

Barranquilla: ciudad lupanar en *Maracas en la ópera*

la re-construcción
discursiva
carnavalizada de la
ciudad en la obra
de Ramón Illán
Bacca

Luis Fernando López Noriega
Universidad de Córdoba

Resumen

El artículo trata sobre la voluntad de re-construcción discursiva carnavalizada de la ciudad de Barranquilla a través de la vehiculación del discurso cómico-serio presente en las formas de ficción de la novela *Maracas en la ópera* del autor Ramón Illán Bacca. Estas formas de ficción manifiestan unas características ético-estéticas que referencian claramente una ciudad imaginada como un territorio sin márgenes morales, geográficos, ni siquiera históricos. Es decir, se crea una ciudad como un gran lupanar,

Abstract

This article deals with Ramón Illán Bacca's intention of rebuilding the carnivalized discourse in Barranquilla through the comic-serious discourse present the forms of fiction in his novel *Maracas en la ópera*. These forms of fiction make evident ethic-aesthetics characteristics that refer clearly to a city imagined like a territory without moral, geographical and historical margins. In other words, another city is created like a great whore house where re-presentation is

Recibido en junio de 2012; aprobado en agosto de 2012.

en donde lo que importa es la representación, la presentación “nueva” u “original” de Barranquilla evaluada desde la perspectiva de Illán Bacca, cuya intención primordial es la de separarse de las visiones tradicionales impuestas por los autores más reconocidos dentro del campo de escritores del Caribe colombiano.

Palabras clave: Discurso, carnavalización, reconstrucción, axiología, ciudad, territorio, géneros cómico-serios.

what matters. This new and original presentation is evaluated from Illán Bacca’s perspective whose main intention is to separate from the traditional views imposed by the most recognized authors in the Colombian Caribbean.

Key words: Discourse, carnavalization, re-building, axiology, city, territory, comic-serious genres.

Este artículo estará especialmente dedicado al estudio de la construcción axiológica de la ciudad de Barranquilla como centro carnavalizado sin márgenes de naturaleza moral o geográfica, vehiculada en la puesta en forma estética de la obra *Maracas en la ópera*¹ de Ramón Illán Bacca.

Las señales, los primeros indicios del espacio se concretan desde las primeras descripciones:

La ciudad empieza a despertarse: llega ya a la esquina a recoger obreros el camión cuya bocina toca el tema de “El puente sobre el río Kwai”. Después de unas ruidosas gárgaras, el tenor del edificio de enfrente, infructuosamente intenta de nuevo el agudo de “Granada”. Mientras el pito persistente del bus escolar llena toda la cuadra, una madre grita a su legión de chiquillos bulliciosos las últimas recomendaciones. (p. 10).

El tiempo materializado en este espacio de la ciudad está determinado en un presente que es el comienzo de un día cualquiera. La ciudad que presenta el narrador en el “aquí y el ahora” se conforma como un entorno focalizado desde el interior de una ventana: la ventana donde Oreste (el personaje principal) observa esa cotidianidad.

El narrador explicita el pensamiento del personaje antes mencionado y lo hace reflexionar: “¡Ah, ciudad prócera e inmortal, cuya única tradición perdurable es

¹ Illán Bacca, R. (1999). *Maracas en la Ópera*. Bogotá: Espasa. De aquí en adelante se identificará la novela como M.O.

la bullaranga!”. Esta observación contiene una crítica al espacio de afuera. No se ha dicho aún cuál es la ciudad que se está criticando, pero realmente es un entorno sin ningún tipo de historia importante. Aunque también se la menciona como “prócera e inmortal”, estos adjetivos tienen el sentido de la parodia. Es una ciudad donde lo único que perdura es precisamente el bullicio, no otra cosa. Así se establece la observación del espacio de afuera. Se puede observar que la construcción del personaje se efectúa bajo las unidades indicios que determinan una historia, un pasado, así como también se marca un paulatino proceso de socavamiento a través de la descripción de situaciones ridículas. Por ejemplo, en cuanto a lo que tiene que ver con la vocación de Oreste de ser cantante de ópera, (bajo), se describe la decadencia precisamente que vive este personaje cuando la razón principal de su fracaso la encuentra en:

La maldita geografía, porque si hubiera nacido en Austria o Italia sería uno de los más cotizados cantantes de ópera, que bajos no hay muchos. (p.10).

El hecho de haber nacido y crecido en una ciudad sin historia, y menos historia del arte, lo hace predestinado para el fracaso. Ahora, aquí se guarda otra vez la significación crítica en las coordenadas espaciales.

Pero ¿qué es ser un bajo en Barranquilla? fuera de cantar “Babalú” en un programa de aficionados en las Emisoras Unidas, no hay otra oportunidad para el lucimiento. (p. 11).

En estas líneas se proporcionan significaciones críticas para el personaje sometido a un destino ridículo, una situación hecha para la burla: ser un bajo en una ciudad donde todo se carnavaaliza. En este punto es menester observar entonces la caracterización de la ciudad carnavaalizada a partir de los discursos cómico - serios presentes en la novela.

Ciertamente la característica discursiva de lo cómico-serio se denota en la esencia de la percepción carnavalesca y en su “poder transfigurador”². Básicamente el discurso cómico-serio presenta una construcción estética particular que comporta un grado importante de influencia de la visión ética de las culturas populares. Pero si estos discursos existen en la actualidad, y de hecho esto es así, es por una razón crucial: la evaluación del mundo propia del espíritu del carnaval se regenera y transfigura con extraordinaria facilidad. Esto hace que

² Este “poder transfigurador” es, a nuestro juicio, uno de los aportes determinantes que resultaron de los estudios de Mijail Bajtín. Ver artículo “Las particularidades de composición y de género en las obras de Dostoievski”. En: revista *Argumentos* No. 10, 11, 12, 13. Bogotá, 1985.

“la percepción carnavalesca del mundo posea una vitalidad inagotable” (p. 78) según Bajtín. Precisamente, si atendemos las características de construcción discursiva, (en el caso de M.O.), es porque dichas particularidades nos remiten al “efecto transfigurador” antes mencionado. Y en virtud del espíritu del carnaval se efectúa la re - construcción de la ciudad imaginada; porque si observamos la forma como M.O. cumple con las características concernientes a la construcción del discurso cómico-serio, y teniendo en cuenta que en Barranquilla ya existe una tradición novelística sólida, llegaremos a las respuestas que motivan este artículo.

En la novela de Ramón Illán Bacca se presenta una valoración distinta del aspecto “tiempo-valor”³. Esta valoración consiste en una justificación del pasado sólo en función del presente. El presente es la casa Villa Bratislava. Esta justificación no contiene en absoluto una suerte de búsqueda de un origen legendario. El pasado, correspondiente a las vidas y encuentros de Bratislava y Amadeo, explican un origen popular, híbrido, del personaje central, Oreste, quien hereda un lupanar en una ciudad sin tradición, o mejor “cuya única tradición perdurable es la bullaranga”. Ciertamente en M.O. lo que vale es el presente de esos espacios de reunión de múltiples manifestaciones sociales. Es decir, los lupanares, las casas que se hicieron para el goce del cuerpo y del alma.

Es así como se marca un distanciamiento crítico frente a las novelas más reconocidas y consagradas del campo de escritores del *Grupo de Barranquilla* por ejemplo; puesto que en M.O. se apuesta por una construcción “otra” de los espacios que hacen parte de la tradición ético-estética de la ciudad.

Este distanciamiento crítico, esta re-visión o re-evaluación, se efectúa gracias a la segunda particularidad del discurso cómico-serio, en donde según Bajtín (1985:79)

Las relaciones de estos géneros con la tradición son, en la mayoría de los casos fundamentalmente críticas y llegan aún a veces, hasta la acusación cínica. (p. 80)

De esta manera, en M.O. se elabora una re-actualización de los principales tratamientos estéticos de la realidad social de la ciudad. Sin embargo, como lo hemos mencionado anteriormente, se produce una mezcla de visiones ideada

³ “En el campo cómico-serio se efectúa una transformación radical del aspecto tiempo-valor durante la elaboración de la imagen artística”, como lo menciona Bajtín (1985).

por el autor para dar el efecto de lo que Irlemar Chiampi llama la “canibalización de todos los estilos del pasado”⁴.

En resumidas cuentas se produce un espacio, Villa Bratislava, en donde se confunden una cantidad o multiplicidad de estilos, de visiones del mundo, ordenados bajo una lógica distinta, un *logos* en donde no hay límites o márgenes éticos ni estéticos ni morales ni geográficos. Precisamente podemos sustentar esto bajo la lectura del grado de excentricidad que comportan los personajes ligados a la casa, y la enunciación que construye los capítulos en su totalidad. Es decir, lo que se observa en ese tipo de construcción discursiva es la “caricaturización” de otros estilos: por ejemplo en el apartado titulado “El conde usaba antifaz”, ahí lo que se efectúa, es una crítica, una “acusación cínica”, de la regla estética impuesta por la posición central ocupada por Gabriel García Márquez. Y Bratislava, concretamente, a la vez que actualiza en esa parte el papel femenino tan importante para los autores de la tradición novelística del Grupo de Barranquilla y del Caribe Colombiano, se distancia de la elaboración ya establecida por esa regla. En suma, todos los personajes ligados a Villa Bratislava comportan una excentricidad, una teatralidad, que los re-definen. Es el caso de Fortunación Retamozo, quien podía representar igualmente el papel de ex huelguista, “reaccionaria”, en el evento histórico de la matanza de las bananeras o “dama desalmada”, “militarista de racamandaca”, ex amante del general Cortes Vargas quien dio la orden de disparar a los huelguistas en ese mismo hecho.

Lo que importa es la teatralidad propia del carnaval, propia de las ciudades-puertos, en donde hasta el cuerpo mismo es un vehículo más para exponer un producto a la venta. Esta representación histriónica se puede observar también en la misma palabra que enuncia los espacios de Villa Bratislava. Es decir, esa continua utilización de adjetivos, de calificaciones sobre los sitios acogedores de la casa, representan los escenarios más excéntricos. La cama de Oreste, por ejemplo, de estilo “barroco-pastuso”, la bañera “de patas floreadas, ubicada en ese cuarto de azulejos con lotos acuáticos en el piso y nenúfares en las paredes y un vitral pequeño a través del cual entra una claridad matizada”. (p. 10).

Y por supuesto, las menciones sobre los actos operáticos: “¿Qué diablos hacían unos agentes de la Gestapo en una fiesta del siglo diecisiete?; y en esa orgía, ¿por qué aparecían unos arlequines y polichinelas tipo carnaval de Venecia

⁴ Chiampi menciona a Jameson quien sugiere que el pastiche (la “parodia vacía”), la “canibalización de todos los estilos del pasado” (los “neo”), la moda de la nostalgia y la intertextualidad pueden recaer en los manierismos de la especialización estética, puesto que son incompatibles con una “genuina historicidad”. Chiampi, I. (2000). *Barroco y Modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica. p. 33.

siglo dieciocho?” (p. 13). Es decir, lo que verdaderamente observamos es la intención de convertir la misma palabra que nombra la realidad en teatro, en representación. Según Bajtín “al lado de la palabra que representa nace la palabra representada” (p. 80). Esta forma compositiva es propia del neobarroco⁵. De hecho, en cuanto a la imagen misma del escritor, existe una representación que visiblemente se opone o busca la caricaturización de la imagen del artista “comprometido” con su realidad, propia del boom latinoamericano⁶. Este distanciamiento crítico se efectúa en la novela, por ejemplo, a través del narrador, quien introduce la circunstancia del “nefasto encuentro” entre Oreste y “una joven mulata de un vestido color blanco con bolas negras“. Piedad del Carmen González es el personaje femenino que enloquece a Oreste. Desde aquí la descripción de situaciones ridículas, que sólo tienen el objetivo de realizar la crítica hacia el personaje principal, se intensifican. Por lo tanto, el distanciamiento existencial efectuado entre narrador-personaje, se hace más claro. Y claro está, se establece un pacto narrativo que el autor mismo construye para vehicular su evaluación crítica respecto de esos modelos humanos que son comunes en el ámbito geográfico del Caribe Colombiano. Ramón Illán Bacca establece un juego de identificación-distanciamiento frente a esos comportamientos representados, ridiculizados, caricaturizados.

Las acciones de Oreste en ese pasado reciente, en ese encuentro que resulta hacer parte de un ayer cuyos efectos son visibles en el hoy de la casa (el deterioro), se describen como precisamente el drama que sufre este personaje. Es decir, el drama de ser un individuo que no puede representar dignamente su origen sanguíneo aristocrático europeo:

No subió después al escenario como era su deber, a felicitar a los artistas, ni se reunió, como era tradicional, con el notablato a comentar el evento en el bar del Hotel del Prado. Nada de eso, esa noche él, Oreste Segundo Antonelli-Colonna Palacio, descendiente de Scirra Colonna, el conde que abofeteó a Bonifacio VIII, corrió indignamente, como sólo lo hace la pasión insatisfecha, detrás de la mulata de las bolas negras. (p. 13).

⁵ Chiampi (2000) menciona por ejemplo, la “prosa bolezada de La importancia de llamarse Daniel Santos de Rafael Sánchez”, “la metamorfosis del verbo y del relato sostenidas por la sobre codificación lingüística y pictórica que recobran la concepción barroca del texto como escenario en Cobra de Severo Sarduy”. p. 28.

⁶ Antonio Benítez Rojo sustenta esta concepción del escritor: “Se podría pensar que la literatura es un arte solitario tan privado y silencioso como una plegaria. Erróneo. La literatura es una de las expresiones más exhibicionistas del mundo. Esto es así porque es un flujo de textos y pocas cosas hay que sean tan exhibicionistas como un texto. Habría que recordar que lo que escribe un performer –la palabra “autor” ha caído en desuso– no es un texto sino algo cualitativamente distinto: un pre-texto”. Rojo Benítez, A. (1998). Barcelona: Editorial Casiopea. p. 38.

Sin embargo, dicho conflicto interior es presentado desde un punto de vista crítico que contiene la burla, la risa, especialmente cuando el narrador se distancia del personaje para nombrar la serie de conquistas amorosas ridículas que hacen parte de la existencia de Oreste.

Él le había sacado partido a su porte distinguido, color aceituna y ojos verdes. Sus recuerdos estaban poblados de sirvienticas apetitosas y en celo de la casa de las tías; mamasantonas de la calle de las Piedras; empleaditas del supermercado Ley que se dieron sus revolcones con él en el Hotel Esporia; esposas aburridas a quienes consoló en el barrio Santa Fe de la capital; indígenas wayúus que había comprado en Marayamana en su corto paso por la burocracia como empleado del censo; una profesora inglesa que le decía que él era el latin lover ideal; otra profesora de francés que le resultó ser marquesa o algo así, pues cuando pelearon le sacó a relucir sus blasones que decían “post pluvia phoebus”. Una legión de caras olvidadas que no daban ni para cantar un bolero, pequeños encuentros que se prolongaron durante décadas y que no le dieron tiempo para formalizar matrimonio con alguna chica ni demasiado alta ni demasiado fea ni demasiado pobre. ¡Y ahora esto! (p. 14).

Precisamente, la designación del capítulo como “Un mal paso de Oreste” concentra la mención de la existencia de ese personaje bajo la mirada crítica de su pasado. Y en ese pasado se encuentra el “mal paso” que dio cuando empezó a mantener un romance con “esa mulata de las bolas negras”. Oreste inició las acciones que lo llevaron primero a vender algunas propiedades que hacían parte de su herencia, luego vendió las esculturas y muebles de Villa Bratislava, todo para complacer a Piedad del Carmen González. Aquí se encuentra la razón o la respuesta al deterioro de la casa:

Pero él estaba ciego. De nada valían las recriminaciones que Fortunación Retamozo le hacía con insistencia. “son sólo corotos”, dijo la vez que se llevaron las ninfas, obra de Tobón Mejía, quien antes de partir para Europa se las había vendido baratísimas a la abuela, un ojo de lince para los negocios. Pero qué importaba que se despoblara de bibelots la casa, si muchas veces el amanecer los encontraba sentados en la alfombra tomando coñac, oyendo viejos boleros y hojeando gruesos libros de arte, en los que ella demostraba una extraña devoción por Remedios Varo y Frida Khalo, de quien le hizo comprar todas las biografías. (p. 16).

El deterioro, por tanto, es el presente, el día en que Oreste es consciente que está en la víspera de perder su disfrute, su goce, su paraíso. De hecho, la resolución de esas relaciones tormentosas con Piedad del Carmen derivan en

una escena patética en donde el narrador proporciona las señales de un oscuro tiempo para este personaje:

Y así en el Rico Vacilón, mientras borracho rompía vaso tras vaso -que con una timbrada de la registradora cargaban metódicamente a su cuenta- vio llegar un amanecer cargado de nubarrones, amenazas de lluvia, de esas lluvias trágicas con arroyos turbulentos que se llevan por delante carros y donde se ahogan los imprudentes. (p. 19).

El tiempo “cargado de nubarrones”, y de “amenazas de lluvias trágicas” se concreta en el presente, en el hoy, cuando se ha vencido la hipoteca de la casa y el derrumbe se acerca. Villa Bratislava será derribada para construir un conjunto habitacional. Es el mismo día en que Oreste recorre con sus ojos los sitios que aún quedan como vestigios de algo perdido. El narrador, en este punto, deja abierta la secuencia, es decir, lo que ocurrirá con Villa Bratislava.

Illán Baca busca, a través de esta puesta en forma de carácter composicional, construir una posición distinta a la imagen de poder ejercida por los escritores de la modernidad literaria en el Caribe Colombiano. Sin embargo, es claro que esto se logra también a través de la percepción de la realidad que el mismo autor quiere convertir en “original”, en cada presentación pública. Por ejemplo, en el último Seminario de Estudios del Caribe, en donde Illán Bacca habló de sus “Miradas bizcas sobre Barranquilla”⁷, claramente refiriéndose al problema físico de sus ojos, así como de igual manera representando una mirada distinta (una mirada oblicua) de la ciudad en donde vivió momentos cruciales para su formación como escritor:

Era 1948 y también la ciudad me recibió conmocionada con la muerte de Gaitán. Una de las anécdotas que los contertulios de sobremesa relataban era cuando la multitud había invadido “las Emisoras Unidas” agarrado y zarandeado al cantante que estaba en el escenario. En ese momento la iglesia vecina de San Nicolás ardía. El cantante logró gritar un “pero ché, si yo soy Leo Marini” a lo que la multitud rugió con un: “Que lo demuestre”. Y entonces nuestro bolerista interpretó su más emocionada versión de “Humo en los ojos”. Esta escena la describo en Maracas en la ópera. (p. 14).

El humor, la risa, funcionan para re-construir esos hechos históricos, y también para exponer la crítica hacia los escritores que ya se han convertido en toda una tradición literaria: el *Grupo de Barranquilla*.

⁷ Ponencia presentada en VI Seminario de Estudios del Caribe. Cartagena, 2003.

Desde pequeño se me dijo que al lado de la heroica Cartagena y la hidalga Santa Marta, Barranquilla era una ciudad sin historia, incluso los manuales de civismo en primaria –después de hacerle aprender a los niños el himno de Barranquilla con letra de Amira de la Rosa que la tilda de “prócera e inmortal”– pasaban de inmediato a decir que en realidad la ciudad se había fundado porque unos vaqueros de Galapa conducían sus vacas a un lugar que se llamaba Barrancas de San Nicolás para que abrevara el ganado. Esta tesis fue sostenida y pregonada por mucho tiempo. Los del Grupo de Barranquilla por ejemplo, en sus artículos se jactaban del ancestro vacuno. (p. 15).

Así, como conclusión de este artículo, podemos afirmar que la evaluación axiológica de Illán Bacca vehiculada en su escritura re-construye la imagen de una ciudad evaluada desde una perspectiva distinta, una ciudad que en realidad es un gran lupanar, un centro carnavalizado sin márgenes morales, éticos, ni siquiera límites históricos ni geográficos. Y esto se evidencia también en cada lectura de sus textos en público hablando de un caribe y de una ciudad desde una “óptica” distinta y original. “Tal vez esa sea la mejor imagen de esta ciudad que amo y a la que dirijo –no podría ser de otra forma ya que soy ambliópico de nacimiento– mis miradas bizcas”. (p. 8).

Bibliografía

- Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas literarios y estéticos*. Cuba: Arte y Literatura.
- Benítez Rojo A. (1998). *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea.
- Benveniste, E. (1971). *Problemas de lingüística general*. Madrid. Siglo Veintiuno.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Caillois, R. (1993) *Acercamientos a lo imaginario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chiampi, I. (2000) *Barroco y Modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Gilard, J. (1984). “*El Grupo de Barranquilla*”. Artículo publicado en revista Iberoamericana. Pittsburg. Julio-Diciembre. Vol. 50. N° 128-129. p. 906-935.
- Giraldo, Luz M. (1994). *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*. Cali: Compilación Universidad del Valle.
- Illán Bacca, R. (1996). *Deborah Krue*. Bogotá: Plaza y Janés.

- _____ (1999). “*El caribe secreto: en una crónica pública*”. Memorias del IV Seminario Internacional de Estudios del Caribe. Cartagena: Fondo Editorial Universitario del Atlántico.
- _____ (1998). *Escribir en Barranquilla*. Bogotá: Ediciones Uninorte.
- _____ (1999). *Maracas en la Ópera*. Bogotá: Espasa.
- _____ (1994). *Señora Tentación*. Barranquilla: I.M. Editores.
- Pouliquen, H. (1992). *Cuaderno de trabajo N° 4. “Teoría y análisis socio crítico”*. Bogotá: Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Colombia.
- Romero, José L. (1999). *Latinoamérica las ciudades y las ideas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Solano De Las Aguas Sergio P. (2003). *Puertos, sociedad y conflictos en el Caribe Colombiano, 1850-1930*. Cartagena: Observatorio del Caribe.
- Williams, R. (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Zubiaurre, María T. (2000). *El espacio en la novela realista*. México: Fondo de Cultura Económica.