

# La figuración poética de la identidad: lo negro en *Tambores en la noche* de Jorge Artel\*

The Poetic Representation of Identity:  
Blackness in Jorge Artel's *Tambores en la noche*

*Marcelo José Cabarcas Ortega*  
Universidad del Atlántico, Colombia

Recibido: 14 de marzo de 2013. Aprobado: 26 de abril de 2013

**Resumen:** pensar la escritura como espacio de conflictos culturales nos permite ver de cerca las tensiones y negociaciones, concesiones y reconfiguraciones de lo canónico presentes en textos que, por la índole peculiar de sus representaciones, han enfrentado la resistencia de aquellos sectores intelectuales que propugnan por lo hispánico como eje de la identidad nacional. Tal es el caso de *Tambores en la noche*, que por su referencia a lo musical-negro popular del Caribe muestra cómo, desde los márgenes del campo literario mismo, surgen estrategias discursivas que consolidan y validan expresiones y proyectos estéticos alternativos.

**Palabras claves:** poesía negra; musicalidad; cultura popular; Artel, Jorge; *Tambores en la noche*.

**Abstract:** considering writing as a conflictive space allows us to have a close up on the tensions, negotiations, concessions and reconfigurations of the canon existing in texts that, according to the particular nature present in their representations, have dealt with the resistance of intellectual sectors that proclaim the Spanish culture as the axis of national identity. That is the case of *Tambores en la noche*, which reference to the black-musical Caribbean popular culture shows how new strategies can emerge in order to consolidate and validate alternative aesthetic expressions and projects within the borders of the literary field.

**Keywords:** black poetry; musicality; popular culture; Artel, Jorge; *Tambores en la noche*.

---

\* Este escrito se deriva de la investigación titulada “La figuración de lo lúdico y su subversión estética: la representación de lo popular en *Tambores en la noche* de Jorge Artel”, dentro de la línea de investigación de literatura del Caribe colombiano. El autor actualmente se encuentra adscrito a la Línea de Investigación titulada “Narrativas y contextos socioculturales en el Caribe”, a cargo del profesor Manuel Guillermo Ortega de la Universidad del Atlántico.

Mucho se ha dicho sobre las representaciones sociales y su papel en la construcción de lo literario. Dicha circunstancia, vale aclarar, ha generado una discusión donde la obra es pensada como la puesta en escena tanto de estructuras de pensamiento hegemónicas como de sus contra-discursos históricos (Eagleton, 1998). Por esta razón, muchos académicos se han ocupado de como novela y poesía vehiculan esta hegemonía para consolidar ciertas formas de dominación cultural. Así, su estudio se ha constituido en un espacio reflejo de conflictos, donde la escritura, como producción social, permite entrever las tensiones propias de su contexto creativo.

Esto, en lo referente al caso colombiano, permite ver de cerca las tensiones y negociaciones, concesiones y reconfiguraciones de lo canónico, presentes en textos que, dada la índole peculiar de sus representaciones, han enfrentado la resistencia de aquellos sectores intelectuales que propugnan por lo hispánico como eje de la identidad nacional. En el caso particular de la literatura negra, la fuerte carga de prejuicio y exclusión a la que se enfrenta es contrarrestada por estrategias de consolidación en un campo en el que, de acuerdo con la norteamericana Robyn Wiegman (1995), la expresión de los subordinados cuestiona, ya de entrada, todas las nociones recurrentes sobre lo que significa hablar de “buena” literatura .

Tal es el caso de *Tambores en la noche*, que, por su referencia a la cultura popular negra del Caribe colombiano, muestra cómo, desde los márgenes del mismo campo literario, surgen estrategias discursivas que consolidan y validan expresiones y proyectos estéticos alternativos. Estas estrategias, que incluyen, entre otras, el uso de un registro lírico no convencional y la reescritura de ciertos motivos ya tradicionales de la poesía negra, dan forma a un *locus de enunciación* cuya fuerza expresiva es mucho más compleja de lo que se tiende a pensar. Esto, en lo concerniente a Jorge Artel, coincide con el ambiente creativo predominante en las primeras décadas del siglo xx, marcadas por el logro de muchas reivindicaciones en el plano de lo político y de lo cultural. Tales reivindicaciones entraron, en su momento, en una pugna con concepciones raciales fuertemente arraigadas.

De ahí el creciente interés por este poemario, sobre todo por la visión de mundo que se plasma en sus páginas, principalmente en el plano de las representaciones y su universo de referencias. En ese sentido, este trabajo analiza las recurrencias de *Tambores en la noche*, enfocándose principalmente en las representaciones sociales (la cultura popular y la semántica del cuerpo) que la obra proyecta. En realidad, lo que se pretende mostrar es el

proceso de reconstrucción de categorías raciales a través de una revaluación de los significados históricos del cuerpo negro, principalmente en lo referente a su imagen como objeto sensual y lúbrico.

Lo anterior se da porque lo corporal está vinculado, a su vez, con ciertos elementos musicales tradicionales. Además, en los poemas se da una reconstrucción del pasado en la medida en que la idea de la diáspora permea toda la identidad del artista y, de esta manera, genera un registro lírico marcado por una profunda nostalgia de lo ancestral. De igual manera, la voz lírica pone de manifiesto un diálogo entre formas distintas de expresión: una proveniente de la poesía culta, con todo su prestigio y amplio desarrollo y, por otro lado, una que escenifica la gran vitalidad de la cultura popular a través de una oralidad cruda, pero profundamente rítmica. De este binomio oralidad-poesía surge un registro capaz de traer al plano creativo la cotidianidad de sectores culturalmente marginados y su capacidad de agencia cultural y política.

Nuestro punto de partida entonces es un aspecto ampliamente estudiado en el poeta cartagenero, esto es, su musicalidad. Mucho se ha escrito ya al respecto, Julio Díaz (2009), por ejemplo, habla de la relación entre el yo poético de los poemas y el mundo ancestral que este enuncia a través de una especie de conexión musical. En su opinión, los poemas agencian una especie de reivindicación cultural negra a través de la recreación de elementos rítmicos. Algo similar sostiene Gabriel Ferrer Ruiz en su prólogo a la edición de la Universidad de Cartagena del año 2009, en la cual reafirma la importancia de lo sonoro en el plano semántico de los poemas. Para este investigador, la música construye un registro heterodoxo y sobre todo una poética cuyo valor más grande radica en su abierta energía vital. Para ambos autores, lo musical actúa como una defensa estética e ideológica, sobre todo en la medida en que se resiste a la simpleza estereotípica del pensamiento occidental.

Curiosamente, aunque los poemas responden a una preocupación reivindicatoria, estos reactualizan, al mismo tiempo, una serie de preconcepciones vigentes sobre lo que significa hablar de literatura negra. Esto se debe, principalmente, a ciertas características intrínsecas del poemario: Artel ofrece a su lector una revaluación de sus propios valores y prejuicios, a la vez que pone en juego un estilo donde variedad de registros poéticos (cotidianos, festivos, fúnebres, extáticos, militantes y nostálgicos) se conjugan. Este estilo plural busca adaptarse perfectamente a las reglas del campo sin dejar de buscar una originalidad expresiva capaz de captar la realidad de lo negro. Esta suerte de

ambigüedad tiene su origen en la multiplicidad de acentos y de voces que, aunque marcadas por un afán de lo auténtico, al mismo tiempo se caracterizan por su habilidad para adaptarse al aparato cultural en una especie de movimiento oscilatorio.

De hecho, Graciela Maglia (2005) propone interpretar la obra como un espacio de apropiación y resemantización de los discursos dominantes de la cultura occidental, algo así como la toma de posición de un artista que se reconoce en su negritud y que se expresa desde ella usándola como una especie de nicho cultural. Este nicho le permite tomar distancia de los discursos dominantes, aunque sin abandonarlos totalmente, lo cual, dicho de un modo diferente, quiere decir que su escritura pone en juego un diálogo entre la tradición literaria y el lenguaje popular, entre lo prestigioso y lo desprovisto de prestigio, vistos ambos polos en toda su cadencia y sensibilidad.

En términos concretos, el valor de la obra y la distancia que ella establece con los discursos dominantes se da precisamente en la unión de lo negro, entendido como constructo cultural, con la música y la cultura popular. Esta relación lenguaje poético-musicalidad popular es, en esencia, una conexión entre el yo de la enunciación, el mundo ancestral de la memoria y la cotidianidad del presente. Dicha conexión, que se evidencia en la alusión constante a las fiestas y tradiciones, al tambor, el ritmo y el baile (el uso de imágenes sonoras resulta cardinal para la construcción de la obra en el plano temático y formal) también se da, intensamente, en el diálogo entablado por las dos variantes elocutivas que conforman la obra y que se manifiestan en el desarrollo de los poemas.

De modo que Artel apuesta por lo musical como el pilar de su poética. Ahora bien, identificar el eje de esa poética resulta problemático porque, como se dijo antes, la obra posee un ritmo marcado tanto por las formas métricas ortodoxas como por el habla vernácula tradicional. Citando de nuevo a Graciela Maglia (2005), el autor construye su propuesta mientras oscila entre el habla popular, la retórica de vanguardia y las modalidades rítmicas de la poesía negra.

De esa manera, aunándose a lo popular, el prestigio de lo poético funciona de manera estratégica, pues hace culturalmente aceptable toda la carga ideológica y emotiva de la poesía negra, sobre todo de cara a un contexto ideológicamente adverso. Así, lo verbal y lo escritural establecen una mutua dependencia, principalmente en su condición de elementos pertenecientes a una misma creación poética. En términos específicos,

lo anterior significa la conjunción de lo letrado y lo inculto en una matriz musical en la que ambos se mueven dentro de un mismo orden, complementándose. Tal matriz se forma de enlaces que se dan de poema en poema y de verso en verso con una consecuencia específica: puede suceder que dentro de un mismo poema los dos registros se alcen juntos en un movimiento directo, donde la notación alta (que asimilaré a la alta cultura representada en la tradición escritural) resulta subsumida en la baja (entendida como el estilo popular).

Para empezar a demostrar, este fenómeno se manifiesta, por ejemplo, en el poema titulado “Sensualidad negra”, en donde el tono, que va marcado por expresiones como “su vegetal cintura de gaita cenceña” resulta súbitamente interpelado por una forma coloquial directa, tal como en “sensualidad negra”: “¡Compae, mírale el pie / como arrastra la chancleta!” (Artel, 2009: 55), de esa manera, penetrando en el espacio de la escritura, lo popular se manifiesta simultáneamente con la alta cultura. Otro tipo de correspondencia se da en el siguiente aparte del poema “Negro soy”: “y la emoción que digo ha de ser pura / en el bronco son del grito y el monorrítmico tambor” (2009: 41). Allí, la altisonancia de la voz lírica contrasta con la condición vulgar que el sema tambor vislumbra como una línea de acento, que por el universo cultural que referencia, resulta semánticamente diferente. Este juego potencial de significados logra que los dos registros se muevan simultáneamente.

Esta musicalidad también se manifiesta en las formas de versificación. Si apreciamos el segmento que dice “Si yo fuera tambó, / mi negra, / sonara na má pa ti” (Artel, 2009: 57), tenemos tres diferentes líneas de acentuación, caracterizadas por un inicio agudo, un intermedio grave y una terminación esdrújula. Aquí el acento se da porque las dos primeras líneas realzan las sílabas pares, mientras que la tercera enfatiza las impares. Con esta disposición se genera un ritmo intercalado entre la sílaba número siete de la primera línea, la número tres de la segunda y la número cinco de la tercera. Este efecto de aumentación y disminución paulatina resulta complementado por los intervalos que se producen por el efecto de pausa en las comas. Finalmente, el ritmo concluye con el golpe súbito de voz en la última sílaba de *tambó*.

Otro rasgo característico (de origen vanguardista) en el cual la noción popular de ritmo se relaciona directamente con la construcción poética en su sentido de realización formal, es la aliteración de un mismo sonido, vocal, palabra o frase. Si de las líneas anteriores nos detenemos en aquella que reza “sonara na má pa ti”, captamos de inmediato una ilación de tipo fónico

basada en la reiteración del sonido /a/. Hay que decir también que algunas de estas repeticiones pueden, por una parte, llegar a ser de orden léxico: “pa que bailaras pa mí / pa mí, mi negra, pa mí / pa mí, na má que pa mí” (Artel, 2009: 57); o por otra parte, pueden manifestarse como una construcción paralela: “Por la calle del pozo / ya viene la negra / por la calle del pozo / a buscar agua fresca” (2009: 55).

No obstante, si algo queda claro es que el lenguaje de Artel apuesta por lo dinámico y, por esta razón, se marca por la exploración de la cotidianidad en su natural cadencia: el lenguaje cotidiano se instala en la matriz de lo letrado y recrea, primero, una identidad basada en elementos rítmicos y, segundo, un espacio para difundir la tradición cultural negra. Resulta curioso que la índole contestataria de Artel se exprese a través de un medio dominante como la literatura, con todo su prestigio y peso simbólico. Así, el cartagenero se posiciona en el campo de las letras a través de un equilibrio entre el carácter ortodoxo del aparato literario y la heterodoxia cultural de su locus enunciativo, mezclando en ese proceso la experimentación técnica de la vanguardia latinoamericana y “las diferentes modalidades de ritmo, fuerza y espíritu raciales que caracterizan la personalidad del escritor negro” (Maglia, 2005: 447).

Un ejemplo claro de esta afirmación se da en el poema “Bullerengue”, que pone en escena una expresividad caribe evidenciada en las mismas palabras del título:

Si yo fuera tambó,  
mi negra,  
sonara na má pa ti.  
Pa ti, mi negra, pa ti.  
Si maraca fuera yo,  
sonara solo pa ti (Artel, 2009: 57).

Ahora bien, de acuerdo con Jiménez Panesso (2001), de modo paralelo a este registro popular, Artel muestra un manejo profuso de la tradición vanguardista, manejo que se demuestra en la profusión de adjetivos novedosos para la tradición negrista, tales como ‘sonámbulo’, ‘trémulo’, ‘frenético’, ‘tórrido’; o metáforas de vanguardia, inusuales en el contexto de la poesía negra colombiana de entonces, como “oscura emanación de hechizo”, “vaho sensual del trópico” y “son languidecente de la raza”, entre otras. Esta poé-

tica dual se relaciona directamente con la incorporación de elementos pertenecientes a tradición lírica afroantillana, pues al igual que Nicolás Guillén o Luis Palés Matos, nuestro poeta abraza las posibilidades expresivas de lo negro, al mismo tiempo que se mantiene dentro de los márgenes formales de la poesía. De ese modo, mantiene su vigencia en el campo literario mientras articula una “representación-otra”, capaz de agenciar reivindicaciones sociales e ideológicas desde la estética occidental misma.

Así, mediante la apelación a elementos muy desiguales, la poesía negra de Artel implica un entrelazamiento que podríamos llamar analógico, una relación que adquiere su forma definitiva justo en la intersección de lo diferente. En consecuencia, es una poesía de contrapunto que puede ser comprendida de manera tonal. Para mostrar este rasgo basta con fijarse en el juego que se da entre una expresión como “Tú ere el grito y la sangre / De lo que estamos abajo” (Artel, 2009: 58) y otra que se le contrapone como: “Temblores de cadena y rebelión / Mientras yo —Jorge Artel— / Galeote de un ansia suprema” (Artel, 2009: 43), para explicar el modo en que ambas se conjugan, basta señalar que, en este caso, la modulación de estas voces se da a manera de dos líneas distintas, iguales a notas o voces que se mueven complementándose al interior de un mismo sistema.

Por lo tanto, una línea del tipo “Si yo fuera tambó, / mi negra, / sonara na má pa tí” (Artel, 2009: 57) se convierte en la otra cara de la moneda de un verso del tipo “voces claras para el alma turbia de sed y ebriedad” (2009: 42). Las dos, al complementarse, entrecruzan el aspecto semántico de la escritura con el fónico del habla, de manera que, mientras se auto-erige en reflejo de todo autor negro, el locutor lírico pone en escena las ambivalencias de una identidad que se mueve entre dos aguas. Por eso la obra es la búsqueda de formas alternas de representación, por eso Artel renuncia a la integridad, a la sistematización y a un orden único.

Precisamente a través de estas formas alternativas, el autor rescata el mundo popular negro y mulato subordinado e invisibilizado, convirtiéndolo en el eje de su visión de la sociedad y la cultura. En ese punto, el hablante poético de *Tambores en la noche* encuentra en la tradición del Caribe colombiano su universo de referencias, tal y como lo vemos en el poema titulado “Velorio del boga adolescente”:

el pañuelo de cuatro pintas  
Que llevaba los días de fiesta.  
Hace recordar un domingo

lleno de tambores y décimas.  
O una tarde de gallos,  
o una noche de plazuela (Artel, 2009: 49).

Pero esta recurrencia de lo popular también se enfoca en el propio cuerpo, en lo que este tiene de extático y revelador. De hecho, el poema “La cumbia” no es más que la descripción de una explosión sensorial, expresada en lo que se describe concretamente como una “Amalgama frenética de sombras y de luces”, metáfora de una experiencia epifánica que se intensifica hacia el final del poema y que permite a la multitud que se describe en la escena experimentar, en su agitación, un sentido de identidad en común:

Amalgama de sombras y de luces de esperma,  
la cumbia frenética,  
la diabólica cumbia,  
pone a cabalgar su ritmo oscuro  
sobre las caderas ágiles  
de las sensuales hembras,  
Y la tierra,  
como una axila cálida de negra,  
Su agrio vaho levanta, denso de temblor,  
Bajo los pies furiosos  
Que amasan golpes de tambor (Artel, 2009: 45).

Desde cierta perspectiva, este pasaje nos muestra con intensidad como el libro hace una apuesta por el cuerpo, entendido este como vector de una visión de mundo y de unas formas de sociabilidad. De hecho, la energía de lo lúdico está presente todo momento, y aun en un poema como “Velorio del boga adolescente”, el tema no es realmente la tristeza del velorio, sino su importancia en cuanto rito que posibilita espacios socialmente abiertos. En estos espacios se da una interacción directa del yo poético con lo que captan sus sentidos. De hecho, en Artel la identidad resulta inaccesible por fuera de la descripción sensorial, pues a través suyo se configura una subjetividad que entra en juego con el medio que la rodea. Inclusive, podría decirse que es una identidad de la sensación, en la que el sujeto, en la medida en que más percibe, más se apropia de un sentido de pertenencia en el cual lo anatómico

le permite conectarse con el otro, con aquél que comparte con él un lugar dentro de la cultura.

En este punto, no obstante, entramos en un terreno lleno de ambigüedades, pues el cuerpo que construye *Tambores en la noche* está atravesado por múltiples contradicciones: a falta de espacio, tomemos la cita anterior para ejemplificarlo todo. Primero, la escena ofrece la visión de una anatomía “cruda”, descrita en los pies desnudos y en la axila sudorosa que despidе hedor. Esta anatomía, por el estereotipo que vehicula, constituye tanto una reafirmación racista en lo semántico como una idealización poética. En ese sentido, aunque paradójicamente grotesca, la imagen corporal actúa como la expresión cabal de una construcción poética que busca ensalzar de algún modo una idea de negritud. Esta suerte de realismo grotesco encierra una idea de lo comunitario, pues la descripción directa “enchufa” al yo poético a la manifestación grupal, creando una experiencia cultural que pasa de lo particular a lo colectivo en el momento mismo en que los múltiples pies furiosos de los que habla el fragmento se unen en una misma agitación, en esa vibración que les hace sentirse más allá de sus propios límites.

Segundo, si bien la obra posiciona afirmativamente la idea de negritud, hay que decir, sin embargo, que debido a la valoración histórica de este concepto, su trabajo resulta a veces ambiguo, porque a la par que reivindica la raíz africana de la cultura popular, sus prácticas, saberes y vivencias, también actualiza lugares comunes, en especial el imaginario de voluptuosidad sexual que asimila los rasgos femeninos al sensualismo. Esta caracterización se repite a lo largo del poemario, pese a lo cual escogeremos solo el siguiente fragmento para demostrarlo: “¡La negra Catana! ¡a quien todas las negras y más de una blanca! le tienen envidia” (Artel, 2009: 55). No obstante, a pesar de esta ambigüedad, la negritud planteada desde lo sensual también trae a la escena elementos de la cultura negra convencionalmente marginados del aparato literario tradicional. Lo que se quiere señalar con esta afirmación es que la voluptuosidad de “Catana” (aplicada a toda la obra por antonomasia), aunque estereotípica, ubica al lector en un mundo al revés que pone en el centro lo considerado degradado o poco atractivo. Así, además de su exotismo, la imagen se nos ofrece como un patrón válido de belleza femenina.

Cabe añadir que en todo este proceso la definición de la cultura popular negra se da desde un posicionamiento urbano, donde la plaza pública es constructora de identidad colectiva. Evidentemente, poemas como “La cumbia” y “El minuto en que vuelven” se inspiran en la ciudad de Cartagena

y en los personajes que la habitan, y sin duda se alejan del estilo bucólico predominante en el tema hacia finales del siglo XIX y principios del XX. Ya en la obra de Candelario Obeso, por señalar el caso más representativo, lo rural se constituye en un espacio de integración orgánica:

Aquí nairén me aturruga  
Er perfeto  
I la tropa comisaria  
Viven léjo;  
Re mosquitos i culebras  
Nara temo (Obeso, 1950: 17).

En *Tambores en la noche*, por el contrario, las calles, esquinas y plazas son escenario de prácticas y saberes autóctonos, en donde los actuantes-sujetos negros se integran en espacios simbólicamente abiertos, capaces de anular categorías y prejuicios sociales. Igualmente, otro mérito de nuestro artista radica en el nuevo valor otorgado a lo que significa ser negro y ocupar un lugar dentro de lo ciudadano-letrado, principalmente teniendo en cuenta el peso de las concepciones raciales en el terreno mismo de la escritura. Esto sucede porque el poemario da a la concepción tradicional de lo negro un valor totalmente diferente, transformándolo en un elemento positivo, bello y admirable, que al insertarse en las dinámicas urbanas, adquiere valor civil.

Pero a pesar a esta revaluación, vale la pena preguntar hasta que punto lo que pasa al centro de la obra es la problemática e irresuelta cuestión de la representación. Otra vez, aunque el poeta cartagenero busca redefinir la cultura afro; la búsqueda de una expresión propia dentro de los márgenes restrictivos de un canon etnocéntrico genera, en el seno de los poemas, una serie de tensiones, pues la obra resulta incapaz de separarse totalmente de las categorizaciones raciales contenidas en el lenguaje poético convencional. Efectivamente, en los poemas se mantiene el primitivismo centrado en el ritmo y el cuerpo aunque tales categorías sean re-significadas en una construcción de identidad diferente en relación con el modelo occidental.

Sin embargo, más allá de los estereotipos que se reafirman, este nuevo marco hace posible, si se quiere, un ejercicio crítico que lleva al artista a voltear la mirada a su realidad cultural para renombrarla. No en vano Dávila Gonçalves señala que la lectura de este tipo de obras es “un proceso tanto de reconocimiento como de aprendizaje de aspectos culturales africanos en

el diario vivir de los caribeños” (2007: 75). De esa forma, juntando el goce y la dureza de la experiencia diaria, la identidad deja de ser una obsesión ontológica y se posiciona en un contexto histórico y social lleno de una especificidad propia, en la que ser negro pierde su carácter de *esencia* y se transforma en una construcción siempre dinámica. Esto significa que *Tambores en la noche* contextualiza al yo lírico en su dimensión histórica. De hecho, el locutor lírico entreteje pasado y presente mediante la música, que se plantea como una forma cultural ancestral, como medio de reencuentro con los antepasados:

¡Cumbia! Mis abuelos  
Bailaron la música sensual. Viejos vagabundos  
Que eran negros, terror de pendencieros  
Y de cumbiamberos  
En otras cumbias lejanas,  
A la orilla del mar... (Artel, 2009: 46).

Asimismo, la reafirmación de su música y su cultura autóctona otorga a lo negro un lugar válido desde donde su presente actúa en función del pasado:

Mi pensamiento vuela  
sobre el ala más fuerte  
de esos vientos ruidosos del puerto,  
y miro las naves dolorosas  
donde acaso vinieron  
los que pudieron ser nuestros abuelos (Artel, 2009: 42).

Justo en ese reposicionamiento diaspórico, el hablante lírico encuentra las claves de un sentir irremediamente ligado a la profunda marca del esclavismo transatlántico. Según Dávila Gonçalves, los tambores que dan nombre al libro funcionan como “una metonimia del dolor que sintieron los esclavos africanos traídos a Colombia y de la profunda nostalgia de su hogar original” (2007: 77). Por eso rememoran la Historia, pues esta es la fuerza que interpela a los sujetos, dándoles claves para entender su pasado y su presente:

Una doliente humanidad se refugiaba  
en la música oscura de vibrátiles fibras...  
Anclados a su dolor anciano  
Iban cantando por la herida (Artel, 2009: 46).

Así pues, el trabajo de Artel no es tan solo una búsqueda del autorreconocimiento histórico y una pregunta constante por los propios orígenes: “Negro soy desde hace muchos siglos! poeta de mi raza, heredé su dolor” (Artel, 2009: 41). Es igualmente una poesía con un fuerte poder de interpelación colectiva, una que se construye desde la inmediatez de la vida cotidiana, abarcando no solo el mundo de las fiestas y celebraciones, sino el ámbito del trabajo y de las duras condiciones de vida:

Murió el boga adolescente  
De ágil brazo y mano férrea:  
¡Nadie clavará los arpones  
Como él, con tanta destreza!  
Nadie alegrará con sus voces  
Las turbias horas de la pesca... (Artel, 2009: 22).

Aun así, no se pueden obviar las ambigüedades presentes en la obra. Cabe preguntarse, en este sentido, si aquí no se estaría alimentando lo que Mar García (2009: 44) denomina “la máquina de deseo occidental”, pues podría decirse que la visión de Artel está en consonancia con un pensamiento que *reifica* la otredad, en una visión donde la fascinación por lo negro se nutre de un prodigioso “banco del sueño” que se expresa en variedad de fantasías libidinales. Siendo consecuente con todo lo que se ha afirmado en este ensayo, esta carga erótica se encuentra parcialmente a favor y parcialmente en oposición al reconocimiento de lo histórico y a lo que este puede aportar a la búsqueda cultural y política que constituye el sentido real de la obra: “Tú ere el grito y la sangre / de lo que estamos abajo” (Artel, 2009: 58).

De ese modo, articulando pasado y presente, el autor se erige, pese a las ambivalencias que atraviesan su escritura, en un intermediario genuino entre el hecho poético y las realidades sociales que lo rodean, especialmente las que afectan a esa multitud de voces dislocadas por la violencia y la exclu-

sion. Sin embargo, al margen de cualquier rasgo exótico, lo negro de *Tambores en la noche*, encarnado en emociones e ideas, constituye el legado de toda una tradición poética, erigiéndose, sin lugar a dudas, en una definición válida para un contexto en el que dicha noción todavía está en el camino de construirse.

En síntesis, esta propuesta, como la de otros autores del Caribe colombiano, difiere de la estética tradicional y de sus formas de concebir la corporalidad. Habría que decir, al respecto, que constituye precisamente una búsqueda de una poesía nueva, anclada en lo que ve, oye y siente el cuerpo vivo. Por esta razón, no es descabellado ubicar al cartagenero en la larga tradición de innovación en la que encontramos a creadores de la talla de César Vallejo (1892-1938), Héctor Rojas Herazo (1921-2001), Nicolás Guillén (1902-1989) y Ramón López Velarde (1888-1921), entre otros.

No obstante, hay que pensar, en este caso, que la vuelta a la corporalidad añade un elemento a la discusión: volver al cuerpo definido como negro es volver a lo rechazado y lo abyecto. A partir del Renacimiento y durante siglos los procesos de racialización dentro de la estética y el pensamiento occidental habían escamoteado a este cuerpo su subjetividad relegándolo al rango de mero objeto productivo. En este poemario esta reificación se rompe, pues sus realidades psíquicas y fisiológicas ha sido recuperadas para hombres y mujeres por igual y en ellas pueden sentirse una pulsación, un ritmo y un anhelo que recrean la existencia, no solo de personas sino también de todo un pueblo, sin pretensiones ni eufemismos: “El humano anillo apretado / es un carrusel de carne y hueso / confuso de gritos ebrios / y sudor de marineros” (Artel, 2009: 45).

Finalmente, es a través de lo corpóreo como diversos personajes cobran existencia para darles una cara visible a los sujetos populares y a sus prácticas. Así, desde su cotidianidad, *Tambores en la noche* plantea una visión abierta y desprejuiciada de la vida social del Caribe. Como resultado, su construcción pone en escena una especie de memoria colectiva que se vierte en el yo lírico y que se asocia a sí misma con la memoria y la resistencia.

## Bibliografía

Artel, Jorge. (2009). *Tambores en la noche*. Cartagena de Indias: Editorial Universitaria Universidad de Cartagena.

- Dávila Gonçalves, Michelle. (2007). "Cada uno al ritmo de su propio tambor: la poesía negra de Jorge Artel y Luis Palés Matos". En: Lucía Ortiz (comp.). *Chambacú, la historia la escribes tú. Ensayos sobre cultura afrocolombiana*. Madrid: Iberoamericana, 69-86.
- Eagleton, Terry. (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García, Mar. (2009). "Literaturas postcoloniales, hibridación y exotismo". *Prosopopeya. Revista de Crítica contemporánea*, 6, 41-66.
- Jiménez Panesso, David. (2002). *Poesía y canon. Los poetas como críticos en la formación del canon de la poesía moderna en Colombia*. Bogotá: Norma.
- Julio Díaz, Ayleen. (2009). "La construcción de lo afro en la poética de Jorge Artel". *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 9, 95-106.
- Maglia, Graciela. (2005). "Identidad afrocaribeña vs. conciencia nacional en la poesía poscolonial del Caribe hispánico". En: Zoila Sotomayor (comp.). *Colombia y el Caribe. XIII congreso de colombianistas*. Barranquilla: Uninorte, 436-451.
- Obeso, Candelario. (1950). *Cantos populares de mi tierra*. Bogotá: Prensas del Ministerio de Educación Nacional.
- Wiegman, Robyn. (1995). *American anatomies: theorizing race and gender*. Durham y Londres: Duke University Press.