

BAILAR CON LAS TROMPETAS DEL APOCALIPSIS

Javier Ortiz Cassiani



Ariel

¿Te gusta leer? Únete a nuestras comunidades de lectores en redes sociales:



@Planetadelibroscosco



@Planetalibroscosco



Y uno para quienes disfrutan del ensayo, la crónica y lo mejor de la literatura:



@leeresmiplan



Regístrate aquí

Únete a nuestra comunidad de lectores, encuentra contenido exclusivo y comparte tus libros favoritos.



Planeta de Libros

Ariel

Bailar con las trompetas del apocalipsis

Ariel

Javier Ortiz Cassiani

**BAILAR CON LAS TROMPETAS
DEL APOCALIPSIS**

Ariel

Ariel

Ariel

© Javier Ortiz Cassiani, 2023

© Editorial Planeta Colombiana S. A., 2023

Calle 73 n.º 7-60, Bogotá

www.planetadelibros.com.co

Diseño de cubierta: Departamento de Diseño Grupo Planeta Colombia

Primera edición: mayo de 2023

ISBN 13: 978-628-7569-36-2

ISBN 10: 628-7569-36-0

Impreso por: xxxxxx

Impreso en Colombia – *Printed in Colombia*

No se permite la reproducción total o parcial de este libro ni su incorporación a un sistema informático ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual.

A Claudia, por las luciérnagas y las guayabas.

Ariel

La historia comienza a ras de suelo,
con los pasos.

MICHEL DE CERTEAU

Ariel

SUMARIO

Entrada	13
Historias a ras de suelo	19
LAS VÍSCERAS DE LA NACIÓN	21
PROMETEO Y LA BATALLA POR LA MEMORIA.	27
UN ARCHIPIÉLAGO INVENTADO EN LAS MONTAÑAS	37
HAITÍ Y EL HEDOR DE LA DIPLOMACIA.	41
CON LA MISMA MONEDA.	49
EL MUDABLE PROVECHO DE LAS MURALLAS	55
RUIDO QUE HIERE EL PAISAJE	63
DOS POSTALES Y SU REVERSO	71
CABALLOS LEJANOS	77
LA INESPERADA SOMBRA DE UN MOLINO QUE DICE ADIÓS	81
Claroscuros	89
LA LUCIÉRNAGA Y LA POLILLA, O EL (DES)ENCUENTRO DE DOS MARICAS ILUSTRADOS.	91
CON AMIGOS SE ADMINISTRA EL HAMBRE	99
SAPORTA Y BERNABÉU; LA DELANTERA FRANQUISTA Y SEFARDITA DEL REAL MADRID	103
ESTIGMAS DE UN CRISTO CESARENSE	109
CHAMBACÚ O LA INVENCIÓN DE AURITA	117
V. S. NAIPAUL; EL MUNDO ES LO QUE ES	125
JOSÉ BARROS Y LA MELODÍA DE LA NACIÓN	131
LA MIRADA DE FRANCIA MÁRQUEZ	153

Días apestados.	157
BAILAR CON LAS TROMPETAS DEL APOCALIPSIS	159
LA SOLEDAD DE LA MÚSICA.	161
LA POESÍA EN LOS TIEMPOS DEL CORONAVIRUS	163
EL PRESENTE ES UN VIRUS Y EL FUTURO PROMETE POCO	165
CARTOGRAFÍAS DE CULPAS	167
 Aires de familia	 169
SON DE NEGROS.	171
LOS CAMPOS YA ESTABAN SEMBRADOS.	181
LA DAMA PUDOROSA CONVERTIDA EN PUTA	185
EL COLECCIONISTA DE VIENTOS	191
ALAS PARA ESCAPAR DEL CANGREJO.	205

Ariel

Entrada

Ariel

Hay un pasaje en *Sobre héroes y tumbas*, la novela de Ernesto Sabato, al que siempre vuelvo: Martín, roto por el hambre y el desamor, se encuentra con Humberto J. D’Arcángelo en un bar de la calle Pinzón en el barrio La Boca, en Buenos Aires. Figura huesuda, nariz de garfio, mondadientes colgando de la comisura de los labios, gorra, tiraderas rojas, corbata y chaqueta raídas, D’Arcángelo es de esos que con frecuencia los atrapa una nostalgia que transforman en pasión y pontifican en lunfardo porteño de los buenos tiempos del “fóbal” argentino apurando copas de Cinzano. Boca es su delirio, pero el amor infinito y un gusto ético por ese deporte que descendió de los barcos, lo llevaron a reconocer la poética futbolística de los rivales de patio: “lo justo, e lo justo, pibe, hay oro en todo lo equipo”. Entonces, mientras Martín escucha el concierto de su estómago, se pone a contarle de una delantera acojonante que alguna vez tuvo el equipo Independiente de Avellaneda a la que le decían Los Diablos Rojos. “La línea tenía do ala de modalidad opuesta. La derecha era académica y jugadora, la izquierda se caracterizaba por un juego efíca y por un trámite si se quiere poco brillante pero efetista”, dice. En el ala de los académicos y preciosistas estaba Alberto Lalín, apodado El Malabarista por su relación exquisita con el balón, capaz de sacrificar la efectividad por el placer de una gambeta. D’Arcángelo se ajusta la corbata desgastada y continúa: “Y para demostrarte lo que eran esa do modalidad de juego te voy a contar una acnédota ilustrativa. Una tarde, al intervalo, la Chancha [Seoane] le decía a Lalín: cruzámela, viejo, que entro y hago gol. Empieza el segundo

jastáin, Lalín se la cruza, en efeto, y el negro la agarra, entra y hace gol, tal como se lo había dicho. Volvió Seoane con lo brazo abierto, corriendo hacia Lalín, gritándole: viste. Lalín, viste, y Lalín contestó sí pero yo no me divierto. Ahí tené, si se quiere, todo el problema del fóbal criollo”.

Sabato no se inventó nada. La anécdota es un acontecimiento histórico y ha sido repetida por los viejos cronistas de fútbol argentino, y hasta un amigo de Lalín alguna vez la escribió en una nota para la prestigiosa revista deportiva *El Gráfico*. La gracia está en la manera como la incorpora el escritor en un relato de ficción, cargada de una atmósfera creíble que ilustra en su contenido factual una filosofía y una manera de asumir la vida. Durante los largos diálogos que sostuvo con Ernesto Sabato entre finales de 1974 y comienzos de 1975, Jorge Luis Borges citó una frase de Rudyard Kipling: “A un escritor puede estarle permitido inventar una fábula pero no la moraleja”. La expresión forma parte de los argumentos que Kipling usó para demostrar la incapacidad que tenían los autores en el control de sus obras. Borges, refractario a toda condición doctrinaria y moralizador de la literatura, fue más lejos: “Solamente cuando una obra no vale es cuando cumple los propósitos del autor”. Sabato, menos atrevido, había dicho unos segundos atrás que la obra siempre superaba los propósitos iniciales del autor. Soy consciente de la condición de caballo desbocado que adquieren los libros unas vez editados. No me preocupa, tengo detrás dos monstruos que no solo avalan la situación, sino que la ven como una condición necesaria de todo proceso de escritura. Lo que sí quiero es que en este libro los lectores perciban que intento narrar hechos con el rigor que exige la disciplina histórica, pero sin renunciar a la cercanía con los personajes que protagonizan estos relatos. Creo, como Lalín, que no solo hay que ser efectivo. Hay que divertirse mientras se juega.

Alguna vez el historiador Michel de Certeau nos enseñó que pese a que las torres del World Trade Center ofrecían un panorama envidiable de Nueva York, había que bajarse de ellas para construir una visión de la ciudad que fuera más que una “marejada de verticales”. Las historias hechas a ras de suelo, desde los pasos, permiten la

construcción de relatos más cotidianos, incluyentes y el acercamiento a un universo de horizontales. Comparto con el investigador Hans Ulrich Gumbrecht la conciencia de que los autores deben acercarse más a los fenómenos de los que se ocupan. Resulta cada vez más complicado —dice el autor— hacer abstracciones para “hablar constantemente del ‘mundo’, o de ‘la sociedad’ como si ‘mundo’ y ‘sociedad’ fuesen objetos situados a distancia —objetos en relación con los cuales podemos (o incluso debemos) ocupar una posición de lejanía”. Y ya también, el mismo Michel de Certeau nos había revelado que “toda interpretación histórica depende de un sistema de referencia; que dicho sistema queda como una ‘filosofía’ implícita particular; que al infiltrarse en el trabajo de análisis, organizándolo sin que éste lo advierta, nos remite a la ‘subjektividad’ del autor”.

Dejo aquí, sin temores, las subjetividades con las que me he divertido.

J. O. C.

Cartagena de Indias, 19 de noviembre de 2022.

Ariel

Historias a ras de suelo

Ariel

Las vísceras de la nación

Si la misma empresa de servicios que administra la recolección y el tratamiento de los desechos de la ciudad maneja el cementerio, existe la posibilidad de que algunos muertos sean tratados como basura. Una madrugada, a comienzos de los años noventa, un hombre, reciclador, habitante de calle, tal vez drogado, acarrea ataúdes en desuso en el Cementerio Central de Bogotá. Son féretros vacíos, cuyos restos humanos han sido depositados en nichos o fosas comunes después de vencer el plazo convenido para su permanencia en las tumbas. Como cumpliendo una penitencia mitológica, los arrastra, los apila en el costado sur de los terrenos que históricamente se conocieron como “cementerio de pobres”, y una vez junta una cantidad considerable, les prende fuego. Una hoguera trepidante, con los sonidos y olores que produce la basura de la muerte, calienta la fría madrugada bogotana. En la otra ciudad, los vivos duermen.

Esta especie de Caronte criollo sin balsa también trafica con la muerte. Se llamaba o se llama –si es que su cuero curtido aún resiste el filo de la calle– Arnulfo Londoño, pero todo el mundo lo conocía como Pitufó. A finales de los años noventa el historiador Óscar Calvo Isaza lo entrevistó para su libro *El Cementerio Central: Bogotá, la vida urbana y la muerte*, publicado en 1998. Su testimonio, narrado en el dialecto del “ñero” capitalino, es una suerte de guía extrema, desacralizada y noctámbula por la ciudad de los muertos. En los años ochenta, Pitufó se unió al grupo de recicladores que la empresa de aseo de Bogotá depositaba cada tanto donde se inhumaban los

mueritos pobres. Con las habilidades propias de quien se mueve en la cornisa —a veces a insultos, a veces a cuchilladas— se hizo un lugar. A diferencia de los otros que solo llegaban a pepenar, él se quedó a vivir en el cementerio: dormía en las tumbas vacías, trepado en los árboles; armaba cambuches en las partes enmontadas y, con el tiempo, construyó un rancho con material reciclado que incluía, por supuesto, restos de los ataúdes que acarrearba.

Pitufo vivía en una zona propicia para el tráfico de restos humanos: el lugar de los NN y de los que nunca tuvieron privilegios ni en vida, ni muertos. Se volvió experto en peluquear calaveras, armar fogones y montar pailas en las que cocinaba los esqueletos hasta sacarles el color marfil para luego vendérselos de contrabando, por cincuenta mil pesos, a estudiantes de medicina, odontología, uno que otro colegio, y para algún ritual que la corrección política sugiere llamar “mágico-religioso”. En junio de 1980, Bernardo Navas Talero, en un reportaje para *El Tiempo*, habló de ese tráfico. Contó que no era raro que uno de esos huesos terminara saborizando la sopa del primer comensal en la inauguración de algún restaurante; según una creencia popular, la preparación a medianoche de un caldo con un hueso de muerto para entregárselo al primer cliente —ignorante del toque secreto— es garantía de prosperidad en el negocio. Más allá de la fe, lo que sí es una certeza es el tratamiento desigual de los restos de los muertos según el lugar que ocuparon en vida. Alguna vez, en una de las hogueras que armaba Pitufu, ardieron las momias de dos ancianos —hombre y mujer— que fueron abandonados cerca al basurero.

—Cómo es que los botan ahí, hermano —dijo para sí—. Esto para qué, esto es basura. Mejor meterle candela para que se acabe de una. Pitufu también sabía del “silbido” sobrecogedor que producen las vísceras infladas de los muertos pobres mientras los consume la candela.

La muerte se usa como consuelo ante la falta de equidad: “Todos somos iguales en la muerte”, suele decirse. Nada es más falso. Los rituales de la muerte repiten las jerarquías con que la sociedad administra la vida.

Seré preciso. Realmente no es un problema de la administración del cementerio ni se debe a que una empresa que también maneja basuras lo tenga a su cargo. La frontera se construyó desde el principio, desde que los muertos eran inhumados en las iglesias; tu lugar como fallecido lo definía el sitio que ocupabas en vida. Cuando el pensamiento moderno, a finales del siglo XVIII, empezó a considerar que era una muestra de barbaridad insalubre enterrar a los muertos en las iglesias, se planteó la necesidad de construir cementerios en las afueras de las ciudades, pero el tratamiento jerárquico de la muerte no se acabó. La pedagogía cívica puesta en marcha en el siglo XIX, durante la construcción de las naciones latinoamericanas, aprovechó la coyuntura y algunos cuerpos se convirtieron en las momias de la nación. Dada la reticencia inicial de la gente a poner los cadáveres de sus seres queridos en los extramuros de las iglesias, fue forzoso dotar los nuevos espacios de una monumentalidad que combinaba los ideales patrióticos republicanos con la tradición cristiana.

Como primera autoridad de la república, Francisco de Paula Santander exigió que, una vez muriera, fuera sepultado en el Cementerio Central de Bogotá, fundado en 1836. Pero antes falleció su hijo recién nacido, el 20 de noviembre de 1836, y la necropolítica patriotería dijo que fue el primer cadáver sepultado en el nuevo cementerio, mientras que los analistas actuales de esa pedagogía mortuoria, estiman que fue una manera de convencer a la gente de que los funerales por fuera de la iglesia no eran solo una cosa de pobres y apestados. El 6 de mayo de 1840 moriría Santander, sería enterrado con toda la pompa fúnebre y con su cadáver se inauguraría un ritual de inhumaciones y exhumaciones en la elipse central del cementerio, que demostraba cómo la grandeza de la nación parecía definirse por la condición incorruptible de los cadáveres de sus prohombres.

Las crónicas patriotas hablan de la exhumación de cadáveres de generales ganadores de batallas épicas en las que “no se nota ningún mal olor”, apenas “uno semejante al que exhala una naranja cuando principia a descomponerse”; y de barbas que crecían en la

humedad de sus últimas moradas. Tal fue el caso del general Juan José Neira –a quien el Congreso de Colombia el 19 de abril de 1841 a través de decreto lo declaró el salvador de Bogotá durante la Guerra de los Supremos–, que después de tres años de sepultado seguía en un estado perfectamente reconocible, vestido de manera impecable, con los botones de la casaca sin ninguna alteración y “charreteras que conservaban todavía su brillo”.

Estos cuerpos eran descritos con una sutileza cívico-erótica. A uno se le antoja pensar que se ponía en práctica una especie de carroña patriótica, pero el impulso se detiene al comprender que, de acuerdo con el discurso oficial, los cuerpos que representaban a la patria no se descomponían. La cosa parece más bien una amorosa nutrición canibal, con la cual la nación se alimenta de los personajes que en vida ayudaron a construirla.

Nada refleja mejor la importancia de los muertos que alcanzaban la condición de cadáveres de la nación que la exhumación de los restos de Simón Bolívar de la Catedral de Santa Marta para entregárselos a Venezuela. El 20 de noviembre de 1842, Joaquín Posada Gutiérrez, exgeneral del Ejército Bolivariano y gobernador en ese momento de la provincia de Santa Marta, presidió el acto y, compungido, dio a cada uno de los presentes un recuerdo patriótico que consistía en un fragmento del féretro donde estuvieron los restos del Libertador. Pese a que el deseo de Bolívar de ser sepultado en Caracas estaba en su testamento, Colombia dilató la medida lo que más pudo. Al final, como quien negocia con el carnicero, pidió que le dejaran el corazón y algunas vísceras que estaban guardadas en una urna separada –a un cuerpo que liberó cinco naciones no se le desperdician ni las tripas–. La blasfemia patriota, por supuesto, es mía. Los restos fueron inhumados nuevamente en la catedral samaria –donde anteriormente estuvo sepultado el cuerpo del caraqueño– pero el 13 de diciembre de 1860, en un enfrentamiento de una de las tantas guerras civiles que asolaron al país en el siglo XIX, la catedral ardió, y con ella los preciados restos de Bolívar.

Pero a nadie, probablemente, se le ocurriría encender un fuego con las astillas memorables del ataúd del Libertador. Seguramente,

cuando la Catedral de Santa Marta ardió como zarza, las vísceras de Bolívar no hicieron aquel sonido sobrecogedor que estremeció al Pitufó la noche que oficiaba de druida cundiboyacense en el Cementerio Central de Bogotá. Heredamos una tradición en la que algunos cadáveres están destinados a convertirse en la condensación de la memoria oficial de la nación, y otros no alcanzan la momificación; su memoria, anónima, arde con rapidez y se consume en olvido.

En 1984, el espacio del Cementerio Central de Bogotá donde reposan los muertos oficiales de la patria fue declarado Monumento Nacional. El resto del terreno –incluido un grupo de galerías conocidas como columbarios, construidas a partir de 1947– no sería reconocido como lugar de conservación patrimonial. Poco a poco perdería su vocación fúnebre y, comenzando el nuevo siglo, los nichos de los columbarios serían vaciados de los últimos restos humanos. En el primer semestre de 2000, la Alcaldía Mayor de Bogotá prohibió definitivamente la inhumación de cadáveres en el lugar. En las casas y funerarias los cuerpos de los muertos pobres, a la espera de ser sepultados, amenazaban con reventar los cajones por descomposición. No había donde enterrarlos. Mientras tanto, el arquitecto Rogelio Salmona pensaba en adoquines rojos y un gran lago, hasta que alguien tuvo la sensatez de advertir que aquello sería lo mismo que construir una gran cloaca en la que se cultivarían pestes superadas. Tras el reconocimiento a las víctimas del conflicto armado y la concepción de la avenida El Dorado (o calle 26) como un gran corredor de memoria, la artista Beatriz González llenó los 8957 nichos de los columbarios con la obra *Auras anónimas*. “Es una manera de llevar la muerte al lugar que corresponde”, se dijo en aquel entonces. El escenario parece ideal: se trata de cuatro edificios formados en apacible simetría, en un prado verde, cuya humedad atrae a los caracoles y las babosas. Pero pocos se han fijado en que el justo reconocimiento a las víctimas anónimas del conflicto armado –su inclusión dentro de la memoria oficial– opera también como un dispositivo de desplazamiento de las auras que históricamente habitaron este cementerio. Hoy los columbarios se preparan para una nueva intervención y la restauración de la obra de Beatriz González. Ojalá que el

ejercicio de memoria nos alcance para recordar que las imponentes columnas que los sostienen se levantan sobre ocho capas de muertos víctimas de la violencia estructural de Bogotá y de los olvidos de la nación.

Ariel

Prometeo y la batalla por la memoria

—Lo único que pido es que no me vayan a montar al negro en cualquier taburete —exigió el maestro Rodrigo Arenas Betancourt como condición para donar la escultura. Le hicieron caso.

En las primeras horas de la mañana del miércoles 6 de diciembre de 1978, en la conmemoración de los cincuenta años de la Masacre de las Bananeras, bajo la bóveda gigante que formaba un cielo de arreboles en Ciénaga, Magdalena, un colosal negro desnudo dio un paso al frente, como caminando en el aire, suspendido en un pedestal de seis metros de altura construido con rieles de ferrocarril sobre una base de concreto. Doce toneladas de bronce y acero fundido moldeaban el cuerpo perfectamente definido de un joven negro de catorce metros de altura. Su brazo izquierdo y la mano empuñada formaban un ángulo de cuarenta y cinco grados; sostenía en las alturas un machete con su mano derecha, y miraba al frente, decidido, con la cabeza erguida, como quien ha ubicado con claridad en el horizonte del mar Caribe al enemigo depositario de sus amenazas.

Y sí, la escultura había sido pensada para que mirara hacia el mar Caribe, pero no desde un lugar del litoral colombiano sino desde la isla de Curazao, en el Caribe insular, cerca de las costas venezolanas. Todo indica que en 1974 el gobierno colonial de la isla holandesa contrató los servicios de Arenas Betancourt para que proyectara un

monumento en homenaje a Tula, un negro cimarrón que en 1795 lideró una revuelta de esclavizados que puso en aprietos a la autoridad imperial de la isla. La revuelta terminó después de varios meses de luchas sangrientas. Tula fue capturado y torturado hasta morir —como se estilaba en la época—, y pasó a integrar la galería de negros rebeldes que, como un prolongado huracán, zarandearon políticamente al Caribe a finales del siglo XVIII. Pero por alguna razón el contrato con los holandeses se cayó y la estatua de Tula no alcanzó la condición de alegoría de las luchas antiesclavistas en Curazao justo cuando se cumplían ciento ochenta años de aquella rebelión. Bocetos y un modelo a escala en arcilla cocida se quedaron por ahí, invernando en algún rincón del taller del maestro en Medellín.

No hay que ser demasiado observador para darse cuenta de que el *Prometeo de la libertad*, como el escultor bautizó su obra, está fundamentado en las pinturas de negros sublevados que circularon en Europa, América y el Caribe durante el siglo XVIII. Algo de ese halo imponente que proyecta Leonard Parkinson —capitán de los cimarrones de Jamaica— en el grabado que elaboró el inglés Abraham Raimbach en 1796 —un año después de la revuelta de Tula— se percibe en la gigantesca estatua de Ciénaga. Pero quizás Arenas encontró una mejor referencia en los maravillosos grabados de cimarrones que hizo William Blake por encargo de un editor para ilustrar las memorias del capitán británico John Gabriel Stedman. Entre 1772 y 1777, Stedman estuvo al servicio del ejército holandés en la guerra contra los negros rebeldes de Surinam y escribió un fascinante y crudo documento con el título de “Narración de una expedición de cinco años contra los negros sublevados de Surinam”, editado por primera vez en Londres en 1796 —otra vez un año después de la rebelión de Tula—. De 1791 a 1794, a partir de las acuarelas y las memorias del mercenario, Blake puso todo su talento y sudó ante el buril y la plancha de cobre para realizar los grabados. Inspirado en la narración de la épica cimarrona, el artista escribió el poema “América” y fortaleció las alegorías al Prometeo africano de experiencia caribeña, llamado a tomar en sus manos la antorcha del fuego revolucionario que experimentaba la humanidad.

Un gnomo en el platanal

Nadie más que Arenas Betancourt sabía que su obra estaba concebida con el barro de los pantanos por donde se movían los negros rebeldes del Caribe. Por eso, cuando en febrero de 1978 lo abordó un grupo de miembros del Movimiento Independiente Revolucionario (Moir) para pedirle su colaboración en la construcción de un monumento para honrar la memoria de los trabajadores masacrados en la zona bananera en 1928, dijo que sí, que lo haría gratis. Y pensó en aquel cimarrón engavetado. Pero no solo exigió para su cimarrón una plataforma lo suficientemente alta, digna de su tradición escultórica que ponía a sus obras a desgarrar el viento. Consciente de que su trabajo representaba una cimarronería de otro tiempo y otro espacio, y fiel al compromiso político y social de la obra con el entorno —como buen discípulo de la escuela artística que parió la Revolución mexicana—, sacó dinero de su bolsillo y se fue a la región a convivir con la gente y a comer guineo cocido con queso al desayuno.

El escritor Juan Diego Mejía vivía entonces en la pequeña población bananera de Sevilla comulgando con el apostolado maoísta de los “pies descalzos”, que consistía en que los jóvenes universitarios tuvieran la experiencia revolucionaria de vivir como los campesinos pobres. Él, que fue uno de los promotores del monumento, me dijo que para la gente de esos lugares se hizo cotidiana la imagen de un hombre en bermudas, camiseta, barba larga entrecana, cabello de cepillo cortado al rape y piernas cortas. Arenas Betancourt parecía un gnomo o un fauno que apuraba tragos de whisky con Coca Cola por los senderos de la zona bananera, buscando las claves para que aquel dispositivo concebido para representar una memoria de lucha insular del siglo XVIII recreara la memoria de una lucha menos añeja y local. Lo tranquilizó saber que en la zona había trabajadores del banano con la misma negrura de su cimarrón, muchos de ellos migrantes de los lugares del Caribe con mayor concentración de gente negra que llegó en los tiempos de la bonanza y decidió asentarse en la región. De este trabajo de campo surgió la idea de ponerle a la escultura el machete en la mano derecha. “Me gusta, le da

fuerza”, dicen que dijo Arenas entusiasmado. Alguien pudoroso sugirió —si bien se hizo a última hora— que le cubrieran las generosas proporciones genitales con un diminuto taparrabos, lo que no evitó que en una nota de un periódico capitalino el periodista hiciera mención a “su pene casi erecto” en la descripción de la efigie. Tampoco logró impedir que en la cotidianidad cienaguera la estatua se nombrara aludiendo a las dimensiones de sus testículos.

Arenas Betancourt no cobró por la escultura. Además fue una persona clave en el proceso de preparación del evento conmemorativo, al punto de convertirse en miembro del comité que se creó para este propósito el 26 de marzo de 1978 en Bogotá. “Lo que nos proponemos es un homenaje al luchador masa, al luchador pueblo”, dijo. En una nación que estrenaba un controvertido estatuto de seguridad, el maestro se atrevió a definir su obra como “una expresión de solidaridad con las luchas revolucionarias de Colombia”. Fue más allá. Expresó que los gobiernos siempre habían tratado de ocultar y hacer olvidar los hechos, pero que había llegado el momento de que la nación recordara esta masacre, y entonces entró en el terreno minado de las cifras: “Los que conocen los sucesos de las bananeras saben que hubo miles de muertos”, y concluyó con que eran pocos los que sabían el verdadero significado de este hecho, de modo que ahí debía estar la contribución pedagógica de su obra.

Memoria y abandono

La cifra fue desde el principio el asunto de las dificultades. El día de la conmemoración, cerca de diez mil personas se congregaron en la Plaza los Mártires, un peladero con algunos charcos de aguas adonde llegaban las flotas de buses y donde estuvo la vieja estación del tren, en la que cincuenta años atrás ocurrieron los hechos. Juan Arango Londoño, uno de los organizadores del evento, recuerda claramente que, pocos días antes de la inauguración, el escultor Gabriel Restrepo llegó a Ciénaga haciendo de copiloto del conductor de una tractomula que traía desde Medellín al cimarrón de Arenas acostado en el

remolque. Fue una carrera contra el tiempo. En la madrugada del 6 de diciembre otra vez hubo fuego. El fuego de los aparatos de soldadura que aferraban la escultura a la plataforma subida por una grúa de la Electrificadora del Atlántico conseguida a último momento. Con los primeros rayos del sol, un pequeño golpe de esa misma grúa a la escultura para comprobar la solidez de la azarosa instalación fue el bautizo y la confirmación de que el negro estaba allí, firme, para quedarse por mucho tiempo.

Hubo muchos policías rodeando el lugar, porque el alcalde de Ciénaga, inquieto con la fuerza de la convocatoria y con la romería que llegó al municipio desde muy temprano, pensaba que la memoria dolorosa avivaría el desorden. Estaba tan abrazado a sus presagios temerosos que, según contó Juan Gossaín en una nota para *El Heraldo*, sugirió a uno de los organizadores que pusiera canciones vallenatas entre discurso y discurso para tranquilizar a la gente. La paradoja es que dentro de los vallenatos apaciguadores el que más sonaba era el de Santander Durán Escalona, “Las Bananeras”, grabado por Los Hermanos López y Jorge Oñate, que en uno de sus estribillos dice: *Es el pueblo bananero/ de abarca y de sombrero que espera redención/ Es el pueblo bananero/ de estirpe guerrillero pilar de la nación*. En todo caso nada alteró el orden. Algunos cronistas de la época contaron que los mismos organizadores lograron pactar con los dueños de los negocios de la plaza para que no vendieran licor durante los actos, y hasta la familia que controlaba en Ciénaga la nueva bonanza, la marimbera, no tuvo ningún reparo y se mostró complaciente con el evento. Cuentan que un helicóptero de la Fuerza Aérea Colombiana sobrevolaba Ciénaga, pero no hubo ejército ni soldados parapetados en los techos de las casas cercanas con metralletas. Hubo sí metralla de discursos en la tarima. Hubo sindicalistas, líderes gremiales, asociaciones de campesinos, asociaciones de mujeres, estudiantes, dirigentes políticos, artistas, músicos, actores, vagos, veteranos de la huelga de 1928, y estuvo la profesora Filomena Sarmiento Rangel, la viuda de Raúl Eduardo Mahecha –máximo dirigente de aquella huelga–, quien lloró y se cubrió el rostro cuando anunciaron su presencia desde la tarima. Otros también lloraron.

La memoria es un campo de batalla. El domingo previo, la carta al lector del Magazín Dominical de *El Espectador*, que presentaba la edición dedicada a los cincuenta años de la masacre, comenzó diciendo que se trataba de la conmemoración de un acontecimiento que afectó y seguiría afectando de muchas maneras la historia de la nación colombiana. Los sucesos, sostenía la carta, generaron tantas y tan disímiles interpretaciones, que “quizá solo el desapasionado transcurso del tiempo lograría unificarlas”. Escribían con el deseo. Ningún acontecimiento histórico del país había demostrado tanto como la Masacre de las Bananeras que la memoria seguía invocándose con la misma pasión de siempre, a pesar del avance del tiempo. El recuerdo del dolor y de la muerte, en vez de unificar la nación, era la caja de resonancia de las divisiones y la confirmación de las injusticias que le dieron origen. La de la Masacre de las Bananeras, tal vez por el interés inmediato de negarla, por un lado, y por el de construir un símbolo tan fundamental para la lucha, por el otro, era una memoria que se había construido rápido, con los muertos todavía tibios. Con su homenaje a los muertos a través de una escultura que por su fuerza algunos decían que parecía viva, el más brillante escultor del país entraba en la batalla por la memoria.

Arenas Betancourt hizo todo lo posible para que su monumento, pensado al principio para enaltecer una memoria cimarrona insular, estuviera a la altura de las luchas de los trabajadores del banano y de la memoria de los muertos. Como William Blake, que en algún momento a finales del siglo XVIII imaginó que la libertad de la humanidad sería alcanzada a través de la mediación de un africano víctima del sufrimiento en una colonia del Caribe o Suramérica, Arenas puso a disposición de la nación el *Prometeo de la libertad* para la construcción de una memoria redentora. Y tuvo el cuidado de que no lo encaramaran sobre cualquier andamio. Fue montado sobre una estructura que formaba una especie de letra griega lambda en minúscula, construida nada menos que con pedazos de rieles de ferrocarril. La cosa pudo ser obra de la casualidad, pero se me antoja un símbolo demasiado fuerte como para dejarlo al azar. Se trata de una representación de los rieles por donde transitaba el tren que había

transportado a los muertos para arrojarlos al mar, de acuerdo con la imaginación literaria de Gabriel García Márquez, del brujo mayor, quien de paso le diseñó una memoria de dimensión universal al acontecimiento.

En mi infancia, aquella estatua se convirtió en un punto fundamental en la cartografía de mis vacaciones escolares. Cuando cada año hacía el tránsito de Valledupar a Santa Marta, mirarla asombrado desde la ventana de un bus era la confirmación de estar entrando a los reinos de las delicias del guineo paso. El bus avanzaba por una carretera que saludaba con matas de banano y atravesaba ríos de agua fresca que bajaban de la Sierra. Nunca supe su nombre oficial, pero sí tenía idea de lo que representaba. Mi padre trabajó como labriego en una finca de Guacamayal en la zona bananera varios años antes de que yo naciera, y en casa siempre hubo conciencia de los rumores de la hojarasca. Sin embargo, aquel cimarrón no se quedó ahí como símbolo de la comunión de la confianza colectiva. Quizá la cosa comenzó al día siguiente de la inauguración cuando la romería que colmó la plaza retornó a sus lugares de origen y los habitantes de Ciénaga volvieron a su lucha cotidiana con el salitre. Nunca más la prensa nacional volvió a fijarse en el monumento, salvo porque debido a su gran tamaño era imposible no saber que estaba allí y porque un reducido activismo obrero llevaba flores cada 6 de diciembre. La nación abandonó a Prometeo.

En 1986, Villegas Editores publicó *Arenas Betancourt. Un realista más allá del tiempo*, un libro maravilloso con un íntimo y largo prólogo de Otto Morales Benítez y varios textos del propio Arenas. —Pocos saben que el escultor fue un escritor exquisito ponderado por el mismo García Márquez—. Pero lo que llama poderosamente la atención es que de las casi trescientas imágenes que ilustran bellamente el libro, solo una está dedicada al *Prometeo de la libertad*, y no es un dato menor decir que es un detalle del monumento de espaldas. Uno puede recrearse a lo largo de las doscientas ochenta y cuatro páginas con decenas de fotos que muestran la definición agónica de los caballos del monumento *Lanceros del Pantano de Vargas* y con la expresión irrepetible de los muchos personajes que forman el



Planetade**Libros**

¿Te gusta leer?

Únete a nuestras
comunidades de lectores
en redes sociales:



@planetadelibrosco



Planeta de Libros Colombia



@planetadelibrosco



@PlanetadeLibrosCo

Conoce más libros haciendo clic en:

planetadelibros.com.co



Grupo  Planeta

Creemos en los libros