribir, planteando lo que Flaubert hace más de un siglo había señalado sobre la novela realista y su imposibilidad de aprehender el mundo exterior degradado que la supera (p. 1). Y es precisamente la representación su rasgo central: su natural tendencia a intentar imitar la vida, captar su totalidad a través de un argumento extenso, un relato continuo y de echar mano de la distancia narrativa. La idea del autor como generador y dueño de lo que encontramos en el universo textual —la denominada “autoridad superior del universo textual”— es otro de esos rasgos definitorios de la novela moderna, en especial la novela burguesa, pues celebra la emergencia del yo burgués y su centralidad en una sociedad donde el sentido comunal se supedita a esa subjetividad que “tiraniza” a las otras. Es la novela moderna burguesa entonces la que se encuentra en el centro del debate, porque además de haberse constituido en el género mayor (Lukács); es el género de la literatura de élite que mejor representa el ideal de la modernidad del sujeto cognosciente que moldea la realidad para construir un futuro promisorio y homogéneo.

¹ Por novela posburguesa entiendo aquel grupo de textos novelescos que entre otras cosas rompen la coherencia estructural de la novela burguesa y parodian sus características con el fin de socavar la noción “autor”, voz monológica que organiza la representación de los sujetos subalternos. Piénsese en novelas como *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia, *La noche oscura del Niño Avilés* de Rodríguez Juliá y *Bachata del ángel caído* de Pedro Antonio Valdez.

Este trabajo plantea analizar dos nuevas crónicas o crónicas de actualidad², *La eterna parranda* de Alberto Salcedo Ramos, escritor y periodista nacido en Barranquilla, Colombia, y *El entierro de Cortijo* de Edgardo Rodríguez Juliá, escritor puertorriqueño. La tesis central es que estas crónicas aspiran a alejarse de la representación de los sujetos subalternos característica de los géneros literarios canónicos, y a deshacer su autor-idad, desmitificar el conocimiento erudito y “reivindicar” el saber popular. El estudio de las mismas se abordará desde la perspectiva de las estrategias del desvío de lo establecido (*detour*), que los escritores emplean para separarse del canon instituido.

El entierro de Cortijo (1983) es el primero de los 16 libros de crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá. En numerosos estudios la crítica literaria ha hipercanonizado sus crónicas y subvalorado sus novelas, a excepción de *La noche oscura del Niño Avilés*. Sin embargo, es necesario señalar que toda su producción estética apunta a la des-estetización de la literatura y el rebajamiento de su autor-idad. Rodríguez Juliá pasa de “novelas-crónicas” como *La renuncia del héroe Baltasar* y *La noche oscura del Niño Avilés* a “crónicas-noveladas” como *El entierro de Cortijo* y *Una noche con Iris Chacón* en su búsqueda por acercarse a las clases subalternas excluidas del “nosotros” nacional puertorriqueño e impugnar los *grands récits* de las élites de la isla. Rodríguez Juliá pertenece a la llamada Generación del 70, junto a Rosario Ferré, Ana Lydia Vega y Magali García Ramis, quienes intentan problematizar la identidad nacional al reivindicar las formas de vida populares a través la crónica.

La obra de Alberto Salcedo Ramos, por su parte, ha sido considerada desde una óptica periodística más que literaria. *La eterna parranda* es probablemente su trabajo más conocido y el más estudiado. La crónica que le da el nombre al libro es una de las más difundidas porque usa como personaje principal (al igual que hace Rodríguez Juliá con Rafael Cortijo, un músico puertorriqueño de salsa, bomba y plena) a Diomedes Díaz, figura central del vallenato en el Caribe colombiano. Mientras que gran parte del periodismo en Colombia se ha desarrollado desde su nacimiento en colusión con el Estado colombiano y las agendas de los partidos políticos (Martín Barbero y Rey Beltrán, 1997); las crónicas de Alberto Salcedo Ramos (al igual que las de otros cronistas y periodísticas de principios del siglo xx) plantean una

² La crónica de actualidad quiere corregir la representación, la jerarquización de subjetividades operada por los géneros mayores, que ha causado la obliteración de sujetos, la exclusión y el “resentimiento”, como lo llama el mismo Rodríguez Juliá.

reconfiguración del mundo sensible que esa colusión desde lo estético, un mundo posible que impugne los disensos creados por esas estéticas desde la política³.

Las crónicas

En esta sección me propongo establecer convergencias y diferencias entre los dos textos elegidos y los otros tipos de crónicas que han surgido en Hispanoamérica desde el momento de la llegada de los españoles. Cabe señalar que las crónicas de actualidad de Edgardo Rodríguez Juliá y Alberto Salcedo Ramos son herederas de las Crónicas de Indias en tanto profundizan el carácter híbrido que caracteriza a aquellas, presente en la indeterminación entre historia y ficción. Las Crónicas de Indias usaron la ficción para ocultar ciertos eventos históricos, silenciar a los vencidos y presentarse a sí mismas como historia pura y verdadera con el fin de favorecer los intereses políticos de sus autores (descubridores, conquistadores, miembros de la iglesia, autoridades civiles⁴). Las Crónicas de actualidad son textos literarios de no-ficción que se “distancia[n] tanto del realismo ingenuo, como de la pretendida objetividad del periodismo” y destruyen “la ilusión ficcional [...], la creencia en el reflejo exacto e imparcial de los hechos” (Amar Sánchez, 1990, p. 447). Ellas se sitúan en los márgenes y por eso moran en la opacidad, no afirman nada, no instauran “verdades”, alejándose tanto de las Crónicas de indias como del positivismo de las vanguardias intelectuales que las antecedieron para problematizar, antes que fijar, los relatos identitarios nacionales. Como bien lo enfatiza Jaramillo Agudelo en el texto del epígrafe de este trabajo, es su deliberado énfasis en la indeterminación, “lugar de encuentro del discurso literario y periodístico” (en Rotker, 2005, p. 17), lo que distingue a las Crónicas de actualidad de sus antecesoras, asignándoles un carácter de género irruptor.

³ Rancière (2005) afirma que la literatura no asimila o refleja el mundo real sino que postula uno posible vehiculado, en mayor medida, por las estructuras de ordenación superior del texto, estableciendo una relación entre mundo real y mundo de la ficción de tipo indirecto. Rancière propone, además, que el poder rompe consensos en el mundo de lo social y establece disensos en relación con las subjetividades en el campo político a través de estéticas de las políticas que ese poder crea.

⁴ Es necesario señalar que los cronistas andinos, como Felipe Guamán Poma de Ayala, representan una deconstrucción del género desde adentro que rescata la visión de los vencidos usando sus propios códigos lingüísticos y epistemológicos.

La crónica periodística, nacida en el seno del movimiento modernista, es otro de sus ancestros. Este género, tan politizado como la Crónica de Indias y tan híbrido como las Crónicas de actualidad, responde a los intereses de grupos sociales privilegiados que buscaban mejorar su capital político y económico. Susana Rotker (2005) la describe como un género asociado a la profesionalización del escritor en Hispanoamérica y como portador de “la impronta de los notables” (p. 91). Los escritores-periodistas que consolidaron este género, entre los que se encontraban José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Rubén Darío, interactuaban con las ideas políticas de su tiempo a través de sus crónicas periodísticas. Sus textos eran vehículos de discusión de las luchas por el poder a finales del siglo XIX. Las Crónicas de actualidad de Rodríguez Juliá y Salcedo Ramos, por el contrario, son textos políticos —política entendida como forma de actuar de un sujeto específico, derivada de una forma particular de racionalidad (Rancière 2005)—, en la medida que implican la construcción de vida en común, en la reconfiguración de las jerarquizaciones sociales hechas por las estéticas de la política en Puerto Rico y Colombia. Ellas buscan restablecer los consensos rotos por la estatización de esas formas de vida en común y redistribuir las opciones de intervención a todos los sujetos a los que se les ha restringido el acceso al ámbito de lo público.

Finalmente, las Nuevas Crónicas de Indias, el referente más inmediato y más parecido a las Crónicas de actualidad, pueden definirse como “el corpus particular que sostiene un diálogo con los antiguos textos indianos o con las versiones históricas sobre esos períodos y que —muy a menudo— los rescriben” (Pizarro, 2010, p. 216). Mientras la Crónica de Indias plantea su labor deconstructora de los mecanismos del poder hegemónico a partir de la revisión de los discursos de verdad que ese poder puso a circular, el cronista de actualidad testimonia lo que ve, convirtiéndose en testigo y gestor de ese testimonio:

Su crónica es subjetividad armada a partir de la realidad que se le ofrece a su pupila de testigo y cronista, a fin de cuentas, narrador que actúa, organiza y disecciona unos acontecimientos con el escarlapejo de su palabra lírica, poética, lúdica, irónica, transgresora y subversiva, al socavar la objetividad de aquello que describe (Mateo, 2001, p. 36).

Rodríguez Juliá filtra el entierro de Cortijo a través de su ojo y aguza su oído para poner en escena y dejar hablar a aquellos que habían sido silenciados y llenar con sus voces el espacio de lo público en Puerto Rico. Salcedo Ramos filtra la vida de Diomedes Díaz a través de lo que oye de los “otros”,

fuente de un saber popular y modos de vida en común para los que las formas discursivas y textuales pertenecientes a géneros no canónicos surgen como su vehículo más apropiado. Su mirada también está atenta a cómo esas formas de vida en común son puestas en escena por los sujetos subalternos.

Entronización del saber popular y desmitificación del conocimiento erudito

Tanto Rodríguez Juliá como Salcedo Ramos ejecutan una propuesta que se aleja de la imagen del intelectual como guía, como faro conductor las masas “abúlicas” y “necessitadas”, visión característica del período republicano y del boom, que “funciona como una continuación del proyecto inacabado de la Ilustración y de sus pretensiones totalizantes” (Achugar, 2002, p. 67), y en la que “la perspectiva del Otro no siempre supone la perspectiva desde el Otro” (p. 66). Ellos buscan entonces presentar la perspectiva de la realidad circundante desde el Otro y mostrar una reacción genuina y espontánea del sujeto-pueblo de sus respectivos Caribes.

En este sentido, ambos textos cumplen una de las características de la crónica moderna, la combinación de narración con comentario. El narrador comentarista es un sujeto formado en la academia pero que conoce de cerca al pueblo a partir de su indagación y escucha periodísticas. Existe en Rodríguez Juliá una especie de trauma por provenir de las clases que no han estado ligadas al poder y haberse convertido en agente de las élites y de la transmisión de su hegemonía al pertenecer a un círculo académico. Esta tensión es patente tanto en esta crónica como en sus obras anteriores. *El entierro de Cortijo* narra la forma en que el sujeto-pueblo puertorriqueño interactúa durante el sepelio de este músico de ritmos populares nacido en Puerto Rico. El narrador es un intelectual que funge como cronista y va recogiendo esas formas de interactuar a través de su ojo y de su oído. Él no solo se “ficcionaliza y ficcionaliza a los asistentes en la medida en que todo el relato pasa por él, por su posición de sujeto que escribe” (Amar Sánchez, 1990, p. 451), sino que va intercalando la narración con comentarios sobre la música popular. En otras palabras, este cronista no solo narra lo que sucede, sino que es parte del sujeto-pueblo protagonista de la crónica, quien además expone un saber que ha adquirido en lugares y programas radiales donde se escuchan ritmos afroantillanos. En muchas partes del texto leemos comentarios como este: “alcanzo a ver a Mario Cora, la trompeta añadida a la casi original de Kito Vélez, este casi porque la trompeta fundadora de Cortijo fue un venezolano que hacia el 1954 vagaba

por estos rumbos” (p. 54. Énfasis en el original). Aquí no solo encontramos el comentario sobre un tema aprendido en la academia, sino rastros del habla de quienes lo construyeron. Expresiones como “este casi porque” o el uso del artículo “el” delante del año 1954 muestran una sintaxis más cercana al “desorden” del habla que al “orden” de la escritura.

El cronista problematiza sus diferencias con el intelectual y la masa popular. El relato narra el viaje del intelectual al lugar del entierro de Rafael Cortijo (el barrio popular Luis Lloréns Torres) y su participación en el cortejo fúnebre. La mayoría de los otros comentarios que interrumpen la narración corresponden a reflexiones no solo sobre sí mismo sino sobre otros escritores como Luis Lloréns Torres y Luis Palés Matos, por ejemplo. En términos generales, el cronista-intelectual exhibe un sentimiento de alienación frente al sujeto-pueblo en el que está inserto. Por eso se pregunta, “quizás yo no soy tan distinto a él, quizás toda congregación es simplemente una utopía que ensaya su espacio futuro” (p. 94). Su objetivo es lograr una inmersión que lo haga sentirse parte de él, pues sabe que lo ven como alguien ajeno. Cuando llega al barrio, alguien del “pueblo” le pide dinero pues lo reconoce como intelectual y lo asocia inmediatamente al dinero. En ese pasaje del texto leemos, “*Vaya inteligente, tá bien*, cuando repetí el *No tengo patrício*. ¿Por qué no lo podía creer?; lo de *inteligente* era por los espejuelos y los bigotes de punta al ojo, y nadie se llame a engaño: para este *galán, intelectual* es sinónimo de *pendejo*” (p. 15. Énfasis original). El cronista señala su conciencia de ser diferente, su conocimiento de lo que el pueblo puertorriqueño piensa de los intelectuales. Carolina Sancholuz (2002) habla, en este sentido, de un “extrañamiento”, “una alteridad que comienza consigo mismo” (p. 70). Juan Duchesne (1993), por su parte, ha estudiado este viaje del cronista a los barrios populares como “un cronotopo de su ensayo narrativo: la inmersión del intelectual en la multitud como testigo inmediato de sus rumbos y errares” (p. 225), percibiendo la tensión que lo sobrecoge, señalada desde una autocrítica fundamentada en la ironía con la que se describe a sí mismo y con la que se representa a los excluidos, a las clases populares de la isla. Disiento de la lectura que realiza Adelso Yanez (2007), quien cataloga el texto como “un producto blanqueador” (p. 60) y al escritor como racista (p. 63). Considero que Rodríguez Juliá está planteando una alternativa al pensamiento neoliberal burgués característico de los intelectuales del Caribe e Hispanoamérica que ha enmascarado —desde el período republicano hasta el presente siglo— la supremacía de las élites blancas dominantes a través de la exhibición de un *ethos* condescendiente

con las vicisitudes del pueblo. Piénsese en el abolicionismo puesto en escena en *Sab* y *Cecilia Valdés* en Cuba, o la subjetividad del jíbaro construida por Manuel Alonso en el siglo XIX y José Antonio Pedreira a principios del XX en Puerto Rico. En *El entierro de Cortijo* los comentarios racistas son expuestos ex profeso como algo políticamente incorrecto con el fin de problematizar las construcciones que en Puerto Rico se han hecho de los sujetos no blancos y de las clases populares para excluirlos de los proyectos de construcción de la nación. Esos comentarios buscan revelar las trazas de discursos excluyentes sedimentados a lo largo de la historia en los diversos intentos por configurar esos “nosotros nacional”. Así ocurre cuando el cronista está en unos de sus devaneos intelectuales y escribe: “¿Qué es la igualdad perfecta? ¿No será un ensayo de la muerte? ¿Y la imperfecta? Esa se parece más a esto, claro, pero con tantas cuentas por saldar, tantos reclamos por cumplir” (p. 94), aludiendo a lo inconveniente de esos proyectos, a su carácter incompleto y excluyente. Acto seguido incluye una de esas frases racistas pletóricas del dialogismo mencionado: “¡Qué negro confianzú! ¡Qué atrevimiento!, hubiese dicho uno de mis antepasados mallorquines” (p. 94. Énfasis original). Nótese que la frase aparece en un contexto histórico, asignada a unos hablantes específicos y, por ende, dotada de una carga ideológica específica (el racismo), expresada por el cronista como propia. Lo mismo ocurre con las frases con carga ideológica. Hablando de los habitantes del caserío Luis Lloréns Torres, escribe: “mi madre pequeño-burguesa hablaría de títeres” y la que usa al entrar al barrio: “traspasar este corredor mítico de violencia es casi asegurarse una cañona a manos de algún *teco de bejucos* desesperado” (p. 12. Énfasis original).

El comentario en *La eterna parranda* cumple la misma función de construir discursivamente un saber popular que emerge de una cultura fonoctrómica como la del Caribe colombiano. Salcedo Ramos, sin embargo, a diferencia de Rodríguez Juliá, es un periodista que se acerca al polo de la intelectualidad con el fin de verbalizar estéticamente, a través de un mensaje referencial, el acervo cultural que subyace a este saber con el propósito de convertir su materia textual en discursos “de verdad”. Por eso, hace gala de un lenguaje académico que se intercala con la inserción de elementos del habla del Caribe colombiano: “La conclusión forzosa es que Diomedes vive su vida de convicto en una *farra* permanente, sin pesares ni remordimientos” (p. 125. Énfasis mío). La sintaxis también es muy elaborada:

Tanto las fotografías como la grabación clandestina generan reproches. El comentario generalizado es que Diomedes Díaz se burla de la justicia colombiana. A estas alturas

nadie cree que las autoridades realmente ignoren dónde se esconde, pues su paradero es comidilla preferida de los chismosos de la comarca (p. 125).

La eterna parranda tiene, además, pretensiones de narrativa maestra creada desde abajo por poner a circular esos discursos de verdad. Afirmaciones como “el Caribe, no hay que olvidarlo, es por excelencia la Meca de la desmesura” (p. 160) y sugerencias sobre rasgos identitarios del hombre caribeño, muestran esa actitud hacia la construcción de un *grand récit* del Caribe. No obstante, los procedimientos de composición que Salcedo Ramos emplea lo alejan, al mismo tiempo, de ese propósito. El uso de la entrevista, la anécdota, la transcripción de diálogos y fragmentos de canciones que Diomedes interpreta, así como de la práctica discursiva del rumor y el chisme, nos muestran una percepción descentrada del mundo, dialógica y democratizadora. En efecto, la narración del cronista es interrumpida constantemente por las entrevistas, por los rumores y chismes de personajes relacionados con el protagonista de la crónica. En repetidas ocasiones nos encontramos con frases como “las malas lenguas cuentan”, “algunos de los habitantes de la región murmuran”, “Según cuenta”, “Algunos dicen que”, expresiones que encabezan un chisme o un rumor en la región. De igual forma, los comentarios sobre la música vallenata señalan no solo su deseo de entronizar el saber popular, sino su intento por ser reconocido como portador del conocimiento erudito:

En principio el vallenato era un folclor eminentemente rural: las historias que narraba “El cantor de Fonseca”, ambientadas en los pueblos; sus trovadores más importantes eran nativos de los pueblos: Luis Enrique Martínez, Alejandro Durán, Juancho Polo Valencia. Y la gente a la cual le gustaba era la gente de los pueblos (p. 154).

El comentario no solo contiene información que inicialmente fue transmitida en forma oral (sociólogos, antropólogos y literatos como Ciro Quiroz la recopilarían en libros, posteriormente), sino que está construida con trazas del habla popular de la región. La última frase de la cita es eminentemente una construcción oral. Como en *El entierro de Cortijo*, esta exhibición de “erudición” popular es continua e insistente. El cronista quiere ser visto como parte del sujeto-pueblo que comparte ese saber construido intersubjetivamente:

Recordé que en tiempos pretéritos los juglares vallenatos se vieron forzados a incluir sus nombres y apellidos en los versos de cada canción que componían, para evitar que en el proceso de difusión se les extraviara la autoría. En aquella época de trovadores iletrados las coplas circulaban en forma verbal. Los juglares no las escribían sino que las tarareaban en los montes y en las parrandas (p. 173).

Desde el inicio del comentario, el cronista deja claro la procedencia oral de la información que está transmitiendo. El cronista le añade además un carácter legendario con expresiones como “en aquella época de trovadores iletrados” que remiten al lector a un tiempo remoto donde sucedieron acciones particulares cercanas a lo épico. Lo que Salcedo Ramos busca “democratizar” con esto es la capacidad de estetización de la realidad. En otras palabras, busca enfatizar el carácter colectivo de las construcciones estéticas en la región Caribe. Se ve entonces como un intelectual, como había señalado anteriormente, pero no como el intelectual de la ciudad letrada colonial, elevado al carácter sacerdotal y ligado a los círculos del poder, ni como el intelectual del boom, caracterizado por la egolatría creadora y su intento por irrumpir en el canon occidental como su meta primordial, sino como un intelectual que busca eludir el narcicismo autorial y fungir como compilador de las creaciones del sujeto-pueblo del Caribe colombiano.

Rebajamiento de la autoridad del cronista y alejamiento de la representación

Ambos escritores buscan rebajar la autoridad de quien presenta la crónica y evitan la representación a los subalternos. Los dos coinciden en el uso de la ironía y la autocrítica a través de la visión “negativa” que “los de abajo” tienen hacia ellos mismos. El cronista de *El entierro de Cortijo* nos dice, por ejemplo, “ellos son capaces de leerme, ya me tiene leído: *ese tiene cara de mamao... Mera dame diez chavos*” (p. 13. Énfasis original). Al introducir la visión que los habitantes del barrio Luis Lloréns Torres tienen sobre él, el cronista rebaja su autoridad y el carácter demiúrgico que el organizador del material estético poseía en los géneros narrativos mayores. Algo similar hace Salcedo Ramos al contrastar su manera de presentar los eventos de la crónica con la manera en que lo haría Diomedes, quien hace parte del pueblo:

Si hablara de veras como él y no como un cronista que intenta interpretar sus juicios, mi exposición se reduciría a un párrafo de líneas lacónicas, crudas, como les consta a quienes lo han oido referirse al tema en las cassetas (p. 187).

El cronista rebaja aquí su idoneidad para hablar de lo que sucede al colocar a Diomedes como centro de la producción de sentidos de la cultura popular. La autocrítica en Salcedo Ramos no es tan fuerte como en Rodríguez Juliá. El primero de ellos solo señala su “incapacidad” de conseguir una entrevista con el “héroe” y cómo este, si llegase a concedérsela, lo “habría mandado a freír espárragos” (p. 188). En *El entierro de Cortijo* encontramos

un tratamiento de burla para el mismo cronista: “la ansiedad me asalta y temo un desmayo jactancioso de blanquito metido en baile de gallina” (p. 87). Esa burla también se dirige a figuras intelectuales: “vuelvo a mi teco de zapatos aguacatones: ¡El desgaste! ¡El desgaste! ¡The horror! ¡The horror!, como diría Conrad” (p. 57). El cronista asocia lo literario al desgaste de sus zapatos, aludiendo de paso al enmascaramiento de las denuncias hechas por Joseph Conrad sobre las matanzas en el Congo, mostradas por Chinua Achebe en su celebrado ensayo “An Image of Africa”.

De igual forma, ambos se ficcionalizan para volverse parte del sujeto-pueblo protagonista de sus crónicas. Salcedo Ramos no solo es cronista, es un caribeño que interactúa con el Diomedes “real”, que conoce sus modos de actuar tan característicos de las comunidades del Caribe colombiano. Al igual que el habitante caribeño, Salcedo Ramos también está como hipnotizado por la capacidad de su héroe de exhibir esos rasgos y concitar por ese motivo esa fascinación. Esto lo expresa a través de la anécdota de su encuentro con Diomedes Díaz en Arenal, pueblo del Departamento de Bolívar donde el Salcedo Ramos “real” pasó su infancia. La imposibilidad de entrevistar a Diomedes lo rebaja, acercándolo al común de los miembros de esa comunidad del Caribe. Rodríguez Juliá, por su parte, busca ser aceptado, “pasar”, como habitante del barrio. Esto es palpable en su reflexión sobre la igualdad que ya reseñé anteriormente y en su decisión de inmiscuirse en la multitud “caótica”, cerca del entierro a pesar del contacto físico de los asistentes.

Lo que más llama la atención es la decisión de los dos cronistas de alejarse de la representación⁵ del pueblo que hacen parte de su narración. Ambos autores buscan “presentar” a esos sujetos y no “representarlos”. Hans Fernández Benítez (2010) señala la diferencia entre estas dos dimensiones del narrar: “a partir de Karl Marx y Gayatri Spivak se ha hecho hincapié en la distinción entre *Vertreten* (reemplazar, hablar en lugar de) y *Darstellen* (presentar, hablar sobre)” (p. 59). A estas nociones se podría agregar el concepto de “registrar” o dejar hablar, modalidad que Rodríguez Juliá y Salcedo Ramos emplean para evitar la representación. *El entierro de Cortijo* no solo registra trozos de canciones populares sino a Doña Margot cantando “Fuego a la jicotea” de Marvín Santiago, cantante puertorriqueño de salsa y plena. Se trata de mostrar a los individuos y su relación con los productos de la cultura

⁵ Entiendo la noción de representación como una manifestación de los intereses del pueblo que se constituyó en punta de lanza de las élites burguesas desde el siglo XIX preconizada inicialmente por Sarmiento.

popular sin que medie una valoración por parte del cronista. A diferencia de las voces que aparecen en el prólogo de su novela *La noche oscura del Niño Avilés* —controladas por una voz autorial que organiza los turnos de intervención—, las voces de quienes asisten al sepelio son presentadas como si no fueran controladas por el cronista. Ellas surgen de manera caótica, sin ninguna organización: “más por costumbre obligada que por convicción, con la frivolidad de los poderosos... *Mera, mano, una peseta...* Sin duda había llegado a Lloréns” (p. 14. Énfasis original). Los puntos suspensivos señalan lo súbito e incontrolado de estas intervenciones. Todas aparecen de la misma forma y no existe ninguna indicación de que el cronista señale o autorice sus apariciones en esta crónica. Asimismo, Rodríguez Juliá recurre a los *petits récits* para presentar (hablar sobre) los individuos que no han tenido acceso a los círculos de poder. A diferencia de los *grand récits* de la literatura finisecular y del boom en Hispanoamérica, que buscaban fundar las naciones hispanoamericanas y construir identidades nacionales, estas pequeñas historias muestran a los ignorados en esos proyectos de nación. Citemos como ejemplo la historia de la “pizpireta mulatita”, una mujer del Puerto Rico neocolonizado a finales del siglo xx que no muestra recato en el vestir, que “conoce sólo la fama de Cortijo” y de “Ismael Rivera tiene el vago recuerdo de los Cachimbos” (p. 20). Del sujeto de “tradición bolitera” nos ofrece una historia más completa: “Una cadena de oro con la imagen del Sagrado Corazón confirma el oficio”, tiene “un airecillo proletario de otros tiempos”. Según el cronista, “Este sujeto sacado de los cincuenta se *puso en algo allá* por la década de los setenta”. “Después de casarse tarde y divorciarse pronto ha vuelto a vivir con su madre” y “vino al entierro de Cortijo porque él sí *vivió la 21*” (pp. 51-52. Énfasis original). Estas voces nos muestran personajes “minimizados”, ocultados por el panorama nacional, mostrando la intención del autor de no construir rasgos identitarios englobantes de una comunidad imaginada.

En *La eterna parranda* asistimos a la presentación de personajes usados para configurar rasgos “deseados” y “correctos” de la identidad nacional. Las “caseteras”, mujeres que se insinúan a los cantantes con el objetivo de tener sexo, son un ejemplo de ello. El cronista —que obtiene esta información de conversaciones informales y entrevistas con representantes del mundo musical— las convierte en personajes importantes en el texto y les otorga el carácter de personajes del mundo Caribe por primera vez. La narración adquiere un tono casi mítico: “si de repente apareciera un asesino —dijo

entonces— decidido a ajusticiar a los músicos que se hubieran acostado con las caseteras, seguramente habría una mortandad” (p. 157).

En este orden de ideas, el protagonista de la crónica, Diomedes, es también presentado y no representado. Nuestro héroe popular es producto de su imbricación con el mundo externo. De ahí que en sus conciertos “el público necesita admirarlo a él” y que hombres y mujeres se dediquen a “observarlo nada más. Maravillados, sometidos” (Salcedo, 2015, p. 128). Su especificidad está en que entiende, produce y reproduce la cultura de la región Caribe no solo a través de su interpretación artística, sino a través de su gestualidad, de su actuación, de su vida entera. La imagen que construye el cronista de él, es la de un artista cuyas actuaciones no solo se dan en la tarima, sino en cada momento de su existencia. El cronista no habla por él, sino que habla de él, o más bien nos deja oír lo que él y otros hablan de él. El rumor y el chisme ya reseñados, las entrevistas, los diálogos informales con personas cercanas a él, sus frases célebres y trozos de sus canciones, sirven para presentar al personaje y para al mismo tiempo, rebajar la primacía del cronista sobre el manejo de la información. El autor estructura su obra de forma tal que parezca que no hay una autoridad superior en el texto diciéndonos lo que Diomedes es, sino un conjunto de voces que estructuran un espacio dialógico, no homogéneo, y que vehiculan su presentación. Este rasgo estilístico puede entenderse como el deseo del autor de rebajar su autor-idad, de no mostrarse como el ordenador supremo del mundo que ha creado. Esto puede entenderse mejor si se compara con la propuesta de Cortázar en *Rayuela*, en la que el escritor argentino reafirma su carácter demiurgo al aportar una bitácora de lectura para el caos que el mismo ha introducido en el texto de la novela. Por supuesto, Salcedo Ramos cede a la tentación de presentar su valoración del personaje. Al final del libro recibimos su opinión del protagonista como un ser en decadencia:

vi a dos colaboradores de Diomedes ayudándole a soldar con pegante sus dientes delanteros. Allí, en la boca donde habían estado durante los años de esplendor unos dientes de porcelana bruñida con un diamante engastado, ahora solo quedaba el vacío, la devastación (p. 189).

Podemos concluir que las crónicas de actualidad *El entierro de Cortijo* y *La eterna parranda* constituyen escenarios híbridos que sirven al propósito de problematizar los discursos de verdad que sustentan los proyectos de formación nacionales en Puerto Rico y el Caribe colombiano. Ambas reemplazan los silencios y los “borrones” hechos por esos proyectos excluyentes y buscan completarlos con las voces y la presencia de los excluidos. Con esto

aspiran a crear mundos posibles que restauren las formas de vida en común, las jerarquías sociales, la distribución de capital social, político y económico que el poder hegemónico de sus naciones ha destruido.

Rodríguez Juliá y Salcedo Ramos tienen como objetivo primordial presentar y registrar, no representar a los excluidos. Para cumplir con este objetivo, recurren al comentario no erudito, a la reproducción de trozos de canciones, y a dejar hablar a los subalternos sin ejercer control sobre lo que dicen. Así consiguen que su visión del mundo llegue al lector sin el filtro que le impone el autor demiurgo de la novela burguesa o el del intelectual solidario del testimonio y evitan insertarlos en el proyecto ilustrado al que se adscriben estos dos y que responde a los intereses elitistas de la burguesía. Se podría aducir que la reproducción de canciones es un lugar común en novelas del Caribe como en *Tres tristes tigres* de Cabrera Infrante, por ejemplo. Sin embargo, en muchas de esas novelas, estos fragmentos se presentan dentro de una economía de lo escritural enmarcada por lenguaje y estructuración textual académica, y son un recurso técnico más que aspira a la inmanencia del universo literario y no a dejar hablar a los no intelectuales y configurar una economía de lo fonocéntrico como sucede en las dos crónicas estudiadas.

El rebajamiento de su autoridad también responde al objetivo de desligar a los de abajo de intereses elitistas con los que no tienen ninguna filiación y a establecer alianzas para impugnar las políticas invisibilizado ciertas subjetividades de la esfera pública. La autocrítica y la burla contra ellos mismos, así como la cesión de su absoluta potestad de presentar los hechos de la crónica son los procedimientos más comunes que usan para conseguir disminuir sus autor-idades. Futuras investigaciones podrían centrarse en el lenguaje usado por los dos autores y analizarlo como otra estrategia de *detour* que ellos emplean para alcanzar esas pretensiones anti-hegemónicas mencionadas y para aspirar a que sus textos se transformen en praxis concientizadora. Cabría preguntarse, además, cuál es la concepción que ambos proyectan de la cultura popular en estas y otras crónicas. ¿Tienen Rodríguez Juliá y Salcedo Ramos una visión romantizada o dinámica de ella?

Bibliografía

1. Achugar, H. (2002). Historias paralelas / ejemplares: la historia y la voz del otro. En: H. Achugar y J. Beverley (Eds.). *La voz del Otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa* (pp. 61-83). Ciudad de Guatemala: Universidad Rafael Landívar.
2. Amar Sánchez, A. (1990). La ficción del testimonio. *Revista Iberoamericana* 151, pp. 447-451.

3. Contreras, G. (1989). La crisis de la ficción y la novela contemporánea. *Estudios públicos* 33, pp. 1-10.
4. Duchesne, J. (1993). Multitud y tradición en *El entierro de Cortijo*, de Edgardo Rodríguez Juliá. *Iberoamericana* LIX (162-163), pp. 221-237.
5. Fernández Benítez, H. (2010). “The moment of testimonio is over”: Problemas teóricos y perspectivas de los estudios testimoniales. *Ikala, Revista de lenguaje y cultura* 15 (24), pp. 47-71.
6. Martín Barbero, J. y Rey Beltrán, G. (1997). El periodismo en Colombia: de los oficios y los medios. *Signo y Pensamiento* 30, pp. 13-30.
7. Mateo, A. (2001). Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (del siglo XIX al XXI). *Revista Chilena de Literatura* 59, pp. 13-39.
8. Pizarro Cortés, C. (2010). “¿Debería aceptar yo sin más, las paparruchas y embustes de vuestros cronistas?”. Las nuevas crónicas de indias como reescrituras del descubrimiento y la conquista. *Alpha* 31, pp. 215-230.
9. Rancière, R. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
10. Rodríguez Juliá, E. (1983). *El entierro de Cortijo*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
11. Rotker, S. (2005). *La invención de la crónica*. México: Fondo de Cultura Económica.
12. Salcedo Ramos, A. (2015). *La eterna parranda*. Bogotá: Debolsillo.
13. Sancholuz, C. (2002). Puerto Rico en cuestión: identidad nacional y escritura en crónicas de Edgardo Rodríguez Juliá. *Iberoamericana Nueva Época* 6, pp. 67-80.