

Oralidad y memoria

en tres textos de
Soad Louis Lakah*

Lyda Vega Castro

Universidad del Atlántico

Tenemos los recuerdos que nos merecemos...

Gérard Bauer

Resumen

Este ensayo trata sobre los aspectos que fundamentan la poética de la escritora cordobesa Soad Louis Lakah. Lo suyo es la recuperación de la memoria y para ello apela al discurso oral que la *re-presenta*, *re-produce*, *actualiza*. El trabajo también revisa la propuesta desde lo femenino que se inaugura en el arte de contar, en una época marcadamente machista. Contar su historia de vida y la historia de una región con todo su acervo cultural, mítico y de tradición es el propósito soslayado de los tres libros analizados: *Razones de peso*, *Los caprichos de Dios* y *La Lío*.

Palabras clave: poética, memoria, oralidad, escritura femenina, tradición.

Abstract

This essay is about the aspects that shape the poetic work of Soad Louis Lakah. Her topic is the recovery of memory. In order to achieve this, she employs the oral discourse that *re-presents*, *re-produces* and *updates* her. The document also examines the proposal from the feminine point of view that is introduced by the art of story telling, during a period highly marked by male chauvinism. Telling the story of her life and the story of a region with all its cultural, mythical and traditional wealth is the sidelong purpose of the three books analyzed, *Razones de peso*, *Los caprichos de Dios* and *La Lío*.

Key words: poetic, memory, orality, feminine writing, tradition.

* The Oral Language and the Memory in Three Texts by Soad Louis Lakah.
Recibido y aprobado en julio de 2008.

Una de las *razones de peso* por las que Soad Louis Lakah hace parte de la historiografía literaria cordobesa, desde hace 24 años, es la de haber sobrevivido al *ataque de los recuerdos*.¹ Vive para contarlos. Su vocación es la de cuentera, contadora, cuentista: es decir narradora de historias. Narrar proviene de *refero* –nos recuerda Mario Lancelotti– “entre cuyas acepciones figuran las de restituir, restablecer, retroceder, volver hacia atrás” (Pacheco y Barrera, 1993: 175). Y es precisamente ese evocar el que constituye la esencia de la propuesta de Louis Lakah. Lo suyo es la recuperación de la memoria.

Recuerdo N° 1:

El hecho de haber nacido mujer no le gustó a mi abuela María, y me dejó abandonada entre las sábanas y las almohadas usadas en el parto. Toda esa historia me la contó Alejandrina, la comadrona, que vivió hasta el año pasado y me la confirmó Inocencia y me dijo que desde ese día yo había perdido la sonrisa.²

Razones de peso (1984) es el primer libro de Louis y en él restituye para nosotros, sus lectores del siglo XXI, esa tierra mágica, ese Macondo que se niega a morir. Ese pueblo corpulento, imponente “que parece velorio grande” (p. 15) persiste en existir, no obstante en el imaginario de las nuevas generaciones (en el presente de la novela) sólo inspira rechazo. Se está, afirma el narrador, “en una época que ya no quiere saber de cosas viejas” (p. 14). Son los tiempos de la modernidad en la forma de la bonanza marimbera (p. 48), de los negocios con gringos (p. 46), de políticos buscando ampliar su capital por medio de la administración de burdeles (p. 24).

Ocho historias de este libro de cuentos son relatadas por un narrador, por un varón. En sólo dos textos la voz es la de una mujer. Uno de ellos es “Inmóvil Figura de Luz” en el que el narrador ofrece dos pistas dicientes del rezago de lo femenino en un aspecto tan protagónico de una historia, cual es, la de la voz que narra. El relator en ese texto se dirige a una mujer quieta, inmóvil figura de luz: “pasó el invierno, el verano, el otoño y volvía de nuevo la primavera, y tu siempre estática, en el mismo marco...” (p. 63), y más adelante a esa misma voz masculina que narra se le otorga la siguiente licencia: “Miré hacia abajo y vi que todos en la tierra dormían su languidez” (p. 64). O sea, es un dios, un ser alado que desde arriba domina el paisaje. Es una voz prestada que asume un papel estelar junto con el omnisciente en el volver hacia atrás

¹ “El ataque de los Recuerdos” es el título del primer cuento del libro inicial de la escritora, *Razones de peso*.

² Estos tres recuerdos que intercalo como paratextos hacen parte de “El viento es de todos pero la flauta no es mía” ponencia presentada por la autora en el Primer Encuentro Nacional Colombo Árabe. Teatro Amira de la Rosa. Barranquilla, noviembre de 2004.

y recomponer los recuerdos. Recuerdos de un mundo machista en donde no cabe el femenino omnisciente, sencillamente porque el femenino de ese pasado que se evoca tiene las características de la porcelana, bella, fría, tersa, pero muda. En el cuento “Cuando la piel es de porcelana” se nos dice de ella: “Nunca pronunciaba palabra ni hacía gestos que delataran su presencia...” (p. 61).

La oralidad y su reescritura literaria es otro aspecto a notar en la propuesta de Lakah. *Razones de peso* es un libro construido desde la oralidad.³ Para decirlo con un oxímoron curioso, es una “literatura oral” por lo que se apuesta. Raúl Dorra, citado por Mauricio Ostria (2001: 73) comenta: “La oralidad supone un modo de procesar los mensajes, un tipo de sensibilidad, una forma de relación con el mundo”. Y en un universo macondiano como el que recrea Louis Lakah, un espacio, lo sabemos, entrañablemente letárgico, remotamente perdido, nostálgicamente atrasado, encantadoramente pueblerino, oral más que letrado, se ve el mundo desde otra perspectiva. La comunicación en ese espacio se da en los términos de cercanía y familiaridad, de empatía, de acumulación, de copiosidad y de redundancia.

Daniel Prieto Castillo, citado por María Eugenia Boito (2000: 13,14) menciona ciertos recursos del discurso oral que la escritura, entiéndase “literatura”, ha adoptado a sus necesidades. Habla entonces de la presencia de la pregunta o interrogación como enfatizador, el amontonamiento de palabras, la metáfora, la sinécdoque, la hipérbole, la antítesis, la antonomasia, el hipérbaton y el sentido de la oportunidad, el cual relaciona con el uso lúdico del lenguaje (cuando se cambia intencionalmente el sentido de una palabra, cuando se usa el doble sentido...) y el símil, por supuesto.

En *Razones de peso* esas marcas están tímidamente representadas, sólo la hipérbole (“tiene la lengua más larga que quinientos pesos de huevo de iguana...” p.20) y la comparación –ante todo– tienen una presencia destacada y recurrente en el texto. El asedio del símil es marcante. Siendo un tropo más elemental y primitivo que la metáfora se entiende su uso frecuente en la literatura popular o popularizante. El símil en estos cuentos de Louis es eficaz porque es original y preciso (lo de precisión hace evocar uno de los tantos símiles magistrales de García Márquez, como aquel de “No conozco el mar” –dice Eréndira. “Es como el desierto, pero con agua”, responde Ulises”). Las comparaciones en estos primeros cuentos de la escritora cordobesa aplican

³ Un escaneo a este libro de cuentos arroja un buen número de términos y expresiones “orales”. De los primeros a manera de ilustración mencionaremos: frote, oscurana, guachafita, piquiña, jasajasa, blandenguerías, pálpito, jipata, marranada, zambapalo; de las segundas tenemos: paticas pa’ que te tengo, no tener velas en ese entierro, hacer pistola, plantar a alguien, mandar para casa del carajo, patinar el coco, bueno es el cilantro pero no tanto, etcétera.

predominantemente al mundo animal y vegetal: la piel como culebra, el corazón se me agranda como un calabazo sabanero, como goleros alrededor de vaca muerta (p. 17, 18, 31, respectivamente).⁴

Otros recursos de la oralidad presentes en este libro de cuentos son la creación desfachatada de términos (malditidad, la jai, la quedá); onomatopeyas (zuas, pum) y el uso de lenguaje soez (culo, picha). La idea es la de acercar lo más posible el lenguaje escrito al lenguaje oral de estos pueblos modélicos en su expresión: son comarcas básicamente orales en donde se enaltece al que “tiene labia”, al que tiene qué contar (al abuelo, por ejemplo, el portador de la memoria).

En la antigüedad, Mnemosine personificaba a la memoria, la cual otorgaba no sólo sabiduría a quienes la invocaban en sus vidas (“sabe todo lo que ha sido, es y será”) sino, además, inmortalidad. La oralidad es el medio por el cual se fija la cultura, se le almacena en el imaginario del pueblo, se convierte en tradición. Los teóricos de la oralidad la caracterizan como una “estrategia de representación de la memoria” (Quintanilla, 1999), es decir, quien la actualiza, la interpreta, la encarna, le da vida.

De todas formas, es imperativo mencionar que el entrecruzamiento de lo oral y lo escritural no pasa de ser un ardid, un proceso creativo en el que un escritor no *produce*, sino que *reproduce* diversas modalidades de la lengua oral: “esas formas no son exactamente expresiones orales sino representaciones, figuras de oralidad, y por tanto, oralidad ficticia” (Ostria, 2001: 74). En todo caso el lograr ese efecto de oralidad ineludiblemente redundante en una propuesta estética e ideológica, tal y como nos lo hace ver Carlos Pacheco, el autor de *La Comarca Oral. La Ficcionalización de la Oralidad Cultural en la Narrativa Latinoamericana Contemporánea*.

Recuerdo N° 2:

Llegó a San José de Ciénaga de Oro, un pueblo de tierra roja que cuando llovía la corriente arrastraba por sus calles pequeñas pepitas de oro, que las gallinas se tragaban como bolitas de maíz.

De 1987 es la siguiente obra-remembranza de Louis Lakah, *Los caprichos de Dios*. Es una leyenda que intenta sustentar y explicar la comunidad cordobesa

⁴ Otros símiles igualmente representativos son: los hombros se me movían como quijada de vieja (p.12), comenzó a botar la plata como si fuera conchita de naranja (p.30), tengo la piel como el corozo maduro (p.39), un inspector gordo como un marrano de cría (p.36) y tanta tristeza como debe darle a la vaca que le quiten su ternero (p.40).

en sus orígenes dorados cuando el cacique Panaguá era el regente de estas tierras. La idea es actualizar, o lo que es lo mismo, rescatar del olvido y fijar en la memoria de las nuevas generaciones, un relato que integra un personaje imponente, el cacique, con la historia de esta región. Panaguá le aporta a la zona brillo, prestancia, por lo que es una narración que ha de ser conocida por todos (lo que recuerda el origen etimológico del término leyenda “lo que debe ser leído”).

Esta fábula fundacional vehicula a Panaguá, su hija la princesa y el esposo de ésta –el joven Guerrero– con la magia y la belleza de la región. Para elaborar el entramado de esta conseja, el narrador se permite un cómputo hasta de diez granitos de oro. Diez –el número perfecto que encierra todos los números– es el intervalo en el cual se despepita el texto: la Princesa es raptada, le ordena al viento le traiga uno de los cuatro soles para que le ilumine la Ciénaga Grande, patrocina bandas de ranas y sapos que tocan porros y fandangos y que en las mañanas de enero dejan la tierra como una alfombra con pedazos de espermas y cabos de luceros.

Los niños (o sea, los futuros pobladores, la Venidera Región) tienen una recurrencia significativa en la historia, de modo que aparecen como los receptores o destinatarios de los favores y dones de la Princesa: a ellos les enseña los siete colores que salían de los huesos de la tierra, les dibuja fantasías, les construye viviendas, les organiza sinfonías, les provee agua dulce que cuando cae sobre la tierra se convierte en caramelos... Estos niños ven la luz cuando la princesa les presenta al Sol y a la Luna. El primero les hace conocer la oralidad en la forma de las historias de la tía zorra y el tío conejo. Por último, de los niños, surgen las “lágrimas de cristal que al estallar contra el suelo se transformaban en pepitas de oro que las gallinas tragaban al amanecer, como brillantes bolitas de sol”, es decir, son el origen de la riqueza de la región, de la abundancia.⁵ Es más, es el oro el que les permitirá crecer, desplegarse, iniciarse en el progreso. Dice el narrador en este punto –o debiéramos decir en este granito de oro–: “El cacique Panaguá recibió de su tribu todas las pepitas de oro que encontraron en las mollejas de las gallinas. El Cacique llegó a reunir tantas pepitas que logró hacer una cadena tan larga que le daba cuatro vueltas a la región... después de la muerte de Panaguá, los niños utilizaron la cadena como escalera”. (p. 35).

La escalera simboliza precisamente ese desarrollo y crecimiento espiritual; el perfeccionamiento gradual en la sabiduría y la prudencia, incluso.

⁵ La leyenda del dorado local la justifica el origen del nombre de Ciénaga de Oro, pues se dice que éste deriva del hecho de que de los cerros situados al oriente y en épocas de lluvias torrenciales, descendían en abundancia pepitas de oro que después eran recogidas en distintos puntos de la población.

Retomando lo del oro, la escritora rememora con esta narración la leyenda dorada que fuimos y que equivalió a una de las aristas del primigenio polígono identitario de América. El oro, a lo largo de *Los caprichos de Dios*, brilla en el nombre de la ciénaga en la que nace su autora, en la riqueza de la tierra, en los diversos matices simbólicos que evoca: lo lumínico, lo eterno, lo esotérico. El oro es también lo amarillo, la tonalidad de la madurez (color del otoño). Quizás esto como metáfora de esa infancia –ya no sólo de esta región sino de toda América– no vivida, mal disfrutada, en la que más bien tocó madurar biches para así poder empalmar con el Viejo Mundo que, por supuesto, había contado con todo el tiempo para crecer gradualmente, valga la redundancia.

El oro, en todo caso, nos marcó como región. No en vano cada uno de los diez granitos de este metal que conforman el relato de Louis nos mostró el devenir de la protagonista, la Princesa, como una iniciada que se preparaba para el último escaño, su entronización como Luna de Oro.

Ese oxímoron reafirma el pasado glorioso, noble, dorado que nos signó, el resplandor que encandiló. El colofón de esta conseja es el siguiente:

Princesita Panaguá/ dime quién te enamoró
 El cuarto hijo del cacique/ o el sol con su resplandor.
 Princesita Panaguá/ dime quién te doró
 El sol y las estrellas / o fue un capricho de Dios. (p .45)

¿Qué clase de pueblo es este que tilda a Dios de antojadizo y fantasioso? Un pueblo veleidoso, a medio camino entre lo pagano y lo cristiano, lo mítico-legendario y lo histórico, o más bien, un pueblo caprichosamente resuelto a hacer del mito su historia, pues sólo así se investirían de solemnidad elementos tan prosaicos como el oro y las gallinas, por ejemplo. En el paradigma del mito como historia es creíble y plausible que en las mollejas de las gallinas se incruste el oro que definirá a partir de entonces la región como una zona opulenta, exuberante. Es la concepción de la Historia como un tinglado de historias proveniente de la oralidad, de la mitografía.

Recuerdo N° 3:

Mi padre era el menor de cuatro hermanas: Olga, Edna, Argent y Soad, y se quedó viviendo en este pueblo, en San José de la Ciénaga de Oro, que parece un pesebre grande. Ahí nació Pablito Flórez, La Lío, el doctor Mendoza...

La Lío, es el último texto-reminiscencia de nuestra escritora cordobesa y fue publicado en 1994. El título de esta novela nos habla inmediatamente de dos

aspectos; uno, lo femenino despectivo y dos, la oralidad misma del apelativo. La Lío es un misterio, nos dice la narradora, “es una mujer sin historia” (p. 7) y ciertamente no la tiene porque la viene a escribir en el pueblo. A medida que construía su historia, el pueblo edificó la suya.

La Lío es lo femenino censurable, sin nombre, sin raigambre. Es, se dice, (de ella todo se dice no hay certezas) hija de una india bruja y nieta de la Llorona. Tocaba el acordeón y era madre soltera (la Nono era el apelativo de su hija tarada). Era una diva que se convirtió en referencia para todos los asuntos del pueblo: “su nombre es un destino” (p. 7) nos advierte la narradora desde un principio. Todo confluía en ella, su sola apariencia de mujer fatal, primero, la hizo objeto de todas las miradas admirativas de los hombres y reprobatorias de las féminas y, luego, como taumaturga.

Efectivamente, La Lío erotizaba a todos y usó su encanto, su labia y el aura sobrenatural que todos le endilgaron para fungir de pitonisa, “colgó una mata de sábila, vistió de blanco; comía sólo verduras y frutas; entonaba por las noches el cantar de los cantares” (p. 44). Y entonces llegó el progreso. El nuevo oficio de esta extranjera trastornó al pueblo, despertándolo de su modorra. Para desarrollar este capítulo de la novela, la narradora se inspira en el Macondo garciamarquiano (“el cielo se llenó de mariposas”, se nos dice, a la llegada del torbellino de visitantes). El reino de la Mamá Grande trasluce en los apartes venideros: las fotos de La Lío se venden como estampas contra el mal (p. 53); asimismo, se vendían aceites, caramelos, pomadas y vermífugos (p. 54); la enumeración caótica, carnavalesca del García Márquez de ese cuento de 1962 es convertida en esta novela de 1994 en:

Los niños con lombrices, y los que comían tierra y cal de las paredes, los idiotas, los bobos y hasta para los maricas, vermífugo La Lío, preparado por ella con hierbas santas, recetado por ella con la bendición del cielo. Pócimas de amor, el nido de macuá para los cólicos, la flor del polvillo para la encoñadera y agua de luna para los enemigos. (p. 54-55).

Y diecisiete líneas más. Los funerales más renombrados del mundo macondiano no terminan de ser evocados en este punto, sino que tres segmentos más adelante en la historia (XIV-XV-XVI) la intertextualidad se refuerza cuando aparece la noticia de que “los poderes sobrenaturales de La Lío llegaron a Bogotá, exactamente a Palacio” (p. 84) y por primera vez un presidente llega a esos lares y –como era de esperarse– fue erotizado: fue encontrado en una oportunidad “en pelota a las doce de la noche con una sábana blanca tendida

debajo del higuerón, esperando que cayera una flor” (p. 88). El general termina como el del laberinto, incluso, degradado, muy enfermo, se puso pipón (p. 94) y La Lío “lo encerró en su cuarto, le dio una pócima, y después de algunos días lo sentó en la bacinilla como un paciente cordero” (p. 95). Otro patriarca en otoño.

Ese grado de envilecimiento del presidente es consecuente con la actitud antiolemne con la que recibieron al personaje: “Así es la gente de este pueblo. Primero corren por curiosidad a ver quien llegó. Luego ven que es un presidente y a la gente, como que le importa un pito” (p. 85). Es esta la región que asoma la cara detrás de la historia de la Lío, un lugar que “parece un pesebre” (p. 21), como lo reseña la narradora, un “pueblo artesano, mediterráneo y chismoso” (p. 100); un pueblo olvidado que no tiene ríos (p. 119) y a cuyos pobladores nunca les repartieron el correo (p. 100-101). Un pueblo, en fin, embadurnado de nostalgia (p. 9).

Ciertamente esa añoranza, ese mal de tierra lo revive, por ejemplo, el ritual de los piojos y peines al que se alude en la novela, el cual habla de una época en donde la memoria y la tradición estaban en la minoría de edad: “con una sábana blanca encima de las rodillas, me iba sacando los piojos con un peine, matándolos. De vez en cuando murmuraba ¡ya lo cogí!, parece un toro “¡Óyelo como suena: trac!” (p. 13). La pomada Hervor (p. 70), la combinación (prenda interior) y el Menticol (p. 113), también hacían parte de ese universo en cuyo imaginario daba pena cobrar (p. 99) y en cuanto al sexo, el ser “señorita” era toda una dignidad, morir señorita era una opción vigente, primorosa, totalmente seria. Era ese un mundo deserotizado, he ahí el por qué de la animadversión hacia La Lío, el antiparadigma de lo que se conceptuaba como el comportamiento femenino digno.

Es, además, un cosmos rústico en el que la oralidad da cuenta de una memoria que se regodea en la expresión rural, en el vocabulario tosco, en las comparaciones zafias. Siendo así, los símiles basados en la fauna son usuales, tal es el caso de: “los días son los mismos de siempre, uno detrás de otro como si fueran huevos de iguana...” (p. 21) o “parecía el ronquido de un perro apesgado...” (p. 25) o “los ojos pepones como los de un puerco hocicón...” (p. 36) o “del mentón hacia el mamón de la garganta, le colgaba un cuero que lo hacía parecer como una iguana refrescándose al sol...” (p. 96).

En resumen, narrar –para Louis Lakah– es evocar el pasado (referir en su acepción de *volver atrás*). Al rescatar la memoria de su región mediante la oralidad, toma posición en cuanto al cómo visualiza o evalúa la tradición que en esta comunidad se ha asentado: un pesebre con todo lo que éste implica

de aislamiento, de ruralidad, de animalidad⁶. A un pesebre fue a parar Jesús de Nazareth para nacer apartado del centro de poder de la Palestina del Siglo I. Es el tema de la soledad de una región, de una cultura. Por eso no resulta gratuita la carencia de diálogos en estos textos. Por eso la voz que narra habla para sí mayoritariamente. Habla sola, porque lo de esta región es hablar (“de la abundancia del corazón habla la boca, dicen por ahí), por eso las expresiones tipo “levantar a lengua” y “dar cantaleta”. Se tiene tanto que decir que hasta se habla solo. Es toda una mística este monólogo. Hasta el gran Antonio Machado se detuvo en esta particular actitud de comunicación: “quien habla solo espera/ hablar con Dios un día”.

En cuanto al estilo de la autora, los relatos de *Razones de peso* invocan en cierto modo la técnica chejoviana con la que el escritor ruso planteaba: “Creo que cuando uno ha terminado de escribir un cuento, debería borrar el principio y el final” (Pacheco, 1993: 265). Las primeras narraciones de Louis proyectan eso precisamente, lo informulado, lo inconcluso, la aparente falta de tensión. La escritura fluye franca y natural, pero, –hay que decirlo y aunque es cierto que sencillez no es superficialidad– pensamos se pudo trabajar más y mejor la estructura de buena parte de las frases de la primera sección de este libro de relatos, por ejemplo. Tan sencillas, tan breves que nos llevan a opinar con Edgar Allan Poe que “la brevedad extrema degenera en lo epigramático” (Zavala, 1997: 16). Lo que no ocurre en “Cuentos de la Magia”, la segunda parte del libro, donde la narración se torna más fluida, más compleja, si se quiere.

En lo que atañe a *Los caprichos de Dios* lo estilísticamente reprochable lo patentiza una especie de vanilocuencia por hacer estilo que en el caso del texto de 1987 bajo el pretexto de que es una leyenda, el lenguaje se edulcora demasiado, lo que redundaba en un delirio verbal de “palomas hechas de capullos de mariposas...” (p. 33) etcétera, etcétera, donde no hay extrañamiento, no se logra el cometido realmente por fáciles e ingenuamente construidas las frases.

En *La Lío*, por su parte, la fisura del texto se presenta desde el principio con el artificio manido del manuscrito hallado en una circunstancia tal, por tanto no tengo responsabilidad alguna en lo que narro. Funcionó para *La Vorágine* (1924, recordemos) no para *La Lío*, que es un “texto oral”, por lo que hubiera resultado más coherente una entrada tipo “les voy a contar lo que he escuchado decir a mis padres, abuelos y a los padres y abuelos de ellos “o “les voy a contar un runrún que hace ya parte de la tradición de estas tierras...” –

⁶ Las dos acepciones que arroja el diccionario para *pesebre* corresponden a esa especie de cajón o artesa donde comen los animales, por un lado, y por otro, se denomina también de este modo a la instalación destinada a recibir las raciones de forraje, etc., para el consumo inmediato de los animales; por último, se mencionan como sinónimos nacimiento y Belén.

por ilustrarlo de alguna manera—. En esta misma novela arrequives estetizantes tales como “jugando con las estrellas que manchan la pared de su cuarto” (p. 75) o “llevaba la luz de las estrellas en sus hombros” nos hacen pensar en lo difícil que resulta hacer de la oralidad literatura, pues si este primero es el formato que inspira la arquitectura del texto, todo desvarío poético del tipo ya ilustrado desestabiliza la estructura y no —pensamos— porque oralidad y lirismo se repelan, sino, porque se entiende ha de ser otro el juego verbal, otro el lirismo: ante un nivel de escritura en donde los símiles se trabajan con iguanas, perros y puercos —porque así lo requiere el código lingüístico que adoptó el narrador— resulta incongruente ese romanticismo fácil, raptos de mala poesía. La densidad (tanto de forma como de contenido) del texto ha de ser coherentemente verosímil y la verosimilitud hay que construirla y construirla bien. Estamos con Teodor Adorno cuando conceptuó: “Ninguna obra de arte posee completa unidad: tiene que fingirla” y simular requiere destreza, esfuerzo, toda una estética.

De todos modos hay logros en la propuesta de Soad Louis Lakah. Intuimos desde el comienzo que no se comprometía más allá de poner en escena la memoria de esta *Ciénaga de Oro* con todo ese capital de sentimientos que acaudaló desde su infancia, en el seno de su familia árabe, y en cuestiones de memoria (¡lo sabremos!) prima la libertad del apego, la afección, no el rigor de la norma que quiere encorsetar el recuerdo y el cómo evocarlo. “La razón no puede reprimir los afectos” aclaró el filósofo Spinoza y del caudaloso y boyante río narrativo de Louis resulta atractiva la apuesta por el recuerdo espontáneo, la palabra natural.

Finalmente, resulta inevitable notar cómo se ha insertado Soad Louis, la escritora, entre los escritores de su región, haciendo esfuerzos a la par de ellos por no sólo asumir la tradición como herencia, sino como conquista, así lo plantea André Malraux⁷. Conquistar implica forcejeo, lucha, abrirse paso y tal ha sido lo que nuestra escritora ha logrado. Así como sus textos traen desde la memoria un femenino aporcelanado, sensible hasta el llanto (evocamos el personaje María Salomé que en *La Lío* “había cogido la costumbre de llorar a su marido en todos los velorios” (p. 69), un femenino avasallado en su libre desarrollo, así también contrapone a ese modelo el femenino libre, el que se negaba a dejarse conquistar por el imaginario imperante: la sumisión y el ocultamiento, la negación, hablamos del femenino erótico —que para el idealario de la época que se recrea por supuesto ha de ser puta— y del femenino que adopta otra actitud de ruptura ante la vida, cual es, el romper con la tradición

⁷ Louis Lakah es la voz femenina en medio de escritores cordobeses como Manuel Zapata Olivella, Raúl Gómez Jattin, David Sánchez Juliao, Guillermo Valencia Salgado, José Luis Garcés, entre otros.

de que la cuentería era un asunto exclusivamente masculino, o sea, es el femenino conquistando la tradición del contar.

En efecto la narradora de *La Lío* es cuentera (“fue la primera mujer a la que le pagaron por acompañar las nueve noches de un velorio” p. 64). Este acto de emancipación vale el doble cuando nos enteramos un par de páginas más adelante que la narradora se asume como *alter ego* de la escritora, es más, literaturiza su biografía y la inserta en el relato. Es Soad Louis inaugurándose en el oficio. Para ello apeló a la memoria y a la sazón que se “gasta” la oralidad en invocarla. Ellas –oralidad y memoria– junto con Soad esperan nuestra reacción (más que nuestra evaluación) como asistentes de una misa de pueblo donde en medio de la elevación el sacerdote –recordando a Goethe– recita: “lo eterno femenino nos viene de lo alto”.

Bibliografía

- Boito, María Eugenia (2000). “La importancia de la oralidad en la cultura contemporánea”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 35/Extra Argentina. Recuperado el 4 de agosto de 2008. <http://www.ull.es/publicaciones/latina/Argentina2000/21boito.htm>
- Giraldo, Luz Mary (1994). *La novela Colombiana ante la crítica. 1975-1990*. Cali: Centro Editorial Javeriano CEJA.
- Jaramillo, María, Robledo, Ángela y Rodríguez, Flor (1991). *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Louis, Soad. (1984). *Razones de peso*. Montería: Corsa.
- _____ (1987). *Los caprichos de Dios*. Bogotá: Colombia Nueva.
- _____ (1984). *La Lío y otras mujeres*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Ong, Walter. (1989). *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la Palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ostria, Mauricio (2001). *Literatura Oral, Oralidad Ficticia*. [stud.filol\[online\].numero36\[recuperadoel28deagosto2008\]pag.71-80](http://www.filol[online].numero36[recuperadoel28deagosto2008]pag.71-80). Disponible en la World Wide web: http://www.scielo/cl/scielo.php?script=sci_arttexte&pid=S0071-17132001003600005&ing=es&nrm=iso>ISSN0071-1713
- Pacheco, Carlos y Barrera, Luis (comp.) (1993). *Del Cuento y sus Alrededores*. Caracas: Monte Ávila.
- Quintanilla, Víctor Hugo (1999). *Memoria e imaginario social: de la oralidad a la escritura*. Recuperado el 04 de agosto de 2008. <http://www.acs.ucalgary.ca/~gimenez/quintanilla.htm>
- Zavala, Lauro (comp.) (1997). *Teorías del Cuento I. Teoría de los Cuentistas*. México: Universidad Autónoma de México.