



Paisajes y poesía de la costa Atlántica centroamericana: Tambor de pueblo (2013) de Carlos Castro Jo

Dante Barrientos Tecun

► To cite this version:

Dante Barrientos Tecun. Paisajes y poesía de la costa Atlántica centroamericana: Tambor de pueblo (2013) de Carlos Castro Jo. Crisol Série numérique, 2021, Littératures ultracontemporaines d'Amérique centrale et des Caraïbes, 18. hal-03525287

HAL Id: hal-03525287

<https://hal.science/hal-03525287>

Submitted on 13 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Paisajes y poesía de la costa Atlántica
centroamericana: *Tambor de pueblo* (2013) de
Carlos Castro Jo**

DANTE BARRIENTOS TECÚN

AIX MARSEILLE UNIVERSITÉ, CAER, AIX-EN-PROVENCE, FRANCE
dante.barrientos-tecun@univ-amu.fr

1. Carlos Castro Jo (Bluefields, 1960), poeta y sociólogo, publicó en 2013 el poemario titulado *Tambor de pueblo* en el cual propone una indagación e inmersión en la realidad física y cultural de su lugar de origen: Bluefields. A lo largo del breve poemario, el hablante poético semeja un caminante, un viajero que se desplaza y deambula por la ciudad, por las calles y frente al mar Caribe, reconociendo, redescubriendo y extasiándose frente a ese universo caribeño. Se trata de un recorrido y una inmersión que se realiza desde los recuerdos, pero también desde los sentidos y la vivencia inmediata. De manera que el hablante va construyendo una especie de doble geografía de Bluefields: por un lado, una geografía de la memoria y, por otro, una geografía de su territorio, de su paisaje, generado por los sentidos y sus percepciones. Se va instaurando así una dinámica entre recuperación y recreación. Pero, además, en su itinerario poético, el hablante elabora también una geografía de sus habitantes, de sus costumbres y hábitos, en suma, una geografía de la cultura que se acompaña de referencias históricas y políticas. Ya en el primer poema del libro –«Laguna de Perlas»– podemos constatar esa combinación de formas paisajísticas: aquí, un paisaje interior se integra y entreteje con el paisaje exterior marítimo del Caribe nica-ragüense:

Duermo con la confianza
de que el mar está ahí,
de que ahí estará mañana,
de que no levantará maletas esta noche
y se marchará a otros lugares
sin avisar.

Basta Clarence Street,
esta calle dedicada a un rey de pueblo fiero,
acostada a lo largo de la orilla
de la laguna,

para que el mar se quede
y pase la noche
empiernado (Castro Jo, 2013; 5).

2. Las dos estrofas de este primer poema refieren a un imaginario en el cual la imagen del mar es fundadora, fundamental en la configuración tanto de la conciencia del hablante como de la geografía física de la región. Así lo deja suponer la primera estrofa asentada en el sentimiento de confianza del hablante en cuanto a la presencia intemporal del mar (en el presente y en el futuro). El temor de que «se marche» traduce su primordialidad. La segunda estrofa incorpora referentes específicos, constitutivos del paisaje urbano –«Clarence Street»– y de la naturaleza –la laguna, el mar–, para desembocar en una imagen de carácter corporal, sensual que personifica la geografía a través del verbo «empiernado». Por tanto, ya desde el poema inicial de *Tambor de pueblo*, las formas del paisaje se erigen como componentes primordiales en la conformación de la cosmovisión y de la identidad misma del hablante poético. Además, como veremos más adelante, las representaciones del paisaje permiten la inserción de discursos culturales reivindicativos y cuestionadores de los sistemas políticos y económicos. En este trabajo nos interesa pues estudiar las representaciones de esas diversas geografías de Bluefields y sus significaciones en los planos social, cultural y político.

1. Paisajes de la memoria

3. En *La pensée paysage*, Michel Collot hace esta constatación que pone de relieve la densidad significativa que puede revestir el paisaje:

Le paysage apparaît ainsi comme une manifestation exemplaire de la multidimensionnalité des phénomènes humains et sociaux, de l'interdépendance du temps et de l'espace, et de l'interaction de la nature et de la culture, de l'économique et du symbolique, de l'individu et de la société. Il fournit un modèle pour penser la complexité d'une réalité qui invite à articuler les apports des différentes sciences humaines et sociales (Collot, 2011; 11).

4. La multidimensionalidad del paisaje recalcada aquí por Collot induce a considerar que aquel no se reduce pues a un espacio habitable, físico, apto a la contemplación de sus accidentes geográficos, sino que en él pueden leerse y descifrarse las marcas de la existencia humana y de su subjetividad, su imaginario y su memoria. *Tambor de pueblo* constituye un ejemplo sin-

gular de la manera en que el paisaje se carga de significaciones que van emergiendo en los poemas para restituir las historias colectivas e individuales.

5. A lo largo del poemario, el hablante poético recurre con frecuencia a sus recuerdos para construir la representación de la geografía de Bluefields tanto como a su experiencia sensitiva. En realidad, gran parte de las composiciones poéticas están atravesadas o sustentadas por la memoria. El ejercicio memorístico permite al hablante poético recrear aspectos de la geografía del Caribe nicaragüense que la singularizan y le atribuyen una identidad territorial y cultural.

6. En el poema «Érase una calle del Caribe», el título anuncia de entrada la evocación del pasado introduciendo a la vez una vinculación con el *incipit* de los relatos tradicionales de carácter maravilloso («Érase una vez...»), con lo cual el espacio evocado adquiere por asociación una dimensión igualmente maravillosa, extraordinaria. El recurso metonímico del paratexto permite interpretar la «calle» como símbolo abarcador del Caribe, de su geografía urbana, ya que en ella se concentran vivencias estructuradoras de la memoria y de la visión del mundo del hablante que la hacen única y fundadora. La calle contiene el recuerdo de sus habitantes, de emociones y sentimientos, de olores y sonidos pero también de sus actividades comerciales y de sus impresiones visuales. El poema se abre de esta manera:

Había una esquina
-la de chucaplum-
por donde pasaban las muchachas para el colegio
vestidas de blusa blanca y pantalón azul
como en una pintura de la June Beer.
Allí los vagos hacían vela permanente
para piropearlas,
para comérselas con la vista (p.12).

7. El hablante recupera por medio de su memoria una esquina de la calle y esta le devuelve una imagen de la adolescencia: las muchachas que van al colegio y la atracción que experimentan los «vagos» por ellas, a las que esperan para verlas pasar: «piropearlas» y «comérselas con la vista». La imagen permanece fresca en la memoria del hablante como lo prueba la referencia al detalle del color del uniforme de las muchachas («blusa blanca y pantalón azul»), aspecto que la comparación contenida en el verso siguiente permite insertar en un momento posterior de la existencia del

hablante poético. En efecto, la referencia intertextual a la pintura de June Beer –artista afrocaribeña nacida en Bluefields (1935-1986)– sugiere que la composición poética es una retrospectiva que permite al yo poético enlazar dos tiempos: el del adolescente que pudo haber visto a las muchachas pasar y el adulto que recupera el recuerdo y lo enlaza con su experiencia posterior, el conocimiento del arte afrocaribeño nicaragüense. Así el espacio de la calle permite compaginar y hacer coexistir dos tiempos determinantes en la configuración del hablante poético y del pueblo mismo.

8. Pero el poema propone a la vez una representación del paisaje urbano a través de otros elementos característicos de aquella ciudad. En su discurso, el hablante poético parte, pues, de la rememoración de la esquina de una calle («Había una esquina») lo que da lugar a la emergencia del recuerdo de las «muchachas», luego al recuerdo de algunos habitantes del lugar, rememorados con sus nombres propios, sus hábitos y costumbres: «En esa calle las Menas,/ como dos musas puntuales,/ salían al corredor de su casa a esperar la cena/ y los Joiner jugaban a ladrón librado/ en blanco y negro» (p.12). Sin embargo esta reminiscencia se amplifica en seguida con la introducción de detalles específicos del espacio en que se desarrolla el juego: «entre las carretas y los carretones/ de la ciudad sin taxis», con lo cual el hablante traza la imagen de una ciudad todavía alejada de la agitación, carente de vehículos automotores. Ese primer trazo del paisaje urbano va a ser complementado con una serie de otras reminiscencias que van a definir el carácter social y cultural de la ciudad. En ella se sienten los olores a comida china que emanan de los restaurantes («que venden chop suey y sopa de tallarín»¹); se escuchan los gritos de vendedores («Por allí pasaba el lechero ñajo gritando:/ *La leche La leche*./ Y el vendedor gritaba: *Pattí*

1 En cuanto a la inmigración china, Sergio Ramírez en *Tambor olvidado* apunta lo siguiente: «También fue importante la inmigración china hacia la costa del Caribe, procedente principalmente de Cantón. La primera de ellas data del año 1884, y se siguieron dando otras hasta el año de 1937, pese a las severas prohibiciones migratorias, pues las leyes que alentaban la llegada de europeos vedaban la de los asiáticos, como la dictada bajo el régimen de Zelaya en 1895, lo que hizo que no pocos de ellos llegaran clandestinos, escondidos en los barcos en barriles de harina. El descubrimiento de los yacimientos de oro en California en 1849, la construcción del ferrocarril transistmico de Panamá en 1856, y luego del canal interoceánico, cuando se hicieron contratas masivas de chinos y afrocaribeños a partir de 1906, influenció que los chinos se fueran estableciendo en Bluefields, Puerto Cabezas, la Cruz del Río Grande, Laguna de Perlas, y las poblaciones mineras, Siuna, Rosita y Bonanza, dedicados principalmente al comercio, mientras otros grupos, aún menores, lograron también asentarse en la costa del Pacífico» (2007; 59).

Pattí »), así como las voces de los lustradores en conversaciones callejeras y domésticas, en su idioma que fusiona el español con el inglés: «*Okey man/ Buay, dese songs dem bring recuerdo/ Oiga, señora, ¿ya vinieron las verduras ?/ No, no ve que la Juana no ha venido*²». De manera que el hablante poético, a través de tales evocaciones que surgen en su memoria, va elaborando un «fresco» de la sociedad de Bluefields, de los grupos sociales (dedicados al trabajo callejero e informal) como de su ambiente y sus rasgos culturales. Este paisaje urbano se completa en el cierre del poema con una nueva serie de reminiscencias que remiten a los anuncios comerciales que invaden las calles en las ciudades. Pero aquí, tales anuncios no funcionan para denunciar la polución visual sino para destacar un rasgo cultural específico de la región, el mestizaje, el cruce de culturas muy diversas:

*Sus rótulos se vestían de mundo y de salitre:
Sorbetería Miniatura
Hotel Dipp
Tienda Yamil Badredin
Wing Sang*³

Las caras de la calle tenían el color
de las caras de todos los continentes.
Esta era una calle del Caribe (p.13).

9. Los versos citados en cursivas reproducen los anuncios de los comercios, los cuales en su diversidad y en sus connotaciones culturales son signos de la pluriculturalidad predominante en la ciudad⁴. De ahí que el hablante poético por medio del recurso de la personificación («Las caras de

² Las cursivas y los espacios insertados entre las palabras son del autor.

³ Podemos destacar aquí una relación de intertextualidad con el poema «Managua 6 :30 PM» de Ernesto Cardenal en su poemario *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas* (1963), en donde los anuncios luminosos de la calle reflejan el estado anímico místico y amoroso del hablante poético.

⁴ Sergio Ramírez se refiere igualmente a la amplia pluralidad étnica del Caribe: «Habitado desde antes del descubrimiento por una variedad de etnias aborígenes –caribes, taínos, waraos, guajiros, arawakos, mayas, toltecas, pipiles, nahuas–, este arco mágico que se abre desde el sur de La Florida por todo el Golfo de México hasta la cornisa de Colombia, pasando por la península de Yucatán y el istmo centroamericano, y que contiene el variado racimo de islas de las Antillas Mayores y Menores, multiplicó su variedad cultural con la conquista y colonización españolas y las sucesivas colonizaciones adicionales emprendidas por Inglaterra, Francia y Holanda, a lo que se sumaron las inmigraciones de judíos sefarditas y asquenazíes, chinos, árabes del Imperio Otomano, principalmente sirios, libaneses y palestinos, y también hindúes. Y, principal en toda esa mezcla bullente, la diáspora de múltiples tribus de África forzadas a la esclavitud a partir del siglo quince, cuando los portugueses pusieron pie en aquel continente» (2007; 51).

la calle») produce un acercamiento entre las marcas culturales urbanísticas y la fisionomía propia de los habitantes de la ciudad que provienen «de todos los continentes⁵». Si el título del poema («Érase una calle del Caribe») construido a partir de la locución verbal tradicional con que se inician los relatos maravillosos (érase una vez) sugiere la entrada en un universo de esa naturaleza, en cambio con el verso final («Esta era una calle del Caribe») se disipa tal lectura y se confirma que la calle con sus rasgos «extraordinarios» que la hacen universal no es sacada de la fantasía, sino de la memoria, valorizándose el mestizaje. Y, al mismo tiempo, conserva la memoria del origen de los pueblos que conforman el Caribe.

10. Varios poemas del libro recurren insistentemente a la memoria en la representación de los paisajes ya sean del espacio natural o urbano, como por ejemplo en «Recuerdos», en «¿Te acordás?» o en «Lluvias», en este último aquella permite la recuperación de un fragmento de la realidad ya disuelto en el tiempo: «En mayo y julio el mar venía a pasear/ por las calles de un puerto que ya no existe,/ por las calles de un puerto/ que solo existe en la memoria de un viejo» (p.34). El hablante poético completa con el recuerdo un paisaje que el tiempo ha transformado pero que no se ha perdido del todo al quedar inscripto en el poema. En ese proceso, la memoria del hablante reconstruye la memoria de la geografía de Bluefields, recalando así la «interdependencia entre el tiempo y el espacio».

2. Paisajes de los sentidos

11. La recuperación y recreación de los paisajes no provienen únicamente de la memoria sino igualmente de los sentidos, de las percepciones y reflexiones que genera la interacción entre sujeto y objeto, entre la realidad contemplada y el yo contemplante. En «Points de vue sur la perception des paysages», Michel Collot considera que:

On ne peut parler du paysage qu'à partir de sa perception. En effet, à la différence d'autres entités spatiales, construites par l'intermédiaire d'un système symbolique, scientifique (la carte) ou socioculturel (le territoire), le paysage se définit d'abord comme espace perçu : il constitue « l'aspect visible, perceptible de l'espace⁶ » (1986; 211).

- 5 Esta misma idea aparece expuesta en otro poema titulado «Aquí en la costa», en donde el hablante poético dice: «Aquí todas las razas caminan por la misma calle,/ se juntan en el mismo caserío./ Esta es la Costa/ y aquí todos estamos mezclados. » (p.16).
6 Collot precisa que la cita entre comillas pertenece a Dollfus, *L'analyse géographique*,

12. El mismo crítico añade, con respecto a la percepción inmediata del paisaje, que «son immédiate⁶ ne doit pas faire oublier qu'elle ne se borne pas à recevoir passivement les données sensorielles, mais les organise pour leur donner un sens. Le paysage perçu est donc déjà construit et symbolique» (1986; 211). En *Tambor de pueblo*, las evocaciones de las sensaciones y percepciones de los espacios que nos entrega el hablante poético permiten la construcción de diferentes tipos de paisajes, estableciendo una conexión entre el lugar físico y la historia del Caribe, su cultura y sus habitantes. Así los elementos del paisaje recepcionados por la experiencia sensorial son organizados y cargados de sentido en el espacio del poema. La percepción sensorial desempeña pues un papel decisivo, permitiendo el «encuentro» con la exterioridad y generando la posibilidad de producir una interacción entre «le moi, le monde et les mots» (Collot, 1997; 5).
13. En el poemario que nos ocupa, el conjunto de los sentidos participa en la elaboración de las representaciones de los diversos espacios de Bluefields. Los sentidos auditivo y olfativo son requeridos insistentemente en las composiciones. En «Barrio Fátima» es el sentido auditivo el que permite evocar el paisaje urbano agitado, en donde la música y sobre todo el ruido de los camiones « viniendo del aeropuerto/ no deja descansar al mediodía» (p.14). Los ruidos insistentes traducen una ciudad que pierde la tranquilidad propia de los pueblos para entrar en el caos de la modernidad. Pero es sobre todo la música que da lugar a la elaboración de una imagen de Bluefields en la cual musicalidad y movimiento corporal (danza, erotismo) trazan un paisaje cultural que conecta con los orígenes. Tanto en «Moviendo las caderas» como en «Reggae», el hablante poético remite a las tradiciones ancestrales conservadas y renovadas en el presente: «En el rancho de Behoden/ las parejas bailan música soca,/ moviendo las caderas para allá,/ moviendo las caderas para acá.» (p.40). El movimiento ondulante conecta con los orígenes: «Este baile es un rito primigenio,/ un cortejo febril que se desplaza,/ pieza por pieza, por toda la noche». La reiteración a lo largo del poema de los versos referidos al ritmo ondulante del baile («moviendo las caderas para allá,/ moviendo las caderas para acá») traza tanto un ambiente como un espacio en el cual llegan a concentrarse un rancho, un rito, las parejas e incluso una concepción animística del cosmos: «Y así la noche de Bluefields/ encuentra su pareja⁷».

PUF, coll. Que sais-je ? [s.f.]

7 En el poema titulado «Reggae», el hablante incorpora la figura de Bob Marley, en un

14. Si como hemos visto las diversas experiencias sensoriales permiten al hablante poético ir elaborando diversos tipos de paisajes de Bluefields, es en especial la percepción del motivo del agua por medio de la vista o del sentido del tacto que dará lugar a completar esta geografía.
15. El mar, la bahía, la playa son recurrentes en las composiciones de este poemario; ellos no solo cumplen la función de representar un espacio geográfico caracterizado por dichos elementos casi tópicos del Caribe nica-ragüense, sino también (o sobre todo) permiten convocar la historia, la memoria y las actividades propias de sus habitantes. El motivo del agua, en sus manifestaciones del mar o la lluvia, ocupan con toda lógica un lugar central en las representaciones de los paisajes de Bluefields. Se puede constatar que desde el poema inicial («Laguna de perlas») comentado anteriormente hasta el que cierra el poemario titulado «Del agua y de la historia» el mar y el agua se despliegan a lo largo de las páginas, casi como un oleaje que va recorriendo los barrios y las calles.
16. En el poema «Doce meses de lluvia» el motivo de la lluvia recorre y anega Bluefields incansablemente. Su presencia envolvente, sin pausa, aparece atestada desde el título mismo. El hablante evoca por tanto la lluvia pertinaz característica del Caribe desde el *incipit* del texto: «De que llueve llueve./ Una llovizna que rebasa el año/ y lo hace largo/ sobre los techos de zinc de Bluefields/ que reciben la lluvia sin parpadear» (p.17). El detalle de los techos (de lámina) entrega la imagen de casas de construcciones simples, insertando así una información de tipo socioeconómico. Pero la evocación de la lluvia a lo largo del año da lugar a referirse a los espacios urbanos: «A esta hora King Street/ –la calle que la historia ha ido nombrado/ en épocas sucesivas:/ King Street, Calle del Comercio, Neysi Ríos, Calle del Comercio–/ está desierta» (p.17). Aunque la calle está desierta a causa de la lluvia, en ella se concentran diversas épocas históricas que se acumulan, sin borrarse, tal un palimpsesto, como lo sugiere la enumeración de los nombres⁸, así el espacio conserva el tiempo histórico. El poema pone entonces en escena un personaje de Bluefields: «A esta hora Mr. Mitchell

gesto de homenaje y para rememorar una tradición musical caribeña: «Su voz ha encontrado cuerpos/ para bailar su ritmo/ africano, caribeño,/ entre el humo de la marihuana/ que danza sus figuras en el aire/ lleno de dreadlocks,/ aquí, a esta hora» (p.41).

- 8 Neysi Ríos (Bluefields, 1954-1979) fue una militante revolucionaria sandinista. De manera que su nombre atribuido en una época a la calle revela el momento histórico de auge de la Revolución Sandinista.

sale de su caseta/ y casi se resbala/ en las tablas flojas y mojadas del muelle» (p.17). Mr. Mitchell juega el papel de un «guía», un «acompañante» que va abriendo paso hacia las calles, esquinas, casas, cocinas y conduce al encuentro con los pobladores, desvelando sus costumbres y hábitos, mientras va protegiéndose de la lluvia incesante⁹. Su recorrido pasa por el muelle, por la calle del mercado, pasa por la «esquina del Pescafrito», escucha la música que sale de «las ventanas abiertas de las casas» (p.18) antes de llegar a su casa «de Cotton Tree». (p.19). El personaje se desplaza bajo la lluvia y las percepciones sensoriales van desplegando en el poema los diversos paisajes de Bluefields. Así, el lector se encuentra con imágenes visuales que representan el muelle: «El muelle se parece a una marimba/ que la tocan barcos del Caribe/ y botes que vienen con/ carbón/ quequisques/ yucas/ tortugas aletas para arriba» (p.17)¹⁰. La comparación permite invocar un instrumento musical tradicional de la región centroamericana (la marimba), procedimiento por el cual el sujeto poético a la vez que subraya la identidad cultural de la zona desvela igualmente la suya propia. A las imágenes visuales se suceden en el poema otras de naturaleza diversa: por ejemplo auditivas relacionadas con los ritmos y estilos musicales que se esparcen por las calles –«De las ventanas abiertas de las casas sale/ el reggae/ Bob Marley/ el Palo de Mayo/ Dimensión Costeña»–, relacionadas también con voces populares –« mestizo que vende pescado y grita: “Péeescado”/ “Péeescado”/ y los del criollo que pregona algo parecido a “Cháaacalin”/ “Cháaacalin” » (p.18); son convocadas asimismo imágenes de tipo olfativo: «Es la hora que inventaron los chinos,/ la hora/ del chop-suey/ del pan de coco/ del gallopinto/ del rice-and-beans/ del rondón/ de la sopa

9 A lo largo del poemario se presentan diversos personajes de la vida de Bluefields, emergiendo de la memoria del sujeto poético. Así, por ejemplo, Lorna Taylor en «Entierro » quien: « en vida ella amó a todos los muchachos del colegio/ en su cuarto del barrio Nueva York/ donde los esperaba todos los días/ y, por un peso,/ en tres segundos, los iniciaba/ en las cosas de la vida.» (p.20) ; o bien «Percy Williams, pescador», quien parece salido de los tiempos primordiales: «Antes que las garzas se acuerden de sus alas,/ mucho antes,/ Percy Williams pone las redes en su bote/ y espera a que el viento lo lleve al sitio/ del róbalo, de la corvina,/ adonde irá a echar su atarraya» (p. 21). Notemos que el verso inicial tal vez se refiera también a la hora temprana en la que el pescador sale a pescar, cuando las garzas todavía están dormidas.

10 El hablante poético entrega una serie de enumeraciones que remiten no sólo a los productos transportados en los barcos y botes sino igualmente al lugar de donde provienen («de Ramacay/ del Río Escondido/ del Rama/ de Kukra Hill/ de Pearl Lagoon/ de Karawala/ de la Cruz de Río Grande» (p. 17). Estas enumeraciones permiten ampliar la visión que elabora el poema acerca de Bluefields al mencionar aspectos de los intercambios comerciales y, sobre todo, de las localidades de los alrededores. Se establece de esa forma una suerte de mapa de la región a través de las toponimias.

mixta/ del coctel de ostiones/ de las aletas de tortuga» (p.19). El conjunto de tales imágenes crea una visión panorámica, una suerte de paisaje múltiple que combina lo geográfico con los signos culturales específicos de la región.

17. Ahora bien, el valor de las imágenes sensitivas no excluye un cuestionamiento en cuanto a las condiciones de desarrollo de la región. La denuncia emerge en los versos de manera indirecta a través de los olores que se entremezclan. Cuando Mr. Mitchell llega a su casa, el sujeto poético pone a descubierto las sensaciones que se pueden percibir en el lugar: «El olor a comida sale de la cocina/ y se mezcla con el olor a gasolina y basura de la calle,/ y con la lluvia/ y con la música» (p.19). Los olores agradables se mezclan pues a los desagradables, con lo cual se produce una visión que deja aparecer los problemas urbanos ligados a la insalubridad y la polución ambiental. El cierre del poema sintetiza esta doble cara de la ciudad: «Eso es Bluefields:/ un puerto mojado,/ hedioloriento, musicoso» (p.19). Notemos en cuanto a los dos términos finales que el hablante poético recurre, primero, a un neologismo que, al fusionar dos sensaciones opuestas (hediondo/ oloriento), establece un paisaje ambiguo del «puerto», el cual, no obstante, se positiviza con el siguiente término (musicoso) que lo devuelve al ritmo y al sentimiento festivo.

18. En relación a este último aspecto, es de notar que el hablante poético va elaborando a lo largo del poemario un «paisaje musical» de Bluefields, toda vez que las referencias a la música son numerosas en los poemas. Sin embargo, esta perspectiva no debe llamar a engaño en la medida en que no se limita a la recreación de un «ambiente festivo» (tópico del Caribe) ya que la visión crítica se desliza con frecuencia en los poemas para poner de relieve los problemas socioeconómicos y ecológicos a través del paisaje mismo. Ello ocurre en el poema «Kukra Hill», el cual empieza con esta imagen: «Ya no hay ingenio en Kukra Hill,/ solo palma africana» (p.10). El segundo verso, con el uso del adverbio «solo», consigue connotar todas las dificultades ambientales y sociales que acarrea el monocultivo: contaminación, abandono de la diversificación de cultivos, en suma: «eliminación de la agricultura campesina para transformar el sector en una producción concentrada con parámetros capitalistas» (Houtart, 2006). Por otra parte, el problema del narcotráfico que ha aquejado en los últimos tiempos la costa Atlántica de Nicaragua es igualmente abordado especialmente en un poema titulado «Total, la oscuridad». En él, se alude a la situación de los

pescadores que, por su situación de pobreza y con la perspectiva de obtener beneficios materiales inmediatos, se ven tentados a caer en el narcotráfico, con su resultado fatal: «Después, total, la oscuridad,/ su peso muerto» (p.49).

19. Volvamos, para terminar, al tema del agua. Naturalmente en un espacio costeño, como señalamos antes, ésta ocupa un lugar primordial en *Tambor de pueblo*. Para el yo poético –tanto como para los habitantes de Bluefields–, el mar, la lluvia constituyen elementos cuya presencia y percepción a nivel sensitivo determinan su existencia y su imaginario. Pero, además, en el poemario, su percepción convoca el sentido histórico. Michel Collot recuerda que Augustin Berque en *La Pensée paysagère* (2008) intuye que: «le paysage appelle à penser d’une certaine manière, et même que certaines idées nous viennent justement du paysage» (Collot, 2011; 12). Es lo que nos parece sucede en particular en el poema que significativamente cierra el poemario, «Del agua y de la historia». Se trata no solo del poema más extenso del libro sino en el cual, el agua, los paisajes vinculados a ella, funcionan como resortes que permiten seguir el curso del tiempo histórico de Bluefields. Los ríos, los lagos, las lagunas, el mar, operan como espacios que van marcando las etapas del proceso histórico caribeño nica-ragüense. El texto parte de los orígenes:

En el principio era el agua
como una gran culebra
reptando hacia el amanecer de la tortuga;
agua que ellos fueron nombrando
esto se llama Wangki,
esto pyuta, esto kábu,
la tortuga, lih (p.50).

20. El elemento agua, omnipresente en el paisaje caribeño, aparece por tanto como fundador del mito y la cultura. En un primer momento, la imagen que introduce la comparación no solo activa el movimiento mítico del agua hacia los orígenes, sino activa igualmente reminiscencias de mitos mesoamericanos ancestrales (Quetzalcoatl/Kukulkán). Además, en un segundo momento, el agua se vincula a la lengua originaria, con la cual se nombró inicialmente aquella realidad. La percepción del agua, elemento primordial del paisaje, permite entonces remontar el tiempo y desvelar sus especificidades. A partir de esta evocación de carácter mitológico, el hablante poético se consagra a repasar los diversos momentos del proceso histórico de Bluefields. Conviene destacar que en el inicio de las seis prime-

ras estrofas¹¹, el hablante poético reitera insistentemente la idea de principio, de los orígenes, poniendo así de relieve la historia anterior a la llegada de los españoles. «En el principio era la montaña/ llena de dantos y venados,/ de caobas y ceibas, que ellos fueron nombrando.»; «En el principio era Miskut,/ solo con su gente/ pescando, cazando dantos y tortugas»; «En el principio/ toda la Taguzpalga, toda la Tulugalpa,/ era la tierra de los miskitos»; «El principio era mayangna, nosotros,/ los que vienen de Kaun'ápa, la montaña de los ombligos,/ del gran padre Maisahana/ y de Ituána, madre diosa, diosa madre.» ; «El principio era rama./ Los ramas se fueron al norte/ sin detenerse/ [...] / para echar sus velas en rama/ sobre Punta Gorda y Torswani,/ sobre Dokuno y Kukra River,/ sobre una bahía/ que navega hacia su propia isla:/ Rama Cay.» (p.50-51). El conjunto de estas citas le confieren una importancia central al espacio natural en que se desarrollaron las comunidades originarias de la región, que se conectan con lo mitológico y lo histórico. Y en dicho paisaje, las aguas de los ríos por los que navegan y pescan los miembros de las comunidades mencionadas vienen a ser primordiales en la conformación de su cultura. Tal geografía deviene así generadora de ideas en cuanto a los orígenes y, a la vez, de conocimiento y reconocimiento de aquellos pueblos ancestrales.

21. El curso del poema se prosigue recorriendo otras etapas de la historia caribeña: «Después vinieron los españoles»; «Después vinieron los ingleses»; «el África llegó en barcos.»; «Avanzando desde el Orinoco y San Vicente,/ de sur a norte/ de norte a sur/ vinieron los garífunas/ escapándose de la esclavitud» (p.52-54), luego se refiere al régimen liberal de Zelaya de finales del siglo XIX: «Un día un Zelaya fiero/ que codiciaba todo esto/ entró, como el ladrón/ a medianoche» (p.55). La historia del Caribe va modelándose, en el poema, en el curso de los ríos –«Éranse días de benques,/ de tucas navegando el Río Grande,/ días de bananales/ a la orilla del Río Escondido» (p.56)–, hasta desembocar en una triple constatación. En primer término se constata el despojo de que ha sido objeto la región y su progresiva decadencia; en segundo lugar, se pone de relieve y se valoriza el mestizaje múltiple de Bluefields, para finalmente destacar la resistencia cultural y las luchas de estos pueblos:

Bahía de Bluefields, puertecita del mar,
sus luchas históricas
de pueblos de agua

- 11 El poema es el más extenso del poemario, se compone de 229 versos organizados en 21 estrofas.

al centro de la historia (p.57).

22. Los cuatro versos finales establecen una red de sentidos entre Bluefields, el mar y la historia. Si la relación afectiva entre Bluefields y el sujeto poético se desvela a través del diminutivo presente en el verso inicial de la cita («puertecita del mar»), los tres versos siguientes tienen un alcance distinto, de carácter político e ideológico. En efecto, el tercer verso de la cita implica el proceso de resistencia de estos «pueblos de agua»; el plural traduce por su parte la repetición y la multiplicación de esas luchas a lo largo del tiempo. Pero el momento cumbre viene al cierre del poema. El verso cuestiona y trastoca las visiones dominantes de la historia según la cual hay pueblos con historia y hay otros que no la tienen; o bien, hay pueblos cuyas historias están al centro y otras en la periferia. La percepción del paisaje ha permitido por consiguiente la emergencia o por lo menos el acompañamiento de esta concepción que adversa las versiones historiográficas dominantes. Los grupos sociales considerados subalternos, ausentes de aquellas versiones, emergen en el espacio del poema, transgrediendo los márgenes de las historias oficiales. Es esta otra concepción la que aparece igualmente plasmada en uno de los últimos poemas del libro y cuyo título ya anuncia la postura anticonformista del sujeto poético: «El Caribe no es mediterráneo». Por medio de la negativa que se reitera como un estribillo a lo largo de la composición, ésta pone de realce la originalidad propia del Caribe («El Caribe no es Mediterráneo tropical», p.44), rechazando su reducción a una «copia», un sucedáneo de la geografía europea. El poema en cuestión se cierra de esta forma: «El Caribe no es secundario,/ mediterráneo,/ no, no, no./ El Caribe es caribe./ Sí, señor» (p.45). El rechazo de la transmutación implica el disentimiento del yo poético con respecto a las posturas etnocéntricas. El Caribe tiene su historia, su identidad y existencia propias, y no requiere, por tanto, ser transmutado para considerársele específico y ocupar un lugar particular en la realidad.

Conclusiones

23. En *Tambor de pueblo*, como se ha visto, el hablante poético se entrega a la representación de paisajes que provienen de la memoria tanto como de experiencias sensoriales del Caribe centroamericano. La construcción de estos paisajes permite no solo proponer una mirada del entorno real de la

región, sino ante todo por medio de ella se abordan aspectos vinculados con la historia y los procesos sociales. La geografía no es tratada aquí exclusivamente como espacio de contemplación, atendiendo nada más sus rasgos exteriores, no obstante los poemas no dejan de lado el plano referencial y afectivo. Los textos del poemario proponen elementos descriptivos del paisaje que traducen la emotividad del yo poético y su vinculación con él, pero además estos operan sobre todo para dar paso a reflexiones que tienen que ver con la vida social individual y colectiva de Bluefields. Se valoriza de esa manera su historia antigua y presente, su cultura mestiza y su idiosincrasia. En el dispositivo poético de Carlos Castro Jo, el paisaje funciona como detonador o, mejor dicho, la experiencia del paisaje desencadena la emergencia de significados articulados con la memoria y los sentidos, revelando así que: «tout en reliant l'individu au monde, le paysage renvoie toujours une image de soi¹²» (Ziethen, 2013; 22). Imagen en la cual «sujeto y espacio» entran en interdependencia, en una relación dialógica que permite superar las marcas coloniales de la lectura del mundo. Los discursos y pensamientos dominantes sobre la realidad americana, a lo largo de diferentes épocas, se singularizaron por una perspectiva reductora y rebajadora según la cual el continente es interpretado nada más como naturaleza, como espacio vacío (Zea, 2011) (despojado de historia, cultura y afectos):

el Nuevo Mundo *solo* es naturaleza: es una u-topía a-histórica, idealmente deshabitada o, a la postre, deshabitada por el genocidio nativo y rehitable mediante la inmigración europea. La civilización o la humanidad no están presentes en ella (Fuentes, 1997; 87).

24. El paisaje configurado en *Tambor de pueblo*, muestra, demuestra y poetiza, que la geografía trasciende la «Naturaleza, vasta e hiperbólica». Tras ella se cobijan otros mundos.

12 En relación a este punto, Antje Ziethen en su artículo «La littérature et l'espace» argumenta que: «Le paysage est le produit d'une interaction entre l'homme et l'espace. Suivant Merleau-Ponty, Collot comprend la conscience comme une manière d'être au monde, une conscience qui est corporelle, et, par conséquent, spatiale. Esprit et corps, sujet et espace sont pris dans une posture dialogique, une interdépendance, faisant en sorte que la spatialité du sujet fait écho à «la subjectivité de l'espace qui l'entoure» (Collot 2011b; 20), car tout en reliant l'individu au monde, le paysage renvoie toujours une image de soi» URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1017363ar> DOI : <https://doi.org/10.7202/1017363ar>

Bibliografía

CASTRO JO Carlos, *Tambor de pueblo*, Managua, 400 elefantes, 2013.

COLLOT Michel, *La pensée paysage*, Paris, Actes Sud, 2011.

_____, *La matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.

_____, « Points de vue sur la perception des paysages », *Espace géographique*, tome 15, n° 3, 1986, p. 211-217. doi : <https://doi.org/10.3406/spgeo.1986.4144>;
https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1986_num_15_3_4144

FUENTES Carlos, *Tiempos y espacios*, México, FCE, 1997.

HOUTART François, « La palma africana », *ecoportal.net*, 2006.
https://www.ecoportal.net/temas-especiales/energias/la_palma_africana/
consultado el 15/4/2021.

ZEA Leopoldo, *Regreso de las carabelas*, México, UNAM, 2011, en particular el capítulo « América, vacío de Europa » (p.25-35).

ZIETHEN, Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescences. Revue d'études françaises*, n° 3, juillet 2013 « Lire le texte et son espace : outils, méthodes, études » (Sous la direction de Janet Paterson, Caroline Lebrec et Antje Ziethen), p. 3-29.