



Ruptura estética y conciencia de identidad en la poesía de Candelario Obeso

Adalberto Bolaño Sandoval

Universidad del Atlántico
Colombia

[Localice en este documento](#)

Resumen: Este trabajo subraya la importancia de la poesía de Candelario Obeso como condensación estética que conlleva, también, una mirada ética y desde dentro de una etnia, lo que conlleva cuestionar el canon establecido y la concepción cultural a partir de lo oral como expresión de lo regional. Significa, por ello, una postura contemporánea, crítica y humanizada acerca de la identidad y la lengua como elementos excluyentes que buscan una supuesta nacionalidad pura, dejando atrás el pluralismo y la diversidad. **Palabras clave:** identidad, lengua nacional, canon, fronteras y comunidades imaginadas, oralidad, el otro.

TEXTO Y CONTEXTO DE UN POETA

La poesía de Candelario Obeso ha despertado las más diversas reacciones que van desde las más extremas hasta las más condescendientes, desde la aceptación hasta el rechazo. No obstante, su voz, que habla de un universo sentido, en movimiento, de seres con existencia propia, ha penetrado poco a poco en el acervo de la cultura literaria del país.

Más allá de las fronteras, visto como precursor, Obeso ha contribuido a esclarecer la conciencia étnica americana y replantear derroteros que desde la cultura y literatura europeas miraban al negro, desde el siglo XII, como objeto exótico. Esa exaltación continental ha superado, incluso, la historia y crítica literaria nacionales, seguidoras tradicionales del canon, que han propugnado por una continuidad histórica lineal, de dicción lingüística “correcta” y orgánica, olvidando, además, su calidad estética. Y es que lo oral y lo popular en Obeso se constituyeron para la época en elementos que desencadenaron una recepción desfavorable a su obra, mientras, al mismo tiempo, se elogiaba a los camellos valencianos de lánguidas cervices o las lunas famélicas de fúnebre inspiración, capaces de llevar hasta el llanto.

Obeso dejó una obra imperecedera, poco estudiada, salvo el trabajo de Laurence Prescott, quien, desde diversos ángulos, logró mostrar una dimensión más profunda del poeta momposino. Prescott comenta que en su investigación (1985, 64-5) no encontró estudio crítico sobre el poemario de Obeso. Algunos ensayos, una monografía y otros trabajos biográficos hacen parte de la reducida bibliografía sobre este autor.

Este trabajo estudia algunas características de la poesía de Obeso, en el sentido de que es el resultado de la escenificación de sus hablantes como voces que explicitan situaciones humanas de una región, con su propio idiolecto y visión de mundo, lo que posibilitaría una de las razones para la poca recepción de su obra teniendo en cuenta que el lenguaje utilizado rompía con la concepción canónica del momento. Asimismo, el texto retoma y coincide en algunos aspectos con el ensayo de Carlos Jáuregui (44-63), quien señala la poca recepción de Obeso debido a que su poesía subvertía, como “reivindicación literaria de la lengua vernácula y, a la vez, gesto de pertenencia a ella”, el proyecto literario de la nación colombiana de finales del siglo XIX, enfascado en excluir cualquier signo que no perteneciera a ese proyecto de identidad y de supuesta estabilidad. Además, se ahonda en la relación entre canon-región -que significa también exclusión- así como en lo regional como parte de lo nacional y constituyente de una cultura heterogénea, destacándose las diferencias con las situaciones acaecidas en otros lugares del Caribe, dadas las condiciones sociohistóricas, políticas y económicas particulares.

Las constantes crisis de Colombia entre los años 1840's hasta los 15 primeros años del siglo XX generan un país caótico, pleno en contradicciones y guerras fratricidas, con lo cual no podría pensarse en la identidad como una variable cultural, pues según Noam Chomsky (El Herald, 1999), "lo que da la identidad es la estabilidad histórica, la estabilidad del poder, la estabilidad de lo que ha pasado en el país". Como reemplazo, es la lengua, como lo propusieron Miguel Antonio Caro y José Eusebio Cuervo, el eje definitorio de la nacionalidad. En otros países del Caribe, las élites desarrollaron proyectos modernizadores bajo intereses capitalistas, pero no perdieron de vista la cultura como un fenómeno aglutinante al que apoyaban o censuraban, según cuestionara o no sus valores y moral. La lengua no era el factor que consideraran como centralizador de lo nacional.

Es por ello, quizá, que la voz de Obeso desentona en medio de esa búsqueda de identidad que pretendían Caro y Cuervo. La autoridad y la retórica pomposa suponían una identidad lingüística -nacional, segregacionista. Obeso, consciente de su ruptura, asumió su papel disruptivo de la memoria oficial, entendiendo que el lenguaje concede la palabra y pone en escena el mito, la leyenda y una cosmovisión polifónica compleja, pero al mismo tiempo fresca, sincrética, renovada, donde la libertad muestra una experiencia de apertura y concepción [1].

En la época en que Candelario Obeso publica *Cantos populares de mi tierra* (1877), en el país se leía el seudoclasicismo de José Eusebio Caro y Rafael Núñez, y el romanticismo retrasado de José Joaquín Ortiz, Diego Fallon, Rafael Pombo y Jorge Isaacs, a través de *María* (1867) así como, en menor escala, en *Manuela* (1858) y *El reje de enlazar* (1873) de Eugenio Díaz. Para 1846, Juan José Nieto, también hijo de Mompos, había editado *Ingermina, la hija de Calamar: novela histórica o recuerdos de la conquista, 1533 a 1573* [2].

La poesía, en opinión de Camacho Guizado, se encuentra representada por autores del "buen gusto", acogiendo las palabras de Robert Bazin, en el sentido de que son obras en que la "forma siempre es correcta y pulida" (Camacho, 632). José Eusebio Caro, Rafael Núñez, Diego Fallon, Rafael Pombo y Jorge Isaacs toman el sendero romántico parnasiano, en el que sus propias visiones de mundo e interrogaciones son subsumidas por su obsesión por la forma y la métrica. En el país prevalecía una estética romántica mal digerida que no permitía una expresión disonante que hablara de la vida, del dolor y de conflictos, y mucho menos acerca de la identidad pues este era un tema que no se discutía -como sí sucedía en otras naciones latinoamericanas, como Cuba y Puerto Rico, con clubes o sociedades literarios interesados en reflexionar acerca de la nacionalidad, el mestizaje y el papel del negro en la sociedad-, en la suposición, como lo demostrarían los atildados gramáticos finiseculares y de comienzos de siglo XX, que el castellano era la lengua, más que la raza, la que identificaba a la nación. Pombo es quien más llega a mostrar un ahondamiento de su alma y su modo expresivo se manifiesta con más matices y acorde con su cosmovisión desgarrada.

De esta hornada de poetas se destaca José Asunción Silva, quien como precursor del modernismo, introduce aires novedosos que lo distancian del otro modernista, Guillermo Valencia, síntesis del poeta con poder y con laureles. En este contexto histórico, un poeta como Candelario Obeso, negro y costeño, que utiliza el sociolecto de los bogas del río Magdalena del área momposina, poniendo en escena las voces de hablantes que muestran una gran dosis de humanidad y humanización superior a cualquier poeta colombiano de esa época, vendría a representar una inflexión y una refracción dentro del canon poético como expresión "correcta" de lo escrito y del "buen decir" y acerca del poder de la lengua como unificadora de la unidad nacional, pues en *Cantos populares de mi tierra* Obeso cuestiona la supuesta lengua nacional,

hispanica, que desde antes de 1850 diversos intelectuales buscan cohesionar con la de España. De manera ideal, en concordancia con la revolución francesa, se quería desarrollar una personalidad nacional sin exclusiones culturales ni étnicas [3]. No obstante, tales impulsos, aparentemente, no sirvieron para transformar en bloque al país en el siglo XIX, considerada por Sommers (1996: 134) como la única nación que en ese siglo “no logró algún tipo de consolidación nacional”.

En Colombia, la utopía fundacional la representan Caro y Cuervo a través de una idea de cohesión, pureza y corrección de la unidad superior de la lengua, que “simboliza tan cumplidamente la patria” [4], en palabras de Cuervo. Se quiere -continúa- “conservar la lengua castellana en la misma pureza que nos la legó España, para que en ella pudieran dignamente redactarse nuestros códigos, escribirse nuestra historia, pintarse nuestra naturaleza y cantarse las glorias de nuestros guerreros”. El enemigo no eran los americanismos sino los neologismos, galicismos, la importación reciente (Deas, 58).

Con sentido parecido, Deas alude a la situación en Estados Unidos en el siglo XIX a través de dos historiadores. Benedict Anderson resume para Estados Unidos algo aplicable también a Latinoamérica, pero especialmente a Colombia, referido a ese siglo como “la edad de oro de los lexicógrafos, gramáticos, filólogos y letrados vernaculizantes” (citado por Deas), producto del “capitalismo impreso” que crea un espacio institucional para el desarrollo de la lengua “moderna” (citado por Chatterjee, 47). En el caso de Estados Unidos, la pureza y uniformidad son interpretadas como fenómenos típicamente coloniales de pueblos inseguros de su propia cultura y que quieren reafirmarse como más correctos que la propia patria. A lo que se aspira, entonces, es a que el diccionario Webster y la educación acaben las diferencias de la lengua y preserve su pureza (Boorstin) [5], inventando, imaginando naciones a través del idioma. La lengua se expandiría como forma de poder de las antiguas lenguas vernáculas administrativas (Anderson: 1993, 70-3).

Deas separa erradamente la relación lengua-poder pues, en su concepto, las hazañas filológicas, a pesar de su orgullo patriótico y de que implicaban resistencia contra lo extranjero, “esencialmente no eran de carácter nacionalista” (28). Sin embargo, plantea que ese dominio de los misterios de las leyes de la lengua fue componente relevante para la hegemonía conservadora que duró de 1885 a 1930, descollando también personas políticamente prominentes y comprometidas con el partido liberal como Santiago Pérez, a quien se debe un *Compendio de gramática* (1874) y más tarde Rafael Uribe Uribe, autor de un *Diccionario de galicismos, provincialismos y correcciones de lenguaje*. Fruto de esta fiebre por la lengua, nació en 1871 la Academia Colombiana de la Lengua, la primera en las Américas, fundada por M. A. Cuervo, José Manuel Marroquín y José María Vergara, quienes pertenecían a la Academia Española.

Víctima de este “cosmopolitismo” hispánico, donde la identidad se reflejaba bajo la égida de la lengua correcta, Candelario Obeso con sus *Cantos populares de mi tierra* -quien, también filólogo, gramático y traductor del inglés y el francés, soldado durante las guerras civiles de los años 70- no tuvo la suerte de ser acogido entre los privilegiados guerreros-filólogos, pues su etnia de color no sólo fue un impedimento social sino que repercutió en el campo del canon literario. El cerco tendido impidió que su obra fuera reconocida porque refleja una estética en la que los hablantes líricos, también de color, expresan a través de sus voces un sentir de raza, mediante su sociolecto de bogas y mujeres de escasos recursos, que, para la circunspecta estética dominante, debió representar la invasión de lo provinciano en el sacrosanto espacio de la sublime lengua patriótica. La moralidad, el uso de refranes y dichos populares se configuraron en una violación de lo escrito en tanto aplicación correcta y formal del lenguaje. Lo sincrético y lo mestizo no harían, por mucho tiempo, parte oficial de la conformación de la nacionalidad.

Una contraste a la ideología nacionalizante la constituye el cosmopolitismo europeísta y exótico de modernistas que, como Silva, no sólo por los títulos de algunos poemas (“Midnight dreams”) reflejan cierto snobismo, sino porque en su novela *De sobremesa* retratan, desde las primeras páginas, un espíritu de decadencia pero también de conocimientos de lo que vendría a ser el espíritu de apertura y aventura de las vanguardias. La moda, los viajes al extranjero, hablar más de dos idiomas y cierta democratización desde las altas esferas repercuten en el cambio del siglo XIX al siglo XX. José María Rivas Groot fue otro destacado cultor de lo extranjerizante, quien, además de novelista, retratista con humor y gracia, antólogo de *La lira nueva*, escribió numerosas novelas que suceden en tierras europeas (*Resurrección*, *El triunfo de la vida*, *Julieta*, en Europa), en el medio oriente, etc. Concomitante con los espacios extranjeros, y en claro rechazo de la concepción de veto de Cuervo, Rivas Groot introduce anglicismos, eslavismos, galicismos e italianismos, sin contar los términos latinos [6], tradicionales en la época.

La Mompos de la época es una de las poblaciones más desarrolladas del Caribe colombiano, pero a partir de la primera mitad del siglo XIX los lechos de los ríos comenzaron a desviarse, lo que generó problemas de navegación y, con ello, consecuencias sociales y económicas que favorecieron el desarrollo de la población más cercana, Magangué (Posada Carbó, 1998: 52). Así, hacia 1879, la corriente causó grandes pérdidas en la región, asumiendo esta última el liderazgo comercial con sus ferias.

Obeso canta a los bogas como una forma de homenaje a estos trabajadores de su entorno infantil y a sí mismo, al desarrollar esa labor en muchos momentos de su juventud, pero también a quienes se movilizaban constantemente por la zona y durante sus viajes a de estudio a Santa Fe de Bogotá. La poesía de Candelario Obeso revela un texto cruzado por sus vivencias y la historia a través de sus hablantes líricos. En una sociedad dividida por regiones y en la cual la comunicación resultaba difícil, Obeso no se encontraba de espaldas a los enfrentamientos partidistas ni a los diversos choques que se presentaban en ese rompecabezas social colombiano que no terminaba de conformarse.

Obeso realiza un sesgo -y una prolongación- de importancia luego de la propuesta de Andrés Bello en su poema “La agricultura de la zona tórrida” (1826), en el que el ilustre venezolano retrata una tierra virgen y alternativa y reflexiona sobre el destino del continente americano. De igual manera, hace eco de la visión poética de Manuel María Madieto en su poema “Al Magdalena” (1859), quien, con elementos más específicos y con cierta inquina, contrapone a “las ninfas de Grecia afeminada” y “sátiros y faunos/ bailando al son de femeniles flautas”, el “raudoso curso”, las “obras gigantescas americanas”, sus tigres y cocodrilos, o las ceibas arrastradas por rayos en la “horrenda borrasca” (1973, 414-417).

Tres decenios después de ese mundo crudo de ruido y rugidos, a Candelario Obeso le interesa, justamente, “la presencia humana”, el salvaje “grito de los bogas”, que “en derredor de las hogueras danzan”, como el mismo Madieto describe en su cuento “El boga del Magdalena”, en el que los personajes y la recreación del espacio, contruidos bajo una mirada costumbrista, parecen salidos de una comparsa exótica y maniquea, a través de unas acciones que tienen la apariencia del Lejano Oeste estadounidense, pero contada de manera pedestre.

Quizá en contra de esos figurines, Obeso imprimió a sus hablantes características y situaciones más humanizadas, trascendiendo la anécdota y el realismo tosco mediante un lenguaje colorido que recobra el idiolecto de los bogas y los coloca en un espacio multidimensional y valorativo. A Obeso no le interesa la faramalla culteranista ni los

delirios trascendentales de los románticos tardíos. Su romanticismo, en el sentido de cantar a su contexto geográfico, es superado por la dimensión humana de sus hablantes. Como Madieto, mira hacia adentro también, con una alta conciencia lingüística que rompe con los cánones epocales pues su ruptura estética se constituye en una lección ética.

LA VISIÓN DESDE DENTRO EN OBESO

La obra de Candelario Obeso es variada, como su vida. Ingeniero, educador, periodista y político, escribe obras de teatro poco exitosas y dos novelas -*La familia Pigmalión* y *Las cosas del mundo*-, traduce a Shakespeare, Hugo, Musset, Byron y Longfellow, así como cursos de inglés y francés, y redacta -en una época donde escribir sobre los “misterios de la lengua” era una estrategia de reconocimiento- una *Gramática de la lengua castellana*. Nacido en 1849, publica a los 28 años *Cantos populares de mi tierra*, en los que plasma “los dolores de una raza”.

Obeso, en *Cantos populares de mi tierra*, expone no sólo un conocimiento profundo de las diferentes eventualidades que sus diferentes máscaras líricas mantienen, sino que muestra un caleidoscopio ético y moral, una especie de mimesis del sentir de la población negra, que se convierte en una dramatización lírica humana, concreta. Para ello, el poeta momposino recurre a un lenguaje que recrea las formas orales de los bogas y habitantes negros de una región de la costa caribe colombiana, transformándolo en un espejo y comportamiento de una etnia desde la hondura y matices de su propia voz, sin dejar que este aspecto formal sea más importante que el poético.

Desde el título, el libro da la dimensión de sus objetivos: *Cantos* remite a una traducción de la oralidad mediante una visión musical de la poesía, de la tradición, mientras que *populares* reitera la voz y la expresión de un sentir del pueblo. El artículo posesivo *mi* indica que el hablante lírico ideal representa la voz de un conglomerado y se complementa todavía más con el sustantivo *tierra*, lugar que afirma al ser auténtico. Este romanticismo parte más de las propuestas iniciadas en Alemania, en el sentido en que se valorizaba lo terrígeno y se recupera el sentido de identidad nacional a través de los mitos y leyendas propios.

La poesía en Obeso se consolida como un espacio dramático y ético. Los 16 poemas constituyen un documento acerca de la solidaridad, del amor, del desconsuelo y de los amores rotos. En un rápido recorrido de la temática de los poemas, se observa el enfrentamiento entre el hombre y la mujer, ya por la incapacidad de mantener unas relaciones, ya por la lejanía que las labores de pesca genera, o por el desdén y dolor que el hombre infringe a la mujer por infidelidad o por golpearla.

El primer poema, “Los palomos”, brinda la visión del libro: el amor entre las dos aves es presentado con sentido de solidaridad y fidelidad, pero al mismo tiempo sienta las bases de cierto objetivo pedagógico y moral en ese y otros poemas: siendo pobres los palomos “A la gente no enseñan; / En su conducta la mejor cactilla/ Hay en sus moros efertiva cencia”. Los versos finales llevan al hablante a reflexionar que en la escuela se aprende menos que con esas aves pues en ellas se encierra “un cocto libro / Eturio re la vida las maneras...!”

El arte poética del texto se expresa allí: los poemas son estudios de comportamientos, y los animales ejemplifican los extremos y los paradigmas. Los patos no son iguales a los palomos en “No rigo er nombre”, pero sin embargo la relación entre la hembra y sus crías representa una idílica relación. Son los

comportamientos, las costumbres, las que constituyen el material metapoético. Los cantos remiten a la postulación de una crónica de costumbres, que se mantiene en un tono de objetividad mediante el cual los hablantes líricos dramatizan una reportaje de actualidad, dado que la mayoría de los poemas se encuentran escritos en un presente continuo, donde las acciones contienen una proyección hacia el futuro. En Obeso parece haber una concepción moral que recuerda las fábulas de La Fontaine, de Esopo o Samaniego.

Obeso ha dispuesto en su discurso poético incluir moralejas en sus hablantes pues éstos toman partido por la fábula que cuentan. También incluye, como parte de sus conocimientos dramaturgicos, cambios de punto de vista, como se observa en “Los palomos”, en el que el yo poético traslada su visión. En “La oberiencia filiá” se presenta un diálogo entre madre e hija acerca de los consejos de la primera mujer a la segunda para evitar que un hombre, Rogelio, la corteje y se burle después de ella. A pesar de ello, bajo una metáfora romántica, aparece un hablante que dice: “Er só muy lejo la topó sin flore/ entre lo tierno brazos der peligro“(26). El poema finaliza con el tono irónico y reflexivo de un cronista burlón que sabe que la hija huyó con Rogelio, para lo cual indica que los “consejo’ e viejas” no sirven “Cuando pica er amó en lo pecho joven”.

La poesía no es para Obeso una crónica del alma o del corazón, sino de un sentir más profundo, más allá del amor. “La canción der boga ausente” revela el dilema de un hablante que, desde la soledad en su bote de pescador, personifica la tristeza de la noche, lo cual lo hace pensar en su pareja, que tal vez “ni me recuerda”. Esa predisposición hace al hablante acusativo y desengañado. A pesar de que en los poemas prime cierto machismo, la dosis de admiración y respeto por la mujer no deja de ser evidente; no obstante, las voces poéticas transmutan sus prejuicios. Así, en “Cuento a mi ejposa”, el hablante cede la palabra, como en otros poemas, a otros hablantes, para continuar, de alguna forma, lo sucedido en “La oberiencia filiá”, en el que la muchacha es embarazada y así censurar: “Toro en ella ej humo, /Toro falserá...!”(32). No es sólo decepción: los hablantes asumen actitudes machistas mostrándose intransigentes a pesar de admitir su amor.

De alguna manera, el poemario termina una primera parte allí, porque a partir de “Canto rel montará”, cambia la temática amorosa, la visión desconsolada del amor, por otra donde los valores son diferentes: el hombre desea aislarse de la civilización, del pueblo, que se muestra contra la ley del blanco, del gobierno. También aparece la amistad entre los mulatos y los blancos, el negro bullanguero y lenguaraz que busca impresionar a la “pacdita colorá”, a la blanca. El amor vuelve, pero con obstáculos insalvables, de raza, lo que da a esta segunda parte un carácter político, de enfrentamiento étnico y social.

LA ORALIDAD Y EL RECONOCIMIENTO DEL OTRO

En “Canto rel montará” el yo poético manifiesta su independencia laboral y de autoabastecimiento que le sirve para vivir alejado del pueblo y de las autoridades (“Er prefeto / Y la tropa comisaria viven lejo”, p. 32). En ese estado de autonomía y “buen salvaje” se trasluce, sin embargo, un autoexilio, una especie de ostracismo voluntario que parece tener carácter político, porque si bien no teme a “trigues” ni a otros “alimales”, “no hay contra conocía/ Pa er Gobiecno”, de allí que reitere no volver por las comodidades de los pueblos. Prescott ha señalado en estas actitudes de los hablantes una búsqueda del *Beatus ille*, “visión feliz y segura del mundo costeño” [7]. Para estos años, en las constantes guerras civiles se reclutaban a jornaleros, trabajadores independientes y negros libres y los terratenientes a sus esclavos y

arrendatarios para exponerlos al fragor de la guerra. El poema expresa el cansancio de uno de esos participantes, abrumado por esa situación de crisis.

Los poemas podrían calificarse de una autobiografía enmascarada, ante la coincidencia de la vida de Candelario Obeso y de la temática planteada por algunos hablantes. “Serenata” puede ser esa biografía escondida del enunciador del “Canto rel montará”. En “Serenata” el yo poético no sólo se expresa contra la guerra sino contra “los cachacos”. El, “Cuando lo goros” gobernaban, apoyó a los liberales y fue “sordao/ Porque efendía/ Mi humirde rancho...” Pero ahora condena cualquier contienda porque “Ya pasó er tiempo/ Re loj eclavos; / Somo tan libre/ Como lo branco” (52).

Por otra parte, el hablante lírico ideal perfila un pensamiento integracionista: la búsqueda de libertad no podrá cristalizar si no es con un reconocimiento del Otro. *Cantos populares de mi tierra* constituye una afirmación de la identidad y un manifiesto a favor de la autoafirmación y el pluralismo. El lenguaje es el medio por el cual la autenticidad de una raza se expresa a través de una poesía en la que los acentos raizales se muestran en su profundidad.

El reconocimiento del otro es el que espera el hablante en “Eropriación re uno códigos”. Desde el comienzo lo dice:

Cara	sé	tiene	en	er	mundo,
Apacte		re	la		cotilla,
Otro	sé	que	poc	má	fuecte

Ej er puntá re su vira.

En el verso noveno, luego de recurrir a refranes que preparan su declaración, indica: “Yo, branco, lo tengo a uté/ Hoccón re mi probe vira” (40). A él no le interesan efectos materiales o el hambre, sino valores o desvalores: “Una inrecencia a dijtiempo, / La ingraticú inmerecía”. Como la amistad, en la que se halla “en er mundo su arrima” (42).

El oyente lírico, un blanco, centro del discurso, parece neutral. El negro parece decir sus palabras al vacío, sin embargo hay aceptación por parte de aquel porque han compartido: “re toro lo suyo/ Que me guta y me ra enviria/ Siempre rijpuse, tar cuar/ Re la s’hoja la jormigas...” (42). Pero la existencia del otro afirma la propia: “Yo seré siempre er que soy/ Poc má chajco que reciba...” (44).

Mayor confirmación de las relaciones interraciales se encuentra en el poema siguiente, “Epresión re mi amitá”. Allí campea lo político y la solidaridad: la humildad del hablante no es óbice para reconocer “a quien se merece/ Argún repeto y cariño...” Es el carácter el que dicta ese comportamiento, pero también “Por un mochoroco guapo/ Y sobre guapo enstruido/ Soy capá re modcé er suelo/ Y re mucho sacrificio” (44).

Para el oyente lírico, el “branco”, la confesión reitera lo escuchado por el hablante lírico anterior: el centro de su afirmación es “mi arbedrió...Pocque soy rey re mí mimo”, aunque puede ceder con un amigo. Con el español lo puede hacer “Poc sé rojo rec tocnillo” (mochoroco o liberal). Ambos hablantes han sido exiliados, el uno voluntario, en La Habana, como marino, y el ibérico en tierras colombianas. El espíritu que guía al yo poético es el de la solidaridad con el extranjero (“Manque en la Epaña nació/ Puere rijponé ré mí/Poc sé rojo rec tocnillo”) a quien ofrece su humilde vivienda y sus atractivos frutales: coco, caimito, caña de azúcar.

Si en “Epresión re mi amitá” el viaje como exilio interior y exterior se muestran en forma lateral, “Arió” adquiere connotación más violenta, pues el hablante se despidió de una tierra donde las paisanas son “colorá” y el sol es nublado, “Re una etecna ejcurirá”, “tierra en lo playone” donde el “ojo se fatiga” por la homogeneidad en el paisaje. Jorge Artel, cerca de 60 años, después, realiza igual retrato en alguno de sus poemas, cuando se aleja de la Bogotá fría y desdeñosa.

Los contrastes espaciales entre el interior del país y la costa caribe también se extienden a las relaciones amorosas, a las dificultades entre un aspirante lírico negro y la mujer blanca. “Lucha y conquijta” se presenta como un proceso agonístico y dialéctico a la vez, dado que el oyente lírico escucha a un hablante enamorado que desea sobrepasar los prejuicios de raza, sociales y económicos.

Quizá el poema que cierra el ciclo de contradicciones entre el negro y el blanco, o del Otro en condición diferente, es “Canción rel pejcaró”, canción del *probe* que compara el sufrimiento de los humildes, mientras “er rico goza en pá... y nunca le farta ná” (64). El hablante, sin embargo, vive resignado e ignora “la causa re eto, / Yo no sé sino aguantá/ Eta conrición tan dura y ejgraciá...!” (66).

Obeso no ha querido dejar por fuera tema alguno de las minorías negras: las mujer maltratada por su pareja (“A mi morena”, “Parábola”), personifica al hombre desagradecido, en “No rigo er nombre”, pero también la igualdad para todos. El poemario puede calificarse como un escenario polifónico que pretende desglosar las más variadas vicisitudes de los zambos: temas íntimos, amorosos, la soledad, así como una reflexión moral y política. La poesía representa una exposición ética a la que el creador le ha efundido suficiente esencia lírica para redimensionar una raza y su entorno, desde una perspectiva humanística, yuxtaponiendo lo folclórico a lo trágico y doloroso, por los rasgos profundos de comportamiento y de sus relaciones interpersonales.

LO ORAL COMO PROBLEMA PARA EL CANON

La poesía para Obeso es documento oral, elemento vivo, espejo en el camino, para lo cual el lenguaje libera la carga de expresión raizal. La voz revela el ser, y la lengua, transformada en sus formas léxicas y fónicas, señala también su carácter de padecimiento y exilio. La voz transformada en letras de molde subraya las consecuencias del cercenamiento cultural. Tradición, oralidad y lamento expresado se constituyen en legados de autenticidad y autoafirmación, una geografía amplia y emocional de reconocimiento, sin descender a patetismos lastimeros.

Como expresión de lo oral, los poemas se hallan infundidos de refranes y sabiduría popular (“La piedra máj bonita/ en er cacbón, a vece/, se jallan ejcondías!...” (en “Lucha y conquijta”, p. 56) y “...la jíe no amacga tanto/ Como macga la vecdá” (en “A mi morena”, p. 64), los cuales aparecen constantemente con su carga de conservadurismo y rigidez de las costumbres. Revelan los prejuicios machistas de los hablantes, dispuestos a no perdonar las infidelidades de las mujeres pero sí excusar las propias. Sin embargo, Candelario Obeso ha sido irónico y paradójico a la vez: las mujeres muestran una firme voluntad como en “La oberiencia filíá”, “Mi morena” o “La parábola”. Los hablantes, siempre hombres, se ven compelidos a suplicar al ser amado. Amor y desamor se conjuntan y se resuelven. Ausencia, dolor, soledad, solidaridad, se evidencian como tópicos. El horizonte poético es amplio en la medida en que Obeso desea que la poesía se presente como un fresco en el que caben recursos dramáticos, ironía, burlas. Crítica y compasión ejerce el poeta para retratar a los que hasta ese momento no tenían voz.

Obeso ha hecho suyas las palabras de Andrés Bello en su “Alocución a la poesía” de abandonar la amenaza de la “coronada hidra” al “pensamiento esclavo” (hispánico, europeísta por extensión), para lo cual su poesía goza de los “impulsos modeladores” que señaló Angel Rama (1982, 11) para los escritores de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX como expresión de la autonomía americana: independencia, originalidad y representatividad. La lengua, también instrumento de independencia, desde la oralidad, rompe la homogeneidad de la lengua nacional y permite que el sociolecto se manifieste a través de la poesía, y, al mismo tiempo, caracteriza la voz de una etnia, dándole representatividad y ubicándola en el contexto cultural mediante una cosmovisión que busca escenificar la demanda de los estratos menos reconocidos.

La concepción romántica de Obeso se entronca con las de José Hernández y su *Martín Fierro* y su originalidad radica en la temática y en el enfoque de la lengua que concede la voz a los “hombres de la región” más que a la “naturaleza de la región” (Rama, 14). Obeso amplifica y estiliza las fuentes primarias de la vida y de la cultura de un área regional a través de sus tradiciones y eventos populares, visto por la crítica nacional de manera tangencial, sujeta a criterios (en su momento) de cosmopolitas hispánicos. Como una especie de reencarnación, en la actualidad, Andrés Holguín en su *Antología crítica de la poesía colombiana 1874-1974* (1979, 80), a pesar de reconocer que es “poesía, aunque no podamos definirla” y se extienda en calificativos, objeta su carácter de “poesía dialectal, a veces muy difícil de descifrar”, mostrando una visión del canon no exenta de prejuicios culturales contra el lenguaje supuestamente criptográfico.

La oralidad que Obeso representa es la de la voz en contra de la influencia de la cultura de la “ciudad letrada” [8]. La oralidad expresa un signo de libertad y el canto una forma de liberación (ideológica) del presente que atenaza la conciencia, ya sea política, social o cultural (o todas juntas) opuestas al orden ritual, nacionalizante, en el que una ideología conservadora conformaba un imaginario políticamente “correcto”. La palabra escrita, prolongación del poder, de la fundación de una historia nacional y de una memoria identitaria se posicionan como ente único de autoridad [9]. *Cantos*, en este sentido, es una ruptura del canon nacional, razón por la cual fue rodeado de un silencio al no pertenecer al universo de la “gloria inmarcesible” ni al del “júbilo inmortal” de la escritura como establecimiento cultural. El canon relegó esta concepción lírica dialectal hasta los años 30 del siglo XX ubicando a su autor como un poeta de minorías para minorías [10].

Si el canon representa la memoria del pasado, configura el presente y lo vuelve permeable a través de una revisión crítica constante, con la poesía de Obeso ha pasado lo contrario [11]. Ella no encarnaría el espíritu nacional, ni lo mejor ni lo más auténtico sino la expresión de una minoría mestiza. En *Cantos populares de mi tierra* se observa un cuestionamiento al orden gramatical y léxico instituido mediante una voz vernácula “intencionalmente deficitaria” (Jáuregui: 1999, 54). En una sociedad donde lo clásico es el patrón de la impostura, lo popular constituye lo anticanónico. Lo dialectal se asume como la deslegitimación de la autoridad central. Donde se debía justipreciar si los textos de Obeso eran poesía o no, la discusión se desvía acerca de si es cultura quirográfica o, por el contrario, oralidad, antes que por sus valores estéticos. Se escuchan más las voces de Caro, Cuervo y Valencia, que la disensión anticanónica. Desde entonces, desde finales del siglo XIX, por lo menos en poesía, la selectividad canónica se afirma mediante un estatus que reside en la lucha entre la cultura dominante y la emergente (Sims, 2000: 150-200) [12].

¿Es el canon el lugar del ajuste de cuentas de los insurrectos? ¿Hasta dónde puede ser restrictiva la selección de un escritor por su origen o su uso de la lengua? Harold Bloom (1997, 13) considera que los elementos que hacen una obra canónica son la extrañeza a través de su originalidad, el asombro, la imaginación y la belleza que

producen, “el deseo de estar en otra parte, en un tiempo y un lugar propios” (22), para lo cual tendería a ser memoria literaria. Habría que agregar que también tendría en cuenta el aporte lingüístico y de su etnia (elemento este último que resulta censurable a los gramáticos y filólogos colombianos del siglo XIX y en la actualidad a Bloom, quien aspira a un arte “puro”, canónico, alejado de ideologías izquierdistas o reformistas).

En Obeso es aplicable lo que denomina F. Jameson “conciencia situacional” o de alegoría nacional, en la que el relato de historias y experiencias individuales involucran el “laborioso relato de la colectividad” (citado por Bhabha: 2000, 41). *Cantos populares de mi tierra*, acogiendo lo expresado por Mijail Bajtin (Ibid, 44), como expresión simbólica y referencia de una espacialización del tiempo histórico, trasciende como escena humanizada y creadora de la localidad, adscrita a una parcela de la vida y del mundo históricos, configurando una especie de acto etnográfico, donde, ciudadano del mundo, el poeta busca su legitimidad y la de sus representados, pero sin hacer alarde político o social con su poesía.

Su recreación léxica, sintáctica y gramatical, expresión de la “comarca oral”, se opone a la “peculiaridad nacional” (Pacheco, citado por Perus: 1997, 38). La poesía es, entonces, lugar de la “palabra viva”, del soslayo y censura a lo ortodoxo. Ex-céntrica, la poesía de Obeso habla de un *localizar*, de un arraigo de la instancia de sus hablantes, de afirmar la territorialidad, en contra de una aspiración “universalista”. Al nombrar lo otro, lo periférico [13], el poeta “cimarronea” [14] el sistema de lengua instituido, la cultura de los letrados, llena de mitos sociales que, en el decir de Rama (23), busca alcanzar prebendas, posiciones, admiración y respetabilidad, en fin, ascensión social [15], pero también continuidades históricas, lingüísticas y literarias. Obeso también aspiraba, como militar y filólogo en ciernes, como gramático y traductor, a que se le reconociera socialmente, pero en una sociedad con un prurito cultural de “blanqueamiento”, y de aceptación a medias en algunas regiones donde se menospreciaba el mestizaje, su deseo debía caer en el vacío, como su poesía.

La oralidad es manifiesta desde el vocablo *Cantos*, y no poemas, que pone en entredicho la escritura, que, además, representa liberación ante la dictadura de la letra como ejemplo de nacionalidad, de racionalidad hispánica. En este caso identidad representa alienación y Obeso lo subraya como exclusión. Parte de estos dilemas se observan cuando Andrés Bello impulsó desde finales del siglo XVIII una ética, una ideología inclusivista desde la orilla americana, y la expuso en su *Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana* como una propuesta de gramática fonética -que Obeso, de alguna manera acogió, con sus cambios fonéticos de acuerdo con las necesidades latinoamericanas, y García Márquez quiso seguir, muchos años, frente al pelotón de los temerosos nuevos gramáticos-, que, como era de esperarse, Cuervo, en la siguiente edición, decide corregirlo.

La propuesta poética de Bello de sobreponer lo americano sobre lo griego y latino Madiedo lo especifica con lo propio, y es Obeso quien reinventa -reintegra- una excluida parte de la cultura “nacional”. La postura identitaria en tanto expresión patriótica y aristocrática de la escritura contrasta con *Cantos populares* porque la conformación de lo pluriétnico también integra “con voracidad antropológica” [16] lo colectivo, lo oral, la tradición y el imaginario popular. En el poemario se encuentran presentes parábolas, crónicas, baladas, leyendas y refranes, formas arcaicas de subgéneros orales que se hallan en los orígenes de cada nación. Lo de *mi tierra* alude a “una proyección de lo microcultural a lo continental” (Aínsa, 1944, 55). El alejamiento de Obeso del modelo hispánico es contradictorio a nivel formal pues el poeta hace uso de sus formas métricas, sólo que la hibridez cultural le permite superar la relación centro-lengua, periferia-idiolecto. Aún más: si bien Obeso utiliza la métrica hispánica, realiza una aplicación libre dentro de su obra.

Jiménez ha indicado (1991, 132) que Caro rompió e innovó con su métrica. Más difundido, más leído, su huella tuvo repercusión en la poesía colombiana de comienzos del siglo XX. Sin embargo, Obeso utilizó con mayor libertad la métrica. Prescott (132 y ss.) ha indicado el uso polimétrico constante y cómo en tan sólo en los 16 poemas de *Cantos* son utilizados alternativamente versos heptasílabos con pentasílabos (“Er boga chaclatán”), octosílabos con tetrasílabos (“Canción der montará”, “Arió”, “Canción der pejcaró”), o con pentasílabo (“Canción del boga ausente”), alejandrinos, diálogos. De igual manera, usó el romance, la seguidilla, versos de arte menor con pie quebrado, rima asonante, logrando con ello tonos pausados, respiración amplia, lentitud, “mayor holgura”, y que la dicción popular armonizara con la sencillez y espontaneidad de sus hablantes, por lo cual son características la escasa adjetivación, los verbos y sustantivos que llevan una carga comunicativa eficaz. Los hablantes, siempre en voz activa, en presente, se muestran enérgicos, vivos. La poesía, entonces, se configura en una reflexión sobre sí misma en tanto expresión de lo ciudadano, sobre el hombre y su lenguaje y acerca del hombre histórico contra el hombre esencial (Aínsa, 65), pero localizado en un área cultural. También expresa el conflicto entre la ideología y la escritura: la primera, que busca la hegemonía, y la segunda, con su carácter de manifestación periférica, libertaria.

¿Es allí donde el canon traza sus límites o en la calidad poética? La búsqueda artística de Obeso no se frena en la llana exposición de situaciones vivenciales de voces líricas con acentos populares. El “ars combinatoria” de Obeso procede con criterios de selectividad y “plasticidad cultural” (Rama, 38) que suelen ser confundidos con regionalismo, reducirlo a dialectismos o a un tradicionalismo étnico. No se ha advertido cómo transforma la prosodia y la morfosintaxis, crea una expresión singular en Colombia mediante formas léxicas y sintácticas nuevas que se reintegran estilizadamente a la comunidad lingüística [17], en una especie de neorregionalismo, una visión más compleja y activa de la lengua. Así, fundador y precursor, Obeso consolida la propuesta tímida de Jorge Isaacs en *María* acerca de la oralidad como expresión de autenticidad colectiva y de mestizaje. Como José Hernández y su *Martín Fierro*, Obeso se introdujo en la cantera del habla popular, mostró la conciencia de una parcela del mundo y le dio una dimensión humana casi arquetípica. Ese papel de mediador entre el habla como conciencia del lenguaje y la proyección de una visión de mundo es la que más adelante desarrollarían con mayor envergadura Joao Guimaraes Rosa, Augusto Roa Bastos, Guillermo Cabrera Infante, García Márquez o Juan Rulfo. Obeso ha mostrado una subcultura regional, resignificándola, dándole presencia espiritual, física y social, buscando superar las barreras culturales y divisiones lingüísticas, poéticamente, como medio de resistencia. Esta comarca oral vendría a representar un territorio donde lo imaginario y la sensibilidad se hermanan a través de un diálogo que, a pesar de la aparente confrontación, busca la integración que sea, ante todo, un reconocimiento del ser otro.

La poesía de Obeso deja de lado cualquier compromiso con el romanticismo tardío en el que se tematizan las preguntas por el ser y sus contradicciones, o por un Dios que no satisface las expectativas cristianas como en José Eusebio Caro o Rafael Núñez. Rafael Pombo las realiza también, pero sale avante porque su expresión lírica se corresponde muchas veces con las interrogaciones de su alma. Sin embargo, tras la búsqueda -fracasada- de una verdad trascendente y absoluta, de la revelación última o de la desposesión ante el universo, en ellos tres -y casi por extensión a la poesía colombiana del siglo XIX-, se patentiza el “destino pedagógico y civilizador de la poesía” a que alude Jiménez Panesso (1991, 114- 53) en vez de lo onírico y sus pesadillas, del sentir íntimo del hombre. Este panorama lo complementan Epifanio Mejía y Gregorio Gutiérrez González quienes, preocupados por la naturaleza antioqueña, se diluyen en ella y la emparentan con la épica del criollismo rancio o de la poesía pastoril, todo bajo un lenguaje arcaizante, y por otra parte, de corte

neoclasicista de los románticos tardíos, donde la creación estaba excluida como principio creativo, reemplazada por la meditación y la moral ritmadas y medidas. En palabras de García Maffla (1988, 278-89), en esta poesía la aventura espiritual daba paso al “dominio y la serenidad” y la “dicción racional”.

En Obeso son ostensibles la unicidad expresiva de la lengua, sus ideas, estilo y propósitos, al igual que sus anécdotas, ritmos y formas expositivas. Tropos como la elipsis, la ironía, el hipérbaton, la antítesis, la anáfora, la sencillez descriptiva, un humor burlesco pero compasivo, humanizado con sus hablantes, la voz que revela la interioridad vital y síquica de éstos, ponen de presente a un poeta consciente de su lugar creativo y en el mundo que, en su obra, dibuja el destino y deseo propios y de su contexto.

Obeso, conocedor de la lengua formal, nacional, hispánica, la alteró fonética, morfológica, sintáctica y léxicamente [18]; retomó la propuesta de Juan de Castellanos y rehizo la naturaleza a través de sus frutas y animales, bailes y música. Pero no hay en ella una exhaustividad geográfica, nominativa ni descriptiva. Cada elemento aparece contextualizado, armonizando el hacer y el ser, lejos de la enumerativa poesía negrista de los dos primeros decenios del siglo XX. Si ésta era resultado de un movimiento social e ideológico amplio, donde la palabra y tropos literarios como las aliteraciones y las jitanjáforas eran lo más importante, hasta llegar a cierto exotismo, en Obeso cobra carta de ciudadanía lo humano, el lenguaje en tanto expresión de un ser que no se encuentra en una torre de marfil (según el señalamiento de Mónica Mansour), sino en la vida dentro de la historia. Obeso no aspira a un lenguaje donde lo rítmico o lo musical sean epicentros formales del hecho artístico. Sin descontar la belleza de su poesía, en el centro se encuentra la función de un canto de resistencia que no le interesa presentar una epopeya étnica o una protesta sino un retrato en sepia, pero no menos actualizado, de un sector social de la nación.

El aporte de Obeso al lenguaje dialectal hace parte de esa corriente latinoamericana del siglo XIX, especialmente de Cuba, empeñada en reflejar su carácter mestizo y su propuesta de hacer parte de la nacionalidad. Mónica Mansour (1973) ha rastreado que desde el siglo XII, y a través de la poesía y el teatro en el siglo XVI en Europa, la voz de la etnia negra ha querido ser reflejada miméticamente, pero han sido más frecuentes la burla a un castellano mal pronunciado o el uso de un lenguaje onomatopéyico. Con Góngora, Quevedo y Lope de Vega los negros son representados pintoresca o exóticamente. Quevedo en “Boda de negros” habla de una “tenebrosa boda, / porque era toda de negros” (Mansour, 43).

En el siglo XIX, a través de poetas negros o mulatos, la contradicción entre admitir y defender su color, o negarlo, adquiere tensiones sorprendentes en Cuba, Puerto Rico, República Dominicana, Haití y muchas de las islas antillanas colonizadas, mucho más cuando la literatura se convierte en otra expresión de la conciencia nacional, “de la búsqueda de las raíces americanas y de la protesta contra la injusticia del sistema colonial” (Mansour: 89). Para Obeso ni para Colombia la situación era parecida, pero sí existía la preocupación por lo propio. La poesía de Obeso se constituye, en este sentido, en la negación del orden ritual, conservador, del proyecto patriarcal elitista que excluía a mujeres, indios, negros, esclavos y a los sin propiedad (Achugar: 2001, 78), de esas ciudades patricias, aldeas grecoquimbayas como Santafé de Bogotá, que se planteaban modelos de construcción entre “iluminista y romántico”, entre progresista y conservador (Romero, 1976: 173).

La visión purista para la formación de una nacionalidad sostenidas por Caro y Cuervo no pertenecen a estas categorías. No es casual, pues, el silencio alrededor de la obra importante de Obeso. Que Camacho Guizado -de los pocos estudiosos de la historia literaria del país con buen sentido crítico e historiográfico- haya citado a los poetas del “buen gusto” y excluido a Obeso, es una muestra de la incompreensión

crítica acerca del poeta [19]. Importa más la ruptura de Silva que la de Obeso, lo que significa dar paso al nuevo ritmo de los tiempos. Ciudad contra región, modernismo contra romanticismo, tiempo móvil contra tiempo estancado. A una supuesta nueva sensibilidad individualizada se contraponen una colectiva, voces de ayer, mestizas. El canon colombiano, desde esta perspectiva, parece ser regido por lo exclusivo y lo reactivo en vez de lo inclusivo. Ante la nueva disyuntiva histórica se trazaron, más que fronteras imaginarias y comunidades imaginadas, límites concretos. En Colombia, el pluralismo, una vez más, como principio de la modernidad, fue negado.

Ante un panorama tan amplio de la historia de la poesía colombiana, adquiere sentido la propuesta de Botero-Pineda (1995: 8, en su introducción al libro de Jaime Alejandro Rodríguez) al establecer, para la novela, “cánones sueltos” (como lo aplica en *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana del siglo XX (1994)*, proveniente quizás de la hipótesis de Williams, 1991). Para la poesía resultaría importante. Una historia de la poesía lineal, continua, repetiría el tradicional enfoque fragmentario y excluyente, en el que los autores consagrados parecen encabezar movimientos orgánicos y continuos, dejando por fuera la coexistencia de grupos, voces solitarias, avances y retrocesos y luchas entre los artistas. De lo que se trata es de desarrollar un enfoque en que bajo ciertos lineamientos -raza, nación, lengua- daría cuenta de un desarrollo auténtico, para dejar atrás la unidad u homogeneidad, factores de una supuesta identidad, y, por el contrario, se contemplen otros que atiendan la diversidad, el pluralismo y la rica y compleja confrontación de ideas y posturas, sin que se abandone la calidad estética, la imaginación y la creatividad.

BIBLIOGRAFÍA

ACHUGAR, Hugo. Ensayos sobre la nación a comienzos del siglo XXI, en *Imaginario de nación. Pensar en medio de la tormenta*. Jesús Martín-Barbero, compilador. Bogotá D.C. : Ministerio de Cultura, 2000.

AÍNSA, Fernando. “Reflejos y antinomias de lo problemático de la identidad del discurso narrativo latinoamericano”, en *Identidad cultural latinoamericana. Enfoques filosóficos literarios*. La Habana: Editorial Academia, 1984

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México. Fondo de Cultura Económica, 1993.

BELLO, Andrés. *Antología distinta*. Caracas: Monte Avila, 1980.

BHABHA, HOMI K. “Diseminación: tiempo, narrativa y los márgenes de la nación moderna”, en *Miradas anglosajonas al debate sobre la nación*. Erna Van Der Walde, coordinadora. Bogotá D.C.: Ministerio de Cultura, 2001.

BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995

BOTERO- PINEDA. *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana del siglo XX (1990- 1994)*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. 1991

CAMACHO GUIZADO, Eduardo. “La literatura colombiana entre 1820 y 1900”, en *Manual de historia de Colombia*. Procultura- Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá: 1981. Tomo II.

CHATTERJEE, Partha. "Comunidad imaginada: ¿por quién?". En *Historia Caribe*. Vol. II. 2002. No. 7.

CHOMSKY, Noam. El Heraldo, Revista Dominical, 1999. s.n . p. 2.

DEAS, Malcolm. *Del poder y la gramática y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombiana*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993

DEPESTRE, René. "Problemas de la identidad del hombre negro en las literaturas antillanas". Casa de las Américas. No. 53, Año IX, 1969.

GARCIA MAFFLA, Jaime. "La poesía romántica colombiana", en *Manual de literatura colombiana*. Tomo I. Bogotá: Colcultura, 1988.

GIMÉNEZ, Gilberto. "Territorio, culturas e identidades. La región sociocultural" . En *Cultura y región*. BARBERO, Martín *et al.* Bogotá: Universidad Nacional, 2000.

GÓMEZ VALDERRAMA, Pedro. "María en dos siglos". *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Procultura- Planeta, 1988.

HOLGUÍN, Andrés. *Antología crítica de la poesía colombiana*. Bogotá: Tercer Mundo, 1979.

JÁUREGUI, Carlos. "Candelario Obeso", en Revista Casa de Poesía Silva. Pp. 44-63.

JIMÉNEZ PANESSO, David. "Romanticismo", en *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá: Casa de Poesía Silva, 1991.

_____ *Poesía y canon*. Bogotá: Norma, 2001.

MADIEDO, Manuel María, en *Antología de la poesía colombiana. El neoclasicismo. Los romances tradicionales*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1973. Pp. 414-417.

MANSOUR, Mónica. *La poesía negrista*. México: Ediciones Era, 1973.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. "Colombia: ausencia de relato y desubicaciones de lo nacional", en *Imaginarios de nación. Pensar en medio de la tormenta*. Jesús Martín-Barbero, compilador. Bogotá D.C. : Ministerio de Cultura, 2000.

MARTÍNEZ GARNICA, Armando. "Las determinaciones del destino cultural de la nación colombiana durante el primer siglo de la vida republicana". *Historia Caribe*: Barranquilla, 2002. Vol. II. No. 7.

MARTÍNEZ, Fernando Antonio, TORRES QUINTERO, Rafael. *Rufino José Cuervo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1954.

MERCADO CARDONA, Homero. *Narrativa de José María Rivas Groot*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1999.

_____ *Estudio analítico de los anglicismos en el habla colombiana*. Barranquilla: Editorial Mejoras, 1979.

OBESO, Candelario. *Cantos populares de mi tierra*. Bogotá: Arango Editores-El Ancora Editores, 1988.

PACHECO, Carlos. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural de la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: Casa de Bello, 1992. Citado por Francois Perus, 1997, 38.

PEÑAS GALINDO, David. "Obra literaria de Candelario Obeso", en *Vida y Obra de Candelario Obeso*, compilado por SMITH CÓRDOBA, Amir. Bogotá: Centro para la Investigación de la Cultura Negra, 1984.

PERUS, François. "En torno al regionalismo literario. Escribir, leer e historiografiar desde las regiones". Revista *Literatura, historia, crítica*. No. 1, 1997. Pp. 33-42.

POSADA CARBÓ, Eduardo. *El Caribe colombiano. Una historia regional (1870-1950)*. Bogotá: Banco de la República, 1998.

PRESCOTT, Laurence. *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia*. Bogotá: Caro y Cuervo, 1985.

RODRÍGUEZ, Emilio Jorge. "Pluralidad e integración en la literatura caribeña". Revista *Universidad de La Habana* No. 12, 1980.

RODRÍGUEZ, Jaime Alejandro. *Autoconciencia y posmodernidad. Metaficción en la novela colombiana*. Bogotá: Centro de Ideas, 1995.

RAMA, Angel. *La ciudad letrada*. Hannover, New Hampshire. Ediciones del Norte, 1984.

ROMERO, José Luis. *Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, 1976.

SOMMERS, Doris. "El mal de María: (con)fusión en un romance nacional". *Lectura crítica de la literatura americana*. T. II. *La formación de las culturas nacionales*. Caracas: Ayacucho, 1996. La noción de ficción o novela fundacional es suyo, perteneciente a *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991. También en traducción: *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá. Fondo de Cultura Económica, 2004. Pp. 225-262.

TIRADO MEJIA, Alvaro. *Historia de Colombia*. Bogotá: Procultura, 1982.

SIMS, Robert. "Cosme, precursora de la nueva novela latinoamericana", en *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Compilación de María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Angela Robledo. Volumen I. La nación moderna. Identidad. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.

WILLIAMS, Raymond L. *Novela y poder en la novela colombiana 1880-1960*. Bogotá: Tercer Siglo del Hombre Editores, 1991.

Notas:

- [1] Este es un período de grandes cambios idealistas ya que la “Constitución de ángeles”, según la célebre expresión de Victor Hugo, preveía la abolición de los esclavos declarada por los liberales en 1852, la separación de Iglesia y estado, la educación laica, libertad de industria y comercio, sufragio universal, supresión de la pena de muerte, libre cambio, expulsión de los jesuitas, entre otros (Tirado Mejía, 1982: 111, citando a Gerardo Molina, 1970, 26).
- [2] Estas novelas, a excepción de *María*, se encuentran cargadas de demasiada conciencia política pues son, en el concepto de Raymond L. Williams (1991: 45-46) “verdaderas anomalías estéticas”, de leerse según los parámetros artísticos actuales de creación imaginativa y no como “objetivos ideológicos de sus utopías”. La poesía de José Eusebio Cuervo y Miguel Antonio Caro no escapan tampoco a esta denominación. Por su parte, *María*, se constituye en un testimonio parcial e idealizado de un mundo extinguido -para la época en que fue escrita-, lo cual hace decir a Doris Sommers que como novela fundacional, *María* debía contener las contradicciones de la época y no su espíritu de *beatus ille*, del paraíso perdido (1996: 129-159). Igual sentido se aplica a la poesía romántica de la época.
- [3] La educación, sin embargo, tendría una concepción conservadurista, religiosa. Puede señalarse que entre 1830 y 1870 la aparición de numerosos catecismos, *Apuntes sobre bibliografía colombiana o Introducción a la literatura colombiana*, de autores anónimos (Martínez: 1954, 21) lo que daba cuenta de la necesidad de culturizar al país. Muestra de ello son las numerosas Observaciones, Apuntaciones o Apuntes sobre el lenguaje y un número ingente de periódicos, revistas y semanarios, prolongación sintomática de los intereses partidistas y particulares. Como desarrollo paralelo, se hallaban las traducciones de manuales y la introducción de literatura costumbrista de España, que conformaron los materiales reunidos para perfilar una mentalidad de coexistencia con los intereses sobre la importancia de la lengua, para que, en cierto sentido, se sintetizaran en los escritos de Rufino José Cuervo y Miguel Antonio Caro, sin dejar por fuera la figura emblemática del ingeniero y filólogo Ezequiel Uricoechea.
- [4] Citado de las *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* por DEAS, Malcolm. “Miguel Antonio Caro y amigos: gramática y poder en Colombia”, en *Gramática y poder en Colombia y otros ensayos sobre historia, política y literatura colombianas*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993. En adelante, se citará el trabajo de Deas entre paréntesis.
- [5] DEAS, Ibidem, pp. 27-8. La cita de B. Anderson en *Imagined communities*. Londres, 1983, p. 69, y a D. Boorstin, *The Americans. The colonial experience*. Nueva York, 1958. Pp 277-87. Existe versión en español del libro de Anderson.
- [6] MERCADO CARDONA, Homero. *Narrativa de José María Rivas Groot*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1999. También en *Estudio analítico de los anglicismos en el habla colombiana* (1979, 28), Mercado Cardona menciona el uso de anglicismos en *María, Reminiscencias de Santa Fe de Bogotá*, de José María Cordovez Moure, en *El Moro*, de José Manuel Marroquín, y *Los parias*, de Vargas Vila, entre otros.
- [7] De alguna forma coincide con Mónica Mansour (1973, 84) quien, a través de Simón Latino, exalta la poesía de Obeso de manera breve, para indicar luego que “la protesta en la obra de Obeso es, más bien, parte de la revaloración de las tradiciones populares de los negros en su país; sus vivencias provienen de

una “torre de marfil”, aislada de la realidad histórica y socioeconómica de su país”. Irónicamente, los capítulos introductorios de *La poesía negrista* de Mansour revelan las tentativas para darle a la etnia negra su auténtica voz desde el siglo XII en Europa, lográndolo sólo en Cuba a mediados del siglo XIX y toma verdadero sentido y expresión con Obeso en Colombia, y también en el Caribe. A la investigadora le interesaba mostrar que la poesía negrista fue la verdadera irruptora y transformadora del lenguaje como expresión liberadora de la conciencia étnica a partir de la década de los 20 en el siglo XX

- [8] Mientras la poesía del altiplano del país recurre a formulaciones de lo escrito, Williams (1991,120) ha indicado que poetas como Obeso, Luis Carlos López y Jorge Artel, y novelistas como García Márquez o compositores como Rafael Escalona se apropian de elementos de la oralidad, mientras que Juan José Nieto, Cepeda Samudio o Héctor Rojas Herazo, pertenecientes a la cultura escrita, buscan efectos de oralidad.
- [9] Jesús Martín-Barbero (2001, 18) ha expresado que en una sociedad como la colombiana, caracterizada por su violencia, la política cultural muestra un discurso de exclusión especialmente entre los indígenas, negros y mujeres. Hugo Achugar (2001, 78) considera que ese “proyecto patriarcal elitista” desde la colonia negaba, además, a esclavos, analfabetos y muchas veces a “quienes no tenían propiedad”.
- [10] Darío Jaramillo Agudelo, en su ensayo “Antologías” (Colcultura, 1991, 528-91) ha revisado minuciosamente las antologías generales sobre la poesía del país, propósito, tendencias y contenidos, observándose en los cuadros sinópticos que la presencia de Obeso, desde finales del siglo XIX, es casi nula, en tanto que los nombres de Caro, Eduardo Castillo, Eduardo Carranza y otros, van apareciendo cada vez más. En las últimas antologías colombianas aparece seleccionada únicamente “La canción del boga ausente”.
- [11] Al respecto, véase la introducción de *Poesía y canon*, de David Jiménez Panesso (2001, 15-19), en la que se refiere al canon como restrictivo, prejuicioso y exclusivista, basado, antes que nada, en supuestos ideológicos, un poco estéticos, y a “necesidades de identidad nacional y de cohesión política”, lo cual hace que la poesía colombiana no sea unificada ni en lo político ni en lo regional, ni en lo étnico o clase social. Su tendencia se halla más cerca de “la heterodoxia, la crítica y el disenso que de las verdades oficiales de partido, de iglesia o de clase”.
- [12] Raymond Williams, citado por Sims, se ha referido a la condición tripartita de la cultura, dividida en lo dominante, lo residual y lo emergente. El primero lo constituye la cultura quirográfica o escrita; lo residual se refiere a los valores y prácticas entre lo oral y lo escrito, y lo emergente, aquello que rompe con lo oficial. En este caso, lo andino, lo ciudadano, correspondería al campo dominante. La tipología dualista y excluyente centralista, partía de la cultura universal (hispanica) y la literatura regional o local.
- [13] Para Emilio Jorge Rodríguez (1980, 7) la literatura oral constituye un “legado fundamental de la literatura caribeña, puesto que el folclor, como opina Miguel Acosta Saignes, es la cultura tradicional de los sectores desposeídos en las sociedades divididas en clases”, donde el lenguaje -en este caso el institucionalizado- desde su variante dialectal, es arrebatado -tras la transculturación- al colonizador.

- [14] René Depestre habla de “cimarronear la lengua de los amos” (1969, 21).
- [15] Malcom Deas (1993, 28) señala que el dominio de “los misterios de la lengua” fue un componente de importancia de la hegemonía conservadora entre 1885 y 1930. Acerca de la continuidad histórica y lingüística, también en Deas, sobre el modelo de España, página 38 y ss.
- [16] Ernst Bloch, citado por Aínsa (1944, 55). Las que siguen son reflexiones entresacadas de su ensayo, citado al final.
- [17] Mónica Mansour (1973) realiza un excelente estudio, en la primera parte de *La poesía negrista*, acerca de la presencia del negro en la literatura, la cual parte desde el siglo XII a través de la poesía y el teatro. Burla y racismo, en un castellano mal pronunciado son las actitudes fundamentales. Góngora, Quevedo y Lope de Vega los dibujan exóticamente, con pronunciaciones deficientes. Desde el siglo XIX y en tierras americanas, cubanas especialmente, en la búsqueda de la conciencia nacional y de las “raíces americanas y de la protesta contra el sistema colonial” (Mansour, 89). En Colombia, Obeso se encontraba solitario para afrontar una lucha más abierta, como sucedió en Cuba. Las historias y desarrollo de ambos países distan mucho para prolongar un análisis más detallado.
- [18] Acerca de los cambios fonéticos y morfológicos que Obeso introduce en *Cantos*, véase a David Peñas Galindo, en “Obra literaria de Candelario Obeso”, en *Vida y obra de Candelario Obeso*, de Amir Smith Córdoba; también el libro de Prescott *Candelario Obeso y la iniciación de la poesía negra en Colombia*, así como la nota de los editores al poemario que aquí se comenta, quienes reproducen la *Advertencia del autor*, en lo concerniente a dichos cambios.
- [19] Quedaría por plantear sibilamente si *Cantos populares de mi tierra* no ha sido comentada insuficientemente porque sus reediciones, de 1950, o la incluida en el texto de Córdoba, no fueron difundidas adecuadamente. Para no hablar de la más reciente, que no pertenece al contexto en que Camacho Guizado escribió sus ensayos sobre poesía colombiana.

[Este texto hace parte del proyecto en desarrollo *Poéticas e identidad en el Caribe colombiano siglo XIX y XX*, inscrito en el Departamento de Investigaciones de la Universidad del Atlántico, por el grupo CEILIKA (Centro de Investigaciones de Literatura del Caribe) y cuyos investigadores son Gabriel Ferrer Ruiz, Clímaco Pérez, Adalberto Bolaño, Lida Vega, Wilfredo Vega, Amylkar Caballero y Mar Estela Ortega]

© Adalberto Bolaño Sandoval 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/cobeso.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese 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

