



*Maracas en la ópera o la reescritura de
algunos hitos culturales
e históricos en el Caribe colombiano*

Guillermo Tedio

Universidad del Atlántico (Colombia)
mortega@metrotel.net.co

Resumen: La ponencia desarrolla una lectura de la novela *Maracas en la ópera*, del narrador Ramón Illán Bacca, teniendo en cuenta que su estructura se nutre fundamentalmente de procesos transculturadores en que la cultura europea, representada en la *ópera*, es desconstruida por elementos caribeños, metaforizados en las *maracas*. Esta liga o juntura sincrética de formas y contenidos culturales propios y ajenos produce una novela carnavalizada en la que su autor busca comprender, a través de una mirada profundamente iluminadora desde el humor, los ejes de nuestra esencia cultural caribica. Dentro de ese marco de referencias, la novela propone una especie de corrección de plana a los historiadores, preocupados más por los hechos heroicos que por los propiamente culturales e ideológicos. *Maracas en la ópera* muestra, con toda la imaginación y la gracia de una escritura heterodoxa y herética, algunos hitos dentro del desarrollo cultural del Caribe colombiano, como la presencia del catalán Ramón Vinyes en Barranquilla; el naufragio del barco *Amérique*, con la pérdida de los manuscritos (*Cuentos negros*) de José Asunción Silva; la estadía en Cartagena de Indias, de Oreste Sindici, el italiano autor de la música de nuestro *inmortal* himno patrio, por un lado, y por otro, ya en el campo estrictamente histórico, la Guerra de los Mil Días, los episodios masivos producidos el 9 de abril con el asesinato de Gaitán, la masacre de las bananeras y los motivos económico-políticos que se movían tras las negociaciones en la construcción del canal de Panamá, para citar solo unos cuantos casos. El trabajo busca comprender los mecanismos de creación que subyacen en el desenfado de esta narrativa proponente -dentro de la novelística colombiana plagada hoy en día de sicaresca y relatos sin arte de detección policíaca- de un nuevo paradigma que dé cuenta de las cargas culturales que determinan los abismos y las tierras firmes de nuestra identidad social.

Palabras clave: Novela, Historia, el Caribe, sociedad, cultura, sincretismo, ópera, maracas, reescritura, humor, desacralización.

Résumé: Le texte développe une lecture du roman *Maracas en la ópera*, de l'auteur Ramón Illán Bacca, en tenant compte du fait que sa structure est fondamentalement nourrie de processus de transculturation dans lesquels la culture européenne, représentée par l'*opéra*, est déconstruite par des éléments des Caraïbes, métaphorisés par les *maracas*. Cette ligue syncrétique de formes et de contenus culturels propres et étrangers produit un roman carnavalisé dans lequel son auteur cherche à comprendre, dès un regard humoristique profondément révélateur, les axes de notre essence culturelle caraïbe. Dans ce cadre de références, le roman propose aux historiens -plus préoccupés par les faits héroïques que par ceux proprement culturels et idéologiques-, de trouver à redire. *Maracas en la ópera* montre, avec toute l'imagination et le charme d'une écriture hétérodoxe et hérétique, quelques points de repère dans le développement culturel des Caraïbes colombiennes, comme la présence du catalan Ramón Vinyes à Barranquilla; le naufrage du bateau *Amérique*, avec la perte des manuscrits (*Cuentos negros*) de José Asunción Silva; le séjour à Cartagena de Indias, d'Oreste Sindici, l'auteur italien de la musique de notre hymne *immortel* de la patrie, d'une part, et d'autre, dans le domaine strictement historique, la Guerra de los Mil Días, les épisodes massifs du 9 avril avec le meurtre de Gaitán, les motifs économique-politiques des négociations sur la construction du canal de Panamá et la Masacre de las Bananeras, pour citer seulement quelques cas. Le travail cherche à comprendre les mécanismes de création sous-jacents à la franchise et la désinvolture de cette écriture proposant -dans un récit colombien actuel infesté de sicaires et d'histoires policières écrites sans art- un nouveau paradigme qui rend compte les charges culturelles déterminant des abîmes et les terres fermes de notre identité sociale.

Mots clef : Roman, Histoire, les Caraïbes, société, culture, syncrétisme, opéra, maracas, humour.

Siempre he tenido la impresión de que la Historia, como disciplina interpretativa del espacio social, ha sido cegata y tartamuda ante los hechos de tipo cultural. Y aunque todos los acontecimientos producidos por la sociedad son, en última instancia, de contextura cultural, aquí quiero tomar los términos de “hitos culturales” en el sentido específico de sucesos vinculados a las artes, la literatura, el periodismo, la filosofía y el desarrollo del conocimiento y la tecnología, como serían, para citar, por el momento, solo algunos hechos: la presencia del catalán Vinyes en la vida cultural de Barranquilla; el naufragio, frente a las costas de Sabanilla, del barco *Amérique*, con la pérdida de los manuscritos del poeta José Asunción Silva; la composición realizada por el italiano Oreste Sindici, en Cartagena, de la música para el himno nacional escrito por Rafael Núñez, y la figura del tuerto López en el tertuliadero El Bodegón, de Cartagena. La Historia, con mayúscula, generalmente se empantana y atolla en los hechos de tipo político, sobre todo en los llamados heroicos, perdiéndose de vista, muchas veces, el movimiento de las ideas que se produce en el espacio cultural de las regiones, campos en los que hemos empezado a mirarnos para recobrar la identidad, a punto de perderse por la voraz planetización de la aldea. Una novela es, entonces, medio propicio para llenar esas lagunas, recavando información o inventándosela, a partir de inferencias sobre hechos conocidos relacionados con ciertos personajes que marcaron de modo notorio el acontecer sociocultural de Colombia, específicamente, de la región Caribe, como serían los casos de los cinco personajes citados: Vinyes, Silva, Sindici, Núñez y el tuerto López.

Ya Hayden White, al concebir la historia como un discurso interpretativo de la realidad, pedía precisamente el apoyo de la imaginación en el recuento histórico. En una corrección de plana a los historiadores, la literatura viene a colmar esas lagunas. La escritura literaria funciona entonces como una especie de escombros de relleno tirado en la sentina de la Historia. En este sentido, el discurso narrativo sigue dándonos la épica de la naturaleza humana, como lo hicieron las epopeyas en los tiempos clásicos. Sabemos que los narradores, no siempre todos, realizan exhaustivas investigaciones librescas y de campo para después poder inventar o mentir con conocimiento de causa, como diría Vargas Llosa.

En el caso de Ramón Illán Bacca, *Maracas en la ópera* se construye principalmente, a partir de ciertos hitos culturales y sociales que han cicatrizado el devenir histórico del Caribe colombiano. Si bien es cierto que *MO* dispone fundamentalmente sus acciones en la ciudad de Barranquilla, a lo largo de la historia se citan otros espacios del Caribe colombiano, como Cartagena, Calamar, Panamá, Santa Marta, Ciénaga y, en menor medida, la fría y andina Bogotá. Ya es proverbial que Barranquilla -ciudad aluvión, La Arenosa, es decir, construida con la tierra y los desechos que el río Magdalena y el Mar Caribe fueron agregando a sus orillas y barrancas- reproduce, en el campo cultural, estos movimientos de la naturaleza. Aluvial y residual en su geografía, Barranquilla lo es igualmente en la composición de su historia cultural. Ciudad que nunca dice no a los detritus y sedimentos culturales que llegan a su seno, todo lo acoge y lo hace suyo, sin pedir permiso a las instituciones, en cierto modo, cómplices de ese abrazo democrático que ha llevado a una retórica de “Puerta de oro”, de metrópoli de brazos abiertos, aunque en la realidad sea, como dicen los narradores de Ramón Bacca, un pueblón, “una Barranquilla pujante y fenicia, que frente al aluvión de nuevos pobladores, no hacía demasiadas preguntas, o al menos eso creyeron con candor” (31).

Sobre la base de un mundo sincrético, abigarrado de multiplicidades, que se expresa de manera elocuente en la juntura de *maracas* y *ópera*, dos términos que se abrazan por el elemento común de la música pero que al mismo tiempo se repelen como la civilización y la barbarie, Ramón Illán Bacca edifica un mundo sedimentario visto con ironía y sorna creativa, expresado con la gracia de un barroco caribeño. *Maracas en la ópera* es un título que no solo nombra el aspecto musical de un instrumento plebeyo dentro de una manifestación clásica de la alta cultura musical como la ópera, pues el lector entiende los dos términos y su cópula como una contundente metáfora que nombra un mundo sociocultural hecho precisamente de esas ligas extrañas de servir el whisky o el caviar en totuma. Las maracas representan lo “rítmico cadencioso y sensual” (26) sembrado en la andadura clásica de la ópera, lo que en cierto modo la convierte en opereta. Dice el cónsul italiano Mainero en Cartagena, ante la ópera supuestamente escrita y compuesta por su coterráneo Azzali: “Pensándolo bien, ¿maracas en una ópera? ¡Un vero scándalo!” (26). Frente a esa colcha de sincretismos retaceados, surge la posición de algunos personajes victorianos de considerar el mundo en que viven como un espacio sin clase, sin refinamientos, sin hidalguía, precisamente por la irrupción de lo bárbaro en lo civilizado.

En la narrativa de Ramón Illán Bacca, el Caribe es un espacio donde el calor y el bochorno, dos malestares del tórrido trópico, hacen que las cosas y proyectos queden inconclusos y se practique la costumbre casera del “mientras tanto” y la interminable espera de “mañana lo termino” como en la antigua frase, estilo cuento del gallo capón: “Hoy no fío, mañana sí”. Esa inconclusividad del mundo caribe es una especie de herencia maldita, de acostumbramiento genético quizás, de habitus del genoma caribeño, que no solo hace inacabados a los propios nativos sino que atrapa a todos los extranjeros que caen por estas tierras, embrujados por el trópico que los acoge, mastica y devora en una especie de abrazo sensual del que no pueden escapar y en el que mueren plácidamente. Ello es lo que les ocurre a los tres miembros del tronco italiano de los Antonelli-Colonna, cuyas vidas son narradas en *Maracas en la ópera*: Amadeo, el hijo Domingo y el nieto Oreste. Todos fracasan en sus sueños siempre relacionados con el *bel canto*.

Oreste, que se considera un bajo natural dentro del canto operático, reflexiona: “Un motivo para aumentar la tristeza es 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” (10). Y luego: “¿Pero qué es ser bajo en Barranquilla? Fuera de cantar «Babalú» en un programa de aficionados en las Emisoras Unidas, no hay otra oportunidad para el lucimiento” (11) Y remata: “La aventura musical concluyó con un pequeño contrato en el Balalaika, en Bogotá, donde trataba de enternecer a las parejas de enamorados con una versión lacrimosa de «Ochichornia», para hacerlos generosos con las propinas” (11).

Por supuesto, el principal elemento devorador en *MO*, la flor carnívora, es la mujer. Todos esos extranjeros que llegan por trabajo o aventura, y luego sus hijos y sus nietos son embrujados por las caricias de las mujeres morenas, cuya belleza salvaje los atrapa. Los solos nombres de las mulatas dicen de inmediato su sensualidad a esos hombres de mentalidad europea o descendientes de europeos. Así, se llaman Bratislava Cantillo, Fortunación Retamozo, Usnavy Pérez, Sortilegio Carabalí, una mulata “de muy buen ver” (26). No obstante, las *pupilas* de madama Cantillo tienen nombres que despistan como ocurre con Petronita Santo Espíritu, una de las amantes de Domingo, padre de Oreste. Bratislava, por su parte, era una “mulata apetitosa que con la audacia de sus catorce años” (28) conquista a Amadeo Antonelli-Colonna. El mismo día en que lo conoce en Cartagena, termina con él en un bailadero llamado “La Perdida”. Ante la nativa, “Amadeo sintió de nuevo ese algo indescriptible que le producían las mujeres de piel morena y negra. Se sentía embriagado, excitado, lujurioso” (29). Se habla del “abrazo de anaconda de la joven

mulata” (31). Luego, en Calamar, se describe a Bratislava como “una morocha sabrosa, con unas nalgas preciosas y un caminado que hacía volver la cabeza a todos los transeúntes” (37).

Mientras, en el otro lado, entre el grupo de la recta moral, los nombres hablan de la mojigatería que las anima: Lira Divina, Cándida Carlota, Minerva Simeona, Alma Pura. Dice el texto: “El mundo de sus tías era una combinación de moral victoriana, respeto por las jerarquías sociales y falsa distinción. Tenían demasiados prejuicios pero no la suficiente plata para sostenerlos. Odiaban a Gaitán, quien «no se había limitado a conservar su puesto», admiraban a Turbay, «a quien no le darían el voto, pero sí se casarían con él», e idolatraban al presidente Ospina, cuyo retrato adornaba una de las consolas de la sala” (44).

Del mismo modo, los nombres masculinos expresan ese sincretismo de ópera y maracas: Agamenón Rosado, Cicerón González, Ulises de Bengoechea, Oreste Domingo, Guido Protacio, estos dos últimos los mellizos hijos de Amadeo y Bratislava.

El nieto Oreste, a los cincuenta años, cae perdido con la mulata Piedad del Carmen González, hasta el punto de despilfarrar los bienes de Villa Bratislava y llegar a la quiebra, de la que solo lo podrá salvar la aparición de la partitura con la música de la ópera *Escándalo en la pensión inglesa*, compuesta por el japonés Yukio Mizuno y cuyo nieto, Yon Mizuno, la comprará por una cuantiosa suma. Es este momento de preocupación insomne de Oreste Segundo Antonelli-Colonna por la inminente pérdida de la Villa, el tiempo de la enunciación del relato. Nieto del italiano Amadeo y la mulata cartagenera Bratislava Cantillo, ha despilfarrado su herencia y tiene pesadillas porque la mansión dejada en herencia por su abuela, con una hipoteca encima, está a punto de ser rematada por la compañía constructora De Mier y Torcaz, interesada en convertir la casona republicana en un conjunto habitacional. Es esta preocupación de Oreste el detonador del relato, así que el tiempo objetivo de la novela se concreta en menos de un día, lo demás es la rememoración que él efectúa de su familia, amigos y enemigos, comenzando por el viaje a América, desde Italia, como miembro de la armada, que realiza su abuelo Amadeo, hijo del Conde Carlo Antonelli y la princesa Sofía Colonna, descendiente de Scirra Colonna, “el conde que abofeteó a Bonifacio VIII” (13).

Sin caer en exagerados regionalismos, el autor introduce en el lenguaje, términos que si no son estrictamente barranquilleros, tienen la impronta semántica del español caribe: revolcón, coño, culito, chapuzón, gordolobo, verga, zafada, berrinche, choco-choco, trola, tolete, vergajo, cotopla, pescozón, muenda, mamasantona, cojonudo, carajo, chirrinche, jutepa, majujura, chinchorro, refunfuño, arañazo, Callejón de los Meaos, coya, jabón azul de pelotica, moniconga, robamacho, Juanchito, filipichín, coralibe, tucu-tucu, marica, currucucú, postín, mantequera, mediopelo, patriotero, pacotilla, coquetón, señorona, puta, retozona, chicharrón, moridero, mierda, cotorrita, guacharaca, caña de millo, guasá, morocha...

El humor y la socarronería chispean a lo largo de los trece capítulos de la novela. De Barranquilla y su fundación, Agamenón Rosado, siquiatria guasón y consejero de Oreste, dice que “no deja de ser difícil definir una ciudad que tiene por fundadora a una vaca abrevando”, y luego, al cotejarla con Venecia, anota que “Algo va del Gran Canal al Caño de la Auyama” (92). Entre veras y burlas, se va dando una visión realista de Barranquilla. Oreste piensa que “Su delito había sido considerarse y tratar de vivir como un conde de Transilvania, un Conde Nado, un aristócrata del espíritu en esta ciudad ceñida de agua y madurada al sol, paraíso del constante chanchullo y del inacabable carnaval, pionera de la compra de votos y el mejor moridero del mundo” (84).

Maracas en la ópera puede considerarse una novela archivo -para utilizar el paradigma de Roberto González Echevarría- cuando comprobamos que la historia de los Antonelli-Colonna se sobrepone a una serie de hechos que la Historia ha documentado de acuerdo con los intereses interpretativos de turno. Así, sin concesiones y de manera implacable, RIB ausculta el suceso histórico, lo reinventa y lo transforma, seguramente convencido de que los hechos no han sido como se han contado. Por lo mismo, busca y proyecta una mirada *otra* para crear en el lector dudas sobre las verdades y certezas establecidas y admitidas. Se desarrolla entonces en *MO* una serie de acontecimientos como la Guerra de los Mil Días, los incendios y saqueos del 9 de abril por el asesinato de Gaitán, la Masacre de las Bananeras con sus fuerzas en conflicto representadas en el general Carlos Cortés Vargas y el líder obrero Eduardo Mahecha, los intentos de construcción del canal de Panamá por la empresa francesa Lesseps, la intrigante presencia de los Estados Unidos para caer sobre Panamá al menor descuido de nuestros blandengues gobernantes. En medio de esa lucha de intereses y de guerras mundiales, Ramón Illán Bacca vuelve a introducir una de sus obsesiones más indeclinables: los espías. Así, en *MO* hay espías gringos, italianos, alemanes e ingleses. El mismo Amadeo llega a Panamá y luego a Barranquilla como espía. Del mismo modo, el autor ubica en *MO*, personajes, situaciones y elementos de sus novelas y relatos anteriores, así que su narrativa sigue armándose como un gran fresco o saga. Ahora regresan el espía inglés, la doble de Greta Garbo, Osiris Maghé, “Si no fuera por la zona, caramba”, Agamenón Rosado, El Rigoletto...

En medio de la agitación social y política, de intereses de los imperios sobre Colombia, sobre todo con la amenaza del marxismo durante el 9 de abril, la riqueza del banano y la construcción del canal de Panamá, se van dando, en la región Caribe, los hitos culturales que hablan de un espacio abierto a las ideas y a la tecnología. Son muchos los personajes que circulan por la novela: Está el italiano Floro Della Rosa (seguramente Floro Manco) con la traída del kinetoscopio, un antepasado del cinematógrafo; la presencia del judío zefardita Abraham Zacarías Lopez Penha, poeta y narrador, autor de la novela *La desposada de una sombra*; el catalán Ramón Vinyes en Barranquilla, de quien se dice que nunca visitó el prostíbulo de la negra Eufemia; la pérdida de los manuscritos narrativos de José Asunción Silva con el naufragio del barco *Amérique* frente a Sabanilla; la figura del italiano Oreste Sindici en Cartagena, autor de la música del Himno Nacional, y quien aparece tocando “vales criollos y contradanzas del país” (30) en el bailadero “La Perdida”, pues “Tenía meses de estar en la ciudad haciéndole antesala a la viuda del ex presidente Núñez a ver si con influencia conmovía, al fin, a la Tesorería” (30); también aparece, en Barranquilla, Leo Marini, quien, amenazado por la vociferante multitud del 9 de abril, debe probar que él es el famoso cantante argentino con la interpretación *a capella* del bolero “Humo en los ojos”; las luchas internas entre las sectas masónicas que se movían en la cuerda tensa del anarquismo; el tuerto López en El Bodegón, y hasta las pugnas culturales entre la revista *Lumen*, dirigida por una mujer, y la revista *Caminos*, en fin.

En *Maracas en la ópera* y quizás en toda la escritura de RIB, la Historia deja de tener el carácter mítico y a veces patético que se siente en escritores consagrados como García Márquez, en cuya narrativa, por ejemplo, el hecho de la Masacre de las Bananeras aparece transfigurado en mito trágico. Reconponiendo aquella famosa frase marxista de la década de los años sesenta, diríamos que Ramón Bacca, en su narrativa, escribe como comedia lo que la Historia ha oficializado como tragedia.

Y en efecto, en la narrativa ramoniana, hay una mirada de opereta que desnuda y se burla de la interpretación histórica oficial, heroica y sacralizada, pero igualmente de la mítica y sobrecargada de tragedia. Y bueno, ya era hora de que comenzáramos a reírnos de nuestra Historia. Veamos, por ejemplo, lo que sucede con la matanza de las bananeras, suceso convertido en un lugar común tópico de nuestra narrativa. Fortunación Retamozo, antigua pupila de la abuela Bratislava -una mulata que en la

época de la matanza era apenas una niña callejera-, para sobrevivir ante la quiebra de la mansión, ha convertido sus relatos sobre la masacre en una fuente de entradas económicas, de manera que cobra caro y en dólares a todos los periodistas extranjeros o estudiosos que llegan ante ella a preguntar por la tragedia. Para ello se ha ido creando un papel que desempeña con eficiencia contable.

Ahora la anciana [70 años] había encontrado un filón en la matanza de las bananeras del 28. La televisión europea había descubierto el genocidio y hacía programas que adobaba con saleros históricos y pimientas literarias. El papel de reaccionaria era rentable y Fortunación lo había aceptado con toda la propiedad del caso. Ella, por supuesto, era la amante del general y, a diferencia de los otros entrevistados, decía cosas amables y justificativas sobre Cortés Vargas (85).

Luego anota el narrador:

Ignoraba cuándo armó ese personaje pero el libreto lo tenía bien estudiado. Sobre su mesa de noche se apilaban los libros sobre la matanza: monografías de estudiantes de la nacional sobre Mahecha, tesis de grado sobre la Yunai de estudiantes gringos aspirantes a un master en la Universidad de San Luis de Missouri, entrevistas a los sobrevivientes, viejos trabajadores que escarbaban en la memoria un dato nuevo, obras de teatro de creación colectiva, discursos de Gaitán, memorias del general Benjamín Herrera [...]” (86).

Como puede verse, el tema de la Matanza de las Bananeras, aprestigiado literariamente por Álvaro Cepeda Samudio, en *La casa grande*, y por García Márquez, en *Cien años de soledad*, es visto en *MO* sin el dramatismo de la muerte, como un negocio rentable que rinde dividendos a los estudiantes para graduarse en la Universidad Nacional o a Fortunación Retamozo para conceder entrevistas engañosas a la televisión europea. En otras palabras, si la historia oficial creó una mentira sobre las causas y el tamaño de la matanza, la sobresaturación de información ha ido convirtiendo la denuncia en una acción inocua y baladí, rutinizada por los medios.

Bibliografía:

BACCA, Ramón Illán. *Maracas en la ópera*. Bogotá, Planeta, 1999.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México, FCE, 2000.

WHITE, Hayden. *La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México, Siglo XXI, 1992.

WHITE, Hayden. *El contenido de la forma*. Buenos Aires, Paidós, 1992.

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

