

**EL PERIODISMO LITERARIO EN JORGE GARCÍA USTA: DIÁLOGO CON LAS
RAICES DE LA CULTURA POPULAR DEL CARIBE COLOMBIANO**

ESTEFANY ESCALLÓN IBÁÑEZ

TRABAJO DE GRADO

ASESOR

CIELO PATRICIA PUELLO SARABIA

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

CARTAGENA DE INDIAS – COLOMBIA

2014

Contenido

Introducción

Capítulo 1. Jorge García Usta y el periodismo literario.

Consideraciones preliminares acerca del periodismo literario.

Jorge García Usta y el periodismo literario.

Jorge García Usta: su experiencia vital, los textos y el periodismo literario.

Otras consideraciones a la luz del periodismo literario en García Usta.

Capítulo 2. Jorge García Usta y *En tono menor*

Sobre *En tono menor*: contexto histórico.

Jorge García Usta *En tono menor*.

Algunas acotaciones.

El trabajo de Jorge García Usta en *En tono menor*.

***En tono menor*: el intelectual y el artista en los trabajos de García Usta.**

Capítulo 3. El compromiso por visibilizar la cultura popular

Diez juglares en su patio a la voz del periodismo literario

García Usta y la crítica literaria a la obra de Gabriel García Márquez

La labor editorial de Jorge García Usta

Conclusiones

Bibliografía

INTRODUCCIÓN

En el transcurso de nuestra historia encontramos sujetos que han tenido gran relevancia en el ámbito académico y cultural del Caribe colombiano, personas que con su vida misma han aportado grandes precedentes para deslegitimar el imaginario de barbarie que pesa sobre nuestra región producto del rezago colonial. Una de las figuras icónicas por excelencia es el periodista, investigador, poeta y gestor cultural Jorge García Usta quien con sus obras logró dejar una huella invaluable en el campo intelectual a nivel regional. García Usta nació en Ciénaga de Oro, municipio de Córdoba, en 1960 y falleció 45 años más tarde en 2005, dejando una vasta y variada producción que hoy en día es objeto de debates en los espacios académicos de la ciudad de Cartagena.

Una de las labores más significativas que desempeñó Jorge García Usta, y que vale la pena destacar es la de periodista, la cual ejerció con gran desenvolvimiento y formidable rigurosidad; lo que le permitió acercarse a aquello que fue de valioso interés en gran parte de su obra: la cultura popular, que en palabras de Salcedo (2005-2006) ha sido “excluida durante largos años de la agenda informativa de nuestros medios” (p. 26). Construyendo así un periodismo crítico, comprometido y con la convicción de desentrañar y comprender las dinámicas en que se desarrolla lo cultural en el Caribe colombiano. Sin duda para Jorge García Usta su faceta de periodista no estuvo desligada nunca de la de creador, investigador y gestor cultural; ya que se valió del periodismo para realizar obras que de alguna manera reflejan la rigurosidad investigativa, una evidente capacidad creadora a través del lenguaje y el afán de generar espacios donde los sujetos populares y sus manifestaciones pudieran darse a conocer.

Para poder atender lo anterior es necesario entender cuáles fueron los antecedentes del escritor cordobés.

Hacia mediados del siglo XX en Colombia, la prensa se encontraba sumergida en los conflictos de la tradición bipartidista, por lo que el manejo de la información dependía de las preferencias políticas de los propietarios. Incluso los hombres públicos, sus partidarios y amigos, fundaban periódicos como una forma de controlar las ideas contrarias y difundir los pensamientos y posiciones de sus partidos políticos: tal era el caso de Alberto Lleras Camargo y Eduardo Santos. Con la conciencia del poder que implicaba controlar los medios de difusión de la información, muchos intelectuales- con alguna ambición literaria- eran vinculados a los periódicos, de donde salían con el prestigio necesario para emprender una carrera política. Con relación a esto, Jorge García Usta (2003) afirma en su estudio crítico sobre la obra y trayectoria vital de Héctor Rojas Herazo que

No sólo eran los insignes gramáticos conservadores los únicos que se perfilaban como dirigentes del Estado, sino también los capitanes e ideólogos liberales que exaltaban la poesía de Víctor Hugo o los panfletos de Vargas Vila y no comprendían ni el humor desacralizador de Luis Carlos López, ni las aventuras de Los Nuevos, ni las de Piedra y Cielo. (p.11)

Lo que quiere decir que ni liberales ni conservadores comprendían en realidad las dinámicas de producción y recepción de la prensa, debido a que el cubrimiento de los sucesos se limitaba a defender a un grupo político de los ataques del partido contrario. Como era de esperarse, la integridad de la prensa se vio afectada por esta tradición bipartidista; en consecuencia, las noticias presentadas al público eran planas, pero, sobre todo, dejaban por fuera la necesaria y enriquecedora reflexión sobre la condición humana de los sujetos cotidianos. No

existía, dentro de esta tradición periodística, un interés por la profundización y problematización de los fenómenos sociales, económicos y culturales que afectaban el país.

En medio de este panorama surgieron, a principios de los años cuarenta, los artículos, comentarios, crónicas y reportajes de Héctor Rojas Herazo, Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez, con nuevas preocupaciones sobre la creación literaria, el sentido de la existencia y las relaciones que los sujetos establecen con la nación. En estos autores se condensó la figura emblemática del escritor-periodista, capaz de restablecer la antigua hermandad literatura-periodismo como condición fundamental en el proceso de modernización cultural del país a mediados del siglo XX.

El nuevo periodismo propuesto por estos autores logró descifrar, en la realidad de mediados del siglo XX, un carácter estético que indagaba sobre la complejidad de la condición humana. En este sentido, estamos de acuerdo con Vázquez Montalbán (1999) cuando expone que

No hay contradicción entre la pulsión del testimonio y *verdad* del periodismo y la substancialidad de ser ficción, en el sentido que daba Steiner, recogido por Chillón, a la mismidad del lenguaje: *el lenguaje mismo posee y es poseído por la dinámica de la ficción.* (p.13)

El periodismo literario, lejos de ser ortodoxo y panfletario, revitalizó la construcción cronológica de los hechos, convirtiendo los artículos en historias completas que, hasta la fecha, logran transmitir al lector las pulsiones y tensiones de la realidad sin la rigidez de lo gramático. Dicho periodismo transfiere la preocupación constante de la literatura por el sujeto a la actividad periodística, logrando que ésta rompa las formas y se sitúe más allá de la simple construcción continuada de hechos específicos. Con este nuevo periodismo los actores sociales cobran vida en

el papel; exactamente como en las novelas, sus sensaciones y momentos dramáticos tiene un valor especial porque sabemos que sus historias son verdaderas.

Este proceso consistió en un distanciamiento de la tradición literaria inmediatamente anterior y de las posturas de la sociedad burguesa, buscando establecer la literatura – y, por ende, el periodismo literario- como un sistema independiente de cualquier tipo de ideología o influencia política que movilizara sus necesidades y lógicas internas. Esto es: la literatura moderna, ya no era más un instrumento al servicio de la política o de la Historia sino un fin en sí mismo. Al respecto Jiménez Panesso (1994) plantea

Siempre que se habla de modernidad está en juego una cierta aspiración a nuevos comienzos, a partir otra vez de la “tábula rasa”. La literatura parecería tener afinidad constitutiva con el acto libre, que se pretende sin mediaciones y no reconoce pasado; un acto que intenta siempre destruir la distancia temporal que lo hace dependiente de una tradición anterior (p.19)

De hecho la fuerza de la modernidad a la que se refiere Panesso reside no sólo en el constante deseo del rejuvenecimiento del lenguaje, sino también en la determinación que le permite, por sus propios medios, “excede[r] las leyes ideológicas de una sociedad para producir su propia coherencia, su racionalidad, la armonía inteligible de su movimiento histórico.” (Barthes, 1997, p.3). De ahí que el periodismo literario propuesto por Rojas Herazo, Cepeda Samudio y García Márquez se a partir de la ruptura con las “profilácticas pautas de escritura prescritas por la redacción periodística ortodoxa” (Chillón, 1999, p.15); todo esto en la búsqueda, precisamente, del distanciamiento del discurso político que dominaba la prensa nacional de la época. Sin embargo, la ruptura viene acompañada por el encuentro y desencuentro simultáneos con dicha tradición, puesto que sin ésta no existiría la base sobre la cual construir un nuevo modelo.

Este proceso que inició con el reconocimiento del vigor del mestizaje cultural, y que incita a retratar de diversas formas la realidad de los pueblos, es retomado por Jorge García Usta, en cuya labor surge, nuevamente, la figura del escritor-periodista. Su obra es una propuesta estética que se aleja de estilos ortodoxos al jugar con la faceta de creador, lo que le permite describir las escenas en un “contexto anecdótico” (Salcedo, 2005-2006) donde los detalles dan cuenta de una dimensión humana que parece perderse al hablar sólo del hecho noticioso.

El trabajo de García Usta capta, proyecta y defiende los momentos cruciales de la vida diaria, confirmando que contienen gran dinamismo y sustancia. En este sentido, nuestro interés con esta investigación es mostrar cómo Jorge García Usta retoma la hermandad literatura-periodismo y reivindica el legado de una tradición periodística y literaria, a través de su trabajo investigativo sobre la literatura y la cultura del Caribe colombiano como por ejemplo *Diez juglares en su patio* (1991, en coautoría con Alberto Salcedo Ramos), *Cómo aprendió a escribir García Márquez* (1995) y *Rojas Herazo, Obra periodística 1940-1970* (2003).

Esta tesis muestra cómo la propuesta estética de Jorge García Usta retoma el legado de sus antecesores (Rojas Hérazo, Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio), nuestra intención aquí es mostrar la forma, tomando como referencia el libro *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal* (1996) de Norman Sims, cómo se desarrolla el trabajo periodístico de Jorge García Usta dentro de los límites de lo que se conoce como periodismo literario. En este sentido, se hará énfasis en algunos rasgos característicos de los reportajes, crónicas, artículos y columnas desarrollados por García Usta y, así mismo, serán relacionados dichos rasgos con los elementos esenciales que constituyen el periodismo literario.

Este estudio estará dividido en tres capítulos: el primero de ellos estará dividido en dos momentos específicos, a saber: en primer lugar, se tomarán como punto de partida los análisis desarrollados por Norman Sims (1996) en su libro *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*, con el objetivo de señalar de modo puntual en qué consiste el periodismo literario y en segundo lugar, nos detendremos en el trabajo periodístico de Jorge García Usta con el fin de mostrar los puntos en que su investigación periodística coincide con algunos de los elementos señalados por Sims como constitutivos del periodismo literario.

En el segundo capítulo fijaremos la mirada en la revista *En tono menor*, con el objetivo de enfocarnos en el modo en que el ejercicio periodístico es desarrollado por Jorge García Usta. Por ello, el capítulo estará dividido en dos apartados: primero, una presentación general de la revista *En tono menor* y, segundo, un breve análisis de los artículos publicados por el escritor cordobés durante su participación en el grupo *En tono menor*.

Finalmente, en un tercer capítulo expondremos la manera en que Jorge García Usta desarrolló una lucha para visibilizar la cultura popular de la costa Caribe. Expondremos aquí la forma en que través del ejercicio periodístico y de su trabajo como editor, García Usta creó espacios para el fortalecimiento de la cultura popular. Para ello analizaremos desde los presupuestos del periodismo literario Los libros *Diez juglares en su patio* (1991) y *García Márquez en Cartagena: sus inicios literarios* (2007) y además revisaremos algunos de los proyectos que llevó a cabo como gestor cultural en la ciudad de Cartagena.

Este trabajo está adscrito a la línea de investigación Literaturas y representaciones del Caribe e Historiografía de la Literatura del Caribe del Centro de Estudio e Investigaciones Literarias del Caribe (CEILIKA). Un estudio como éste contribuye al diseño de una historia de

la literatura del Caribe desde los géneros, épocas, generaciones, corrientes y rasgos estéticos, así como también a dimensionar la importancia de pensar el Caribe, estética y socialmente; además aporta al campo de la crítica literaria un estudio alrededor de la obra periodística de García Usta.

Como veremos, Jorge García Usta -el cultural, político, creador, periodista-deja un gran aporte para la transformación del periodismo, puesto que deconstruye las fronteras que se habían establecido entre la literatura y la actividad periodística del Caribe y de Colombia hacia finales del Siglo XX, lo cual nos permite adquirir una visión más amplia de estos dos géneros.

CAPÍTULO I: JORGE GARCÍA USTA Y EL PERIODISMO LITERARIO

Tal cual se anuncia en el título del presente capítulo, nuestra intención aquí es mostrar la forma cómo se desarrolla el trabajo periodístico de Jorge García Usta dentro de los límites de lo que se conoce como periodismo literario. En este sentido, se hará énfasis en algunos rasgos característicos de los reportajes, crónicas, artículos y columnas desarrollados por García Usta y, así mismo, serán relacionados dichos rasgos con los elementos esenciales que constituyen el periodismo literario.

En este orden de ideas, el presente capítulo se encontrará dividido en dos momentos específicos, a saber: en primer lugar, se tomarán como punto de partida los análisis desarrollados por Norman Sims (1996) en su libro *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*, con el objetivo de señalar de modo puntual en qué consiste el periodismo literario. En segundo lugar, nos detendremos en el trabajo periodístico de Jorge García Usta con el fin de mostrar los puntos en que su investigación periodística coincide con algunos de los elementos señalados por Sims como constitutivos del periodismo literario. Cabe anotar que en esta parte, dadas las circunstancias, abordaremos un poco la temática del segundo capítulo, pues se hará referencia a algunos de los textos desarrollados por García Usta durante su época de trabajo en el grupo En tono menor. No obstante, nuestra referencia aquí será sucinta y responderá simplemente al intento de rastrear los elementos vinculantes que relacionen su trabajo con el periodismo literario.

Consideraciones preliminares acerca del periodismo literario

Norman Sims (1996), en el prólogo de su libro *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*, señala que el modo tradicional como se ejerce la labor periodística parece

estar concentrado, esencialmente, en lo que llama “los centros de poder”. Con dicha categoría, Sims hace referencia a la manera en que el periodismo norteamericano fija su atención en las principales instituciones de la sociedad. Esto se encuentra justificado, al parecer, en el hecho de que las decisiones que se toman en dichos centros resultan absolutamente determinantes para la vida diaria de las personas; por ejemplo, señala como centros de poder, y consecuentemente objetos de atención del periodismo norteamericano, el pentágono, la casa blanca y Wall Street (1996, p. 11).

Frente a esto se genera una segunda tendencia, en la cual el sujeto ordinario exige una explicación de “cómo” suceden las cosas, no una simple descripción de lo acaecido. Según Sims, dicha exigencia apunta al trasfondo psicológico a partir del cual se edifican los hechos narrados de manera tradicional. De esta forma, la tendencia en cuestión se orienta a la exigencia de crear narraciones que logren penetrar en los elementos más básicos de la vida cotidiana. Esta necesidad parecería ser satisfecha en la labor realizada por los novelistas y no por los periodistas concentrados en las dinámicas y decisiones de carácter institucional. En palabras de Sims

Hoy en día, las sobras de información no satisfacen el deseo de los lectores de saber cómo hace las cosas la gente. En su vida diaria los lectores manejan explicaciones psicológicas de los hechos que suceden a su alrededor (...) Las historias cotidianas que nos hacen penetrar en la vida de nuestros vecinos solían encontrarse en el mundo de los novelistas, mientras que los reporteros nos traían las noticias de lejanos centros de poder que a duras penas afectan nuestras vidas. (1996, p. 11)

En esta medida, Sims cree que el periodismo literario es el que permite construir un puente que articule la labor del reportero con un discurso sobre la vida cotidiana, sobre el desenvolvimiento fáctico de los sujetos, con lo que lograría poner en evidencia aquello buscado,

esto es: lo dramático de lo cotidiano. Así, antes que fijarse en la información generada por las grandes instituciones, el periodismo literario pone su atención en el horizonte cultural dentro del cual se sitúan las instituciones objeto del periodismo en su faceta ortodoxa. Precisamente al respecto Sims (1996) afirma que

Los periodistas literarios reúnen las dos formas. Al informar sobre las vidas de las personas en el trabajo, en el amor, o dedicadas a las rutinas normales de la vida, confirman que los momentos cruciales de la vida diaria contienen gran dramatismo y sustancia. En lugar de merodear en las afueras de poderosas instituciones, los periodistas literarios tratan de penetrar en las culturas que hacen posibles que funcionen. (p. 12)

En este sentido, para el periodismo literario es importante mostrar la forma en que el periodista se sumerge en un ámbito cotidiano para analizarlo y exponerlo, a la vez que anuncia su presencia al lector en el trabajo realizado. Es decir, que un reportaje de orientación literaria presupone, en primer lugar, que el periodista conviva directamente con aquello de lo cual pretende dar cuenta, con el fin de que lo asimile del mejor modo posible al compartir el mismo espacio (inmersión). En segundo lugar, el periodista debe anunciar su presencia al lector de modo contundente, mostrarse como una conciencia que vive y transmite su experiencia a quien lo lee (voz). En consecuencia, con este modo de ejercer la actividad periodística se intenta superar la actividad regular de un periodista tradicional, que intenta describir un conjunto de hechos particulares acontecidos, desde una presunta neutralidad metodológica o exposición imparcial.

Además de lo anterior, un segundo rasgo que caracteriza al periodismo literario es la pretensión que tiene de dar vida a los personajes que son señalados en los reportajes, tal como intenta hacerlo una producción narrativa literaria; no obstante, atiende a un principio de

objetividad, en tanto que se enfoca en sujetos históricos reales, cuya historia narrada es verdadera.

A juicio de Sims, el periodismo de orientación literaria cuenta con una normatividad expresa respecto del modo en que debe desarrollarse la labor periodística. Siendo precisos, el periodismo literario tiene los límites de su ejercicio –y en consecuencia sus rasgos definatorios– en la estructura de las narraciones, en la precisión y objetividad con que se exponen los hechos, en el grado de convivencia del periodista en relación con lo narrado y en la forma en que anuncia su presencia en el reportaje al lector. En palabras de Sims: “El periodismo literario no fue definido por los críticos: los escritores mismos han reconocido que su oficio requiere *inmersión, estructura, voz y exactitud*” (1996, p. 17).

Ahora, nos detendremos brevemente en cada uno de los elementos constitutivos del periodismo literario. En lo que se refiere a la *inmersión* del reportaje literario Sims (1996) la explica a partir de un diálogo sostenido con John McPhee. Este destacado periodista norteamericano sostiene que la *inmersión* responde al hecho de convivir, de adentrarse en aquello de lo cual se habla para comprenderlo a plenitud de un modo vivencial; en consecuencia, y a su juicio, debe aprenderse el objeto en cuestión desde su propia dinámica (p. 18). Al respecto McPhee afirma “Descubrí que uno tiene que comprender una gran cantidad de cosas aunque sólo sea para escribir un pequeño fragmento. Una cosa lleva a la otra. Hay que meterse dentro del asunto para hacer que casen las piezas” (McPhee. Citado por: Sims, 1996, p. 18-19).

Cabe anotar aquí que, para McPhee, el punto de partida de todo reportaje literario es el vínculo emocional que se establece entre el reportero y el tema. Por lo tanto, la *inmersión*

¹ La cursiva es nuestra.

presupone una relación estrecha entre el tema por abordar y la afectividad del periodista. Sims afirma que

Para McPhee, y para la mayor parte de los demás periodistas literarios, la comprensión empieza con un contacto emocional, que sin embargo pronto lleva a la inmersión. En su forma más simple, la inmersión significa el tiempo dedicado al trabajo (...) Los periodistas literarios apuestan con su tiempo. Su impulso de escribir los lleva a la inmersión, a tratar de aprender todo lo que hay que saber sobre un tema (1996, p. 19).

Entre tanto, en una conversación con Kramer, otro destacado periodista literario norteamericano, Sims esbozó otro modo en el cual puede ser asumida la *inmersión*: presupone el trato natural con aquellos sujetos que viven en el mundo privado en que se desenvuelve el periodista (p. 20-21). Su presencia debe pasar desapercibida para que todo ocurra con plena naturalidad. Atendiendo a lo dicho por Kramer y McPhee, Sims anota entonces respecto de la inmersión que: “[t]odos los escritores con los que hablé me contaron historias parecidas. Su trabajo empieza con la inmersión en un mundo privado: esta forma de escribir puede muy bien llamarse “periodismo de la vida diaria” (1996, p. 21).

En segundo lugar, Sims menciona como otro rasgo distintivo de los reportajes literarios a la *estructura*. Sobre esto señala que todo reportaje cuenta con una estructura predeterminada, en la cual se determina de antemano el punto final del trabajo periodístico luego de larga meditación. En este sentido, y en medio nuevamente de la conversación con McPhee, se arguye que la *estructura* responde a cómo se desarrolla de modo interno la historia narrada, a la organización de la información y a la dinámica propia que asume lo escrito, es decir, “la forma y el aspecto del asunto” (McPhee. Citado por: Sims, 1996, p. 22). No obstante, para McPhee, la *estructura* no debe ser confundida con simplemente poner las partes de una historia, una al lado

de la otra. La *estructura* implica crear una coherencia interna en el texto, de modo tal que una parte se complemente con la otra; esto es, que “por el simple hecho de ponerlas una junto a la otra, puedan comentarse mutuamente sin que se diga una sola palabra” (Citado por: Sims, 1996, p. 22-23).

Atendiendo a las mencionadas consideraciones, McPhee anota que la *estructura* de un trabajo periodístico literario puede responder a una cronología reensamblada. Este concepto se refiere a la posibilidad que tiene el reportero de articular los hechos en un orden cronológico distinto al ocurrido, con el fin de orientar al lector de un modo adecuado en medio de los hechos narrados. Así, el periodismo literario permite violentar la linealidad temporal de lo acaecido, atendiendo a la primacía del ordenamiento temático. Por esta razón, anota Sims (1996) que seguir el ordenamiento cronológico no es siempre lo más adecuado para que un periodista narre una historia (p. 24).

En tercer lugar, y dejando de lado a la *estructura*, Sims (1996, p. 25) pone el foco de la atención en la característica de la *exactitud*, entendida como rasgo distintivo del periodismo literario. En lo que a este concierne, el autor indica que si bien los reportajes de orientación literaria no manejan las mismas dinámicas que las prácticas periodísticas tradicionales, responden al ideal de exactitud que impele al periodista literario a exponer las cosas tal cual son, intentando mostrarlas del modo más objetivo posible. Así, aunque se rompa con la linealidad temporal, como reportero, no importa el estilo literario que se asuma, se debe ser lo más fiel posible a los hechos.

En cuarto lugar, Sims (1996) pone de relieve de manera precisa a la *voz* como uno de los elementos característicos del periodismo literario. A este respecto, resulta pertinente dejar claro

que, con dicha categoría, Sims piensa la utilización de la primera persona para desarrollar artículos periodísticos, en el proceso de presentación de los acontecimientos. Cabe anotar aquí que la utilización del “yo” en los reportajes literarios puede resultar una herramienta considerablemente recurrente para estructurar el discurso, pero a la vez resulta criticada por el periodismo tradicional, en la medida en que su utilización parecería privar de exactitud los reportajes.

Ahora bien, en un sentido más preciso, la *voz* en el periodismo literario apunta al desarrollo de las tácticas de narración más adecuadas, que pueden suponer o no la utilización de la primera persona en el reportaje (Sims, 1996, p. 27). Por otro lado, y siguiendo lo expuesto por Kramer en la conversación con Sims (1996), el “yo” permite desplegar un discurso irónico, a la vez que permite compartir con el lector “...la calidez, la preocupación, la compasión, la adulación, la imperfección compartida; todas las cosas reales que, al estar ausentes, vuelven frágil y exagerada la escritura” (Kramer. Citado por: Sims, 1996, p. 28).

Hasta este momento se expuso de modo sucinto los rasgos característicos del periodismo literario, atendiendo a la reflexión desarrollada por Sims acerca de dicha temática. Ahora bien, a partir de este instante se dejará de lado la exposición general de los mencionados rasgos característicos del periodismo de orientación literaria y se intentará rastrear los mismos en el trabajo de Jorge García Usta.

Jorge García Usta y el periodismo literario

Bien se sabe que Jorge García Usta fue una persona de gran presencia en el mundo académico, artístico y cultural del Caribe Colombiano; donde desempeñó una labor que abarcaba áreas como la literatura, el periodismo y la investigación, hasta la gestión cultural. Su extensa

obra deja ver lo que este escritor significó y significa para la comprensión de las dinámicas culturales de la ciudad y la región, teniendo en cuenta de manera primordial la cultura popular, al tiempo que permite a las nuevas generaciones conocer desde una mirada crítica, dichas dinámicas..

Si bien, el interés de este estudio no es hacer un recorrido cronológico sobre la vida y obra de García Usta, consideramos imposible hablar de su labor periodística sin entrar en contacto con facetas de su vida personal, ya que ésta es fundamental en su formación como intelectual y persona de las letras por lo que resulta importante resaltar algunos aspectos que, a nuestro juicio, ayudaron a la construcción de su quehacer periodístico, puesto que este primer capítulo del trabajo tiene como objetivo mostrar cómo la obra de Jorge García Usta encaja dentro de lo que se llama periodismo literario.

Como los antropólogos y los sociólogos, los reporteros literarios consideran que comprender la cultura es un fin. Un fin que al parecer estaba claro en Jorge García Usta debido a que para este, “la cultura es una bisagra que vincula los tejidos sociales con quienes la producen y reproducen, es decir, con grupos y comunidades interpretativas del Caribe colombiano” (Figueroa, 2005-2006: p. 9). Así, podemos afirmar que una de las características que define al autor cordobés es el asumirse como un ser caribeño, es decir, en su producción periodística, artística y cultural se reflejaba una reflexión profunda acerca de la experiencia vital del ser caribe, pero no desde una distancia aséptica, sino desde un conocimiento ligado a la experiencia, esto tiene que ver con los orígenes de este intelectual. García Usta nació en un municipio de Córdoba llamado Ciénaga de Oro y que en sus propias palabras:

[...] fue un pueblo que tuvo mucha importancia por albergar el ingenio Berástegui, una de las empresas más importantes de la región en el siglo XX. Un pueblo que recuerdo por su

diversidad, que por una parte tenía una influencia de la Iglesia Católica y el conservatismo, pero al tiempo era sede de migraciones árabes, francesas e italianas, con una cultura popular poderosa. Ciénaga de Oro debe ser el pueblo de Córdoba que más y mejores músicos populares ha tenido y además una gran influencia musical del Caribe por la presencia de obreros cubanos en el ingenio, uno de ellos Pablo Flórez y su son sinuano (García Usta citado por: Patiño, 2006).

Jorge García Usta: su experiencia vital, los textos y el periodismo literario

A pesar de que la infancia de Jorge García Usta transcurrió en un patio (como él mismo lo menciona en una entrevista dada a Franklin Patiño) su contacto con las letras se daría desde muy joven a través de las lecturas que le hacía su madre, los libros que leía de su padre y de su tío. Lecturas que influenciarían en su formación como una persona crítica o como él mismo dice “trasgresora e impura”:

Las primeras lecturas las encuentro en mi casa, pues mi madre, a pesar de que solo hizo la primaria, escribía relatos y leía todos los días *El Espectador*, antes y después de hacer sus oficios; ella era una liberal en un pueblo conservador, además atendía una pequeña farmacia que había en la casa. Yo encontré varios libros de mi padre, entre ellos uno de Alberto Moravia, que me dio las primeras ideas de lo que era ser trasgresor e impuro. Y una biblioteca de mi tío Edward Usta: obras de Tagore, Rubén Darío y Luis Carlos López, que era una especie de aliento para los librepensadores y ateos de la región. Mi tío hacía pastiches tuertolopezcos y anticlericales que repartían sus amigos. También encontré textos de política de la segunda guerra, pero la más importante influencia que tuvo el despertar literario de los jóvenes del Sinú fueron los famosos *Cuadernillos de Poesía de Simón Latino* (Carlos H. Pareja) en donde leímos los principales poetas americanos de este siglo [...] (García Usta citado por: Patiño, 2006).

Cartagena sería la ciudad donde ese espíritu transgresor tomaría forma a través de la palabra. Allí, entrando en contacto con la literatura de Gabriel García Márquez, Vargas Llosa, Borges, entre otros, afianzó su hábito hacia la lectoescritura. También influyó su paso por el Liceo de Bolívar, institución educativa a la cual entró en los años setenta, época caracterizada por ser un “punto de ebullición política, de apertura literaria, filosófica y vivencial” (García Usta citado por: Patiño, 2006). Es en este período del bachillerato donde él publicó sus primeros escritos, crónicas, notas y comentarios.

Toda esta experiencia que el mismo Jorge García Usta reconoce como fundamental, nos sirve para entender mejor su formación en el mundo del periodismo literario, ya que le permitió participar en discusiones y dinámicas artísticas, culturales, literarias y, sobre todo, le permitieron identificarse con aquellos que no pertenecían a sectores privilegiados de la ciudad.

En el Caribe colombiano ya existía una tradición de escritores que indagaba y reconstruía al ser humano del Caribe. Escritores que desde su producción literaria promovían una visión descentralizada que rescata la cultura del Caribe, de sus habitantes y de sus relaciones con el resto de la nación². Entre estos escritores estaban Héctor Rojas Herazo, Alvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez y Manuel Zapata Olivella, quienes a principios de los años cuarenta a través sus ensayos, artículos, comentarios, crónicas y reportajes, también empiezan a configurar la imagen del escritor periodista. De esto nos habla Jorge García Usta cuando expresa que

[...] los escritores costeños, como Zapata Olivella, Cepeda Samudio, Rojas Herazo y

García Márquez, construyeron en forma dispersa un cuerpo de análisis e interpretación de la

²Jorge García Usta (2006b) en su ensayo *Los “bárbaros” costeños y la modernización de las letras nacionales* plantea que a lo largo de la historia nacional, el Caribe colombiano, sus seres humanos y su cultura han sido foco de una descalificación y subvaloración como producto de una estrategia de control político y social por parte de lo que él llama los voceros de los partidos políticos dominantes (p. 433-455).

región, con características universales, que trasvasan elementos del ensayo a la columna de opinión y que utilizan la intuición lírica y la descripción poética como elementos metodológicos para analizar y contar un mundo [...] (García Usta, 2006, p. 441).

Jorge García Usta, sin ser ajeno a esta tradición, se erigiría como uno de los principales exponentes de la figura del “escritor periodista”, quien desde sus textos propondría una forma de narrar incluyente, donde los detalles dan cuenta de una dimensión humana que parece perderse al hablar sólo del hecho noticioso.

Lo anterior resulta relevante, debido a que el periodismo literario, lejos de ser ortodoxo y panfletario, revitalizó la construcción cronológica de los hechos, convirtiendo los artículos en historias completas que, hasta la fecha, logran transmitir al lector las pulsiones y tensiones de la realidad. Entonces, los personajes protagonistas de las historias parecen cobrar vida en el papel y, exactamente como en las novelas, sus sensaciones y momentos dramáticos tiene un valor especial porque sabemos que sus historias son verdaderas (Sims, 1996). Tal y como podemos apreciar en la siguiente columna de opinión³:

Uno de los gestos fundacionales de toda existencia costeña es aquel momento en el cual la tía fue hasta el caldero –santuario y con una cuchara grande de peltre (instrumento de conquista y revelación) raspó y raspó con decisión minera y tranquilidad milenaria, y sacó el racimo desbalagado, y luego, sin preguntas necias como “¿Te gusta el pegao mijito?”, lo tiró como diamantes en el plato del sobrino iniciático y perplejo (García Usta, 2006).

³ La raya en el agua” era una columna de opinión de Jorge García Usta que se publicaba en el *Periódico de Cartagena*. En este periódico se desempeñó como director y editor general del magazín *Solar*, a mediados de los años noventa; y fue también a través de este magazín que, según Abello Vives, se propuso recuperar la riqueza que habían perdido los suplementos dominicales de la región. Estos textos fueron reeditados aproximadamente diez años después por la revista de investigación cultural *noventaynueve*. (Abello, 2005-2006, p. 5)

Nótese la sensibilidad con la que García Usta describe el acto en que la tía raspa el “cucayo”, dotándolo de una sacralidad y ritualidad, cuyo valor no está vinculado a su magnitud física, sino a la calidad que les da el ser reproducción de un acto primordial (Eliade, 2001). Así, el acto de alimentación o nutrición del sobrino por parte de la tía, deja de ser meramente fisiológico y pasa ser una renovación de la comunión (Eliade, 2001). Conviene decir que este artículo, acusado de ser un cuadro costumbrista por el propio García Usta, va más allá de los límites de este y destila elementos simbólicos, como los vistos anteriormente, además de elementos lingüísticos característicos del periodismo literario.

Otras consideraciones a la luz del periodismo literario en García Usta

A partir de este instante nos detendremos de un modo más puntual en la conexión entre su ejercicio periodístico y las características propias del periodismo literario, con el objetivo de rastrear la manera en que sus distintas columnas y reportajes pueden articular la exactitud, la inmersión, la voz y el manejo de una estructura no tradicional de los ejercicios periodísticos.

En este orden de ideas, abordaremos en primer lugar la columna titulada “El calor os hará libres”, perteneciente a *La raya en el agua*. García Usta expone aquí las dinámicas que se articulan en la ciudad de Cartagena a través del calor, atendiendo con esto a ese conocimiento que según Kramer (citado por Sims, 1996), sólo puede lograr un periodista literario cuando invierte su tiempo en aprender desde dentro la dinámica propia de aquello que es foco de su atención. García Usta, describe con gran facilidad y precisión no sólo los ademanes de las mujeres cartageneras ante un calor abrazador, sino la manera en que se articulan dinámicas de trabajo informal, tales como la aparición de vendedores ambulantes que, haciendo gala de sus dotes de convencimiento y asistencia oportuna, ofrecen supuestos abanicos españoles a las

damas acaloradas. Cabe anotar aquí que la presentación de García Usta no se agota en una simple descripción formal de la manera en que el clima inclemente sofoca a los sujetos en Cartagena; antes bien, se vale de una narración de fuerte corte literario, de una descripción – podríamos decir – poética, para exponer la relación que establecemos con el calor y el sudor

Las mujeres (siempre, y nadie sabe cómo lo hacen, lucen vaporosas, inventando alguna nueva delicia con la voz) mueven las manitos como llamando a alguien hacia su cuello (...) Los vendedores ofrecen unas cartulinas –que aspiran a graduarse de cartón – que hacen llamar abanicos, e inclusive, algunos hablan, sin variar la cara de palo, de abanicos españoles (...) Habría de recordar aquella fotografía del Presidente Pastrana que recorrió el país y el mundo: la mano empuñada, la frente perlada por el líquido torrentoso que hasta sudor podía ser... (García Usta, 2006, p. 73).

Tal cual es también sostenido por Sims (1996), el periodismo literario tiene entre algunas de sus herramientas narrativas la capacidad de articular la estructura del texto, atendiendo no a una linealidad cronológica, sino temática. De esta manera, en “El calor os hará libres”, es posible observar una ruptura en el sentido lineal de la temporalidad, en la medida en que García Usta (2006) inicia el documento fijando la atención en su aquí y ahora: “El calor doblega a la ciudad *por estos días*” (p. 73). No obstante, una vez desarrolla algunas consideraciones culturales sobre las cuales volveremos adelante, intenta mostrar la satanización del sudor atendiendo a los manuales de urbanidad de mediados del siglo XIX. Así, pone sobre la mesa una problemática específica, a saber: que sudar frente a los demás es objeto de señalamiento social, y que será precisamente en los tiempos de Carreño⁴ en los cuales no era adecuado sudar en público. En palabras de García Usta “Creo que fue Carreño el teórico precursor de los desodorantes “anti-

⁴Cabe anotar en este momento que al hablar de los manuales de urbanidad en relación con las normas sociales, Jorge García Usta puede estar haciendo referencia de modo específico al tradicional manual de urbanidad de Carreño, en el que se establecían las normas de etiqueta y comportamiento social para todos los sujetos.

transpirantes” (...) pues en el manual de urbanidad de su tiempo se prohibía sudar, o, al menos, mostrarse sudoroso ante los demás” (2006, p. 74).

Finalmente, en su intento de rescatar la relevancia del sudor en relación con la vida humana, en tanto que debe ser comprendido como una muestra de la vitalidad, del trabajo, de lo orgánico, de lo cotidiano y de lo elemental; García Usta (1996) presenta un nuevo giro estructural, pues, primero, da un paso atrás nuevamente en la linealidad temporal, poniendo el foco de la atención en las cortes de los reyes. Además, se plantea el interrogante por el momento histórico en que tendría lugar el desprestigio del sudor, fija la mirada en la disposición cuasi-divina de los reyes, los cuales debían mostrarse en medio de una “sequedad abrumadora, inhumana, que impone la distancia con los hombres que sudan, y que, por lo tanto, algún día morirán. El sudor era un deber de las clases inferiores” (p. 74).

En segundo lugar, vuelve al presente haciendo hincapié en las imágenes publicitarias que desarrollan un juego con el sudor, en el que las figuras públicas y los famosos sudan con el objetivo único de vender una determinada marca. En consecuencia, considera García Usta, el sudor no ha logrado alcanzar lo que él llama una verdadera sinceridad orgánica, en la que se retome lo esencial de dicho acto orgánico en lo cotidiano, puesto que cae en la negación social y en la aceptación-explotación publicitaria. Es decir, que, en la medida en que el sudor y el calor se colocan en relación con intereses plenos del mercado, que asumen dichas categorías (sudor y calor) como elementos articulados a la venta de determinados productos, el carácter coloquial, rutinario y diario del sudar queda fuera de foco.

Por otro lado, la utilización de la primera persona en la presentación del texto, como expresión de la voz que caracteriza el periodismo literario, es algo que tampoco queda por fuera

de los lineamientos del trabajo de García Usta presente en “El calor os hará libres”. En este sentido, es menester señalar que García Usta desarrolla el texto colocándose siempre en relación con los posibles lectores caribeños de su trabajo. Así las cosas, trata de mostrar los elementos que comparte con cada una de las personas acaloradas de la ciudad de Cartagena: la “imperfección” orgánica y vital de sudar frente al calor abrazador de la ciudad amurallada.

De manera puntual, García Usta (2006) se encarga de destacar esta “imperfección” al utilizar de modo recurrente, no sólo el sustantivo “uno” para referirse al “yo”, al sujeto que ha vivido las diferencias culturales existentes entre los costeños y los bogotanos, hechas patentes en el baile, en el modo de vestirse “tapados hasta el cuello” (p. 73) y en el trato con aires de superioridad que asumen, incluso, los taxistas bogotanos al toparse con un costeño; sino en la utilización del pronombre “nosotros”, con el que García Usta logra crear una relación más próxima, fuerte y cálida con el lector, en tanto que se muestra como un miembro más de ese espacio público, de ese mundo compartido dentro los lineamientos del sudor y el clima vivido en el calor inclemente de la ciudad de Cartagena. Al respecto afirma

La naturaleza, como siempre, supo lo que hacía. Envío para el altiplano el frío y nos dio *a nosotros* el calor (...) No bien ha llegado *uno* a Bogotá, y al mostrar el inconfundible fraseo costeño, el taxista se recompone la gorra, se instala en un tuteo resbaladizo y exhala un airecillo de superioridad cultural sorprendente (...) Si de algo está *abiertamente orgulloso este columnista*, es del calor de la Costa. *Se siente orgulloso de sudar entre su gente*, puesta está convencido de que se trata de uno de los derechos más originales del mundo: *sudar juntos* (2006, p. 73).

El segundo texto de la autoría de Jorge García Usta sobre el cual nos detendremos también hace parte de la columna *La raya en el agua* y tiene por título “Por fin, ¿Qué celebramos

el 11?” Resulta importante hacer un análisis de dicho texto ya que en él se ponen en evidencia algunos aspectos puntuales de la labor periodística de Jorge García Usta, en relación con el periodismo literario, que no salen a la luz con la misma vehemencia que en “El calor os hará libres”.

El primer aspecto puntual que es preciso destacar es lo que Sims (1996) expone como el objetivo crucial del periodismo literario, a saber: dejar fuera del foco principal los reportajes referidos a los aspectos estrictamente institucionales que se erigen al interior de una sociedad y fijar la mirada más allá de los “hechos”, es decir, que el periodismo literario invita al reportero a sumergirse en los ámbitos más cotidianos de la vida humana, con el fin de poner a la luz el horizonte cultural en el cual se articulan las dinámicas institucionales.

Al tomar lo anterior como punto de partida, es posible anotar que en el texto “Por fin, ¿Qué celebramos el 11?” la intención de Jorge García Usta no es realizar la descripción de un conjunto de acontecimientos que responden a dinámicas estrictamente institucionales (y con esto nos referimos aquí al establecimiento de decretos por parte de la Alcaldía de Cartagena o de la Gobernación de Bolívar). Antes bien, García Usta (2006, b) aborda con una mirada crítica lo que fue, a su juicio, uno de los espacios culturales más ricos que se ha edificado al interior de Cartagena de Indias. Haciendo énfasis en cómo las muestras culturales construidas en el marco del 11 de Noviembre han sido vaciadas de su sentido esencial.

García Usta (2006c) anota que las festividades novembrinas eran desarrolladas brindando un espacio crucial para el desarrollo de la cultura popular cartagenera, por lo cual en la programación de las mismas se destacaban, dice García: “...actos destinados a estimular la creatividad popular: concursos folclóricos, cantos, décimas, torneos muy diversos que producían

una apropiación sanguínea de los festejos” (p. 75). Así pues, es clara la forma en que el autor pretendió, a través de su trabajo periodístico, poner sobre la mesa problemáticas relacionadas de modo esencial con la cultura popular cartagenera, con lo cual su labor periodística puede ser alineada con el periodismo literario.

En un sentido preciso, en “Por fin, ¿Qué celebramos el 11?” Jorge García Usta pretende hacer un llamado crítico acerca de la orientación inadecuada que han asumido las fiestas de la independencia, en la medida en que se han visto reducidas al certamen nacional de belleza (p. 74). En este orden de ideas, y detrás de una crítica contundente al canon estético “raquítrico” (García, 2006c, p. 74) europeo, exalta la belleza de la mujer cartagenera, caracterizada por la voluptuosidad de la misma y representada de manera adecuada en el reinado popular de belleza. De este modo, en la realización del certamen de belleza popular García observa un buen síntoma respecto del retorno de lo popular a la celebración novembrina de Cartagena de Indias. Sin embargo, cree que el fin último es restaurar el espíritu del carnaval y no detenerse simplemente en lo ganado con el concurso popular. Miremos puntualmente lo dicho por el autor (2006c):

Este renacer del reinado popular es buen síntoma –parcial pero bueno– de que las fiestas novembrinas, robadas en su imagen predominante por el reinado nacional de belleza, podrían empezar a variar su sabor. Lo importante es que también se reinstale en estos días de gozo el espíritu del carnaval, ese tiempo sin orden ni rigidez, que fue minuciosamente extirpado de las fiestas de noviembre (2006c, p. 74).

Ahora bien, para ejercer la labor crítica realizada en “Por fin, ¿Qué celebramos el 11?”, García Usta se sirve de una utilización de la “voz” que no se reduce al uso del pronombre personal “yo”. En este texto, la voz, del escritor funciona como una conciencia orientadora que

dirige al lector en medio de un conjunto de fenómenos sociales y culturales con el fin de que el mismo cree conciencia de la exclusión de lo popular en las fiestas de Noviembre en Cartagena.

Al llegar García Usta a Cartagena de Indias siendo aún un niño, tal cual lo señala Patiño (2006, p. 55), es posible que lograse observar la evolución de las festividades de la independencia de la ciudad a través de los años. A esto se suma el interés evidente de García Usta por los espacios en que se edifica la cultura popular, con lo cual la ya mencionada revisión de la programación con la que otrora contaba el carnaval novembrino en Cartagena, acompañada de la experiencia misma de vivir las festividades (como lo evidencia el conocimiento que tenía respecto de los chistes realizados por la gente del común al ver los labios de las candidatas del reinado popular) simplemente logra hacer evidente el hecho de que Jorge García Usta conocía a plenitud, y desde adentro, la dinámica de las fiestas de independencia realizadas en Cartagena en el mes de Noviembre. De esta forma, García Usta expone aquí uno de los rasgos más característicos del periodismo literario, de acuerdo a lo dicho por Sims: que el periodista literario ya no puede dar por sentado el mundo compartido con sus lectores, en este caso, en lo que al ámbito cultural se refiere, entonces “[l]a decisión de un escritor de usar una voz personal con frecuencia surge de la sensación de que ya no se pueden dar por sentadas las costumbres y la moral compartidas por el público” (Sims, 1996, p. 28).

En otras palabras, el periodista no puede desconocer que hay un cordón umbilical que relaciona su rol con un horizonte histórico específico, en el que se erigen un conjunto de costumbres y una visión de mundo compartida. En este sentido, puede ser considerado el trabajo periodístico ejercido por Jorge García Usta como perteneciente al periodismo literario, ya que cuando él, como costeño, aborda con preocupación el problema de la cultura popular de modo

crítico, no hace otra cosa que orientar al lector e invitarlo a pensar respecto de lo más próximo que tiene, respecto de su vida cotidiana en relación con las festividades de la independencia.

De un modo sucinto podemos decir que la crítica de García Usta en “Por fin, ¿Qué celebramos el 11?”, por un lado, exige la recuperación del aspecto cultural popular en las festividades de la independencia de Cartagena, las cuales han quedado reducidas al desfile de gala y de lentejuelas en que se convirtió en manos del reinado nacional de la belleza. Reclamando una reivindicación del disfraz popular por encima de los trajes de gala, los vestidos y disfraces realizados por los diseñadores famosos de Colombia para el evento nacional de belleza. En este sentido debe ser entendida la siguiente afirmación: “...se despoja, en sus puros huesos y médula, a la fiesta del sabor primordial. No otra cosa muestra un hecho desalentador: ahora los disfraces se promueven desde la visión individual de alguno de los diseñadores apócrifos que el reinado convirtió en estrella” (García, 2006c, p. 75). Por otra parte, García Usta rescata la belleza de la mujer cartagenera, una belleza voluptuosa y de piel morena por encima de los criterios internacionales, que pretenden vender una imagen universal y ahistórica de la belleza femenina, recurriendo a criterios de la pasarela internacional.

Conviene decir, con base en lo que el texto plantea que él mismo era un defensor acérrimo de lo popular y que si esto se reflejaba en su obra periodística no era de una manera simple e ingenua, sino que detrás de cada escrito hay estructuras profundas en las que se halla una crítica concienzuda. Así, podemos observar cómo en un texto que trabaja temáticas específicas y que aparentemente no hacen parte de los temas que generalmente son abordados, surge una crítica a las estructuras sociales y relaciones de poder que han existido desde antaño en

Colombia y el Caribe, tal y como observamos a continuación en un artículo escrito por Jorge García Usta, llamado “La enseñanza del español en la Universidad de Cartagena⁵”:

[...] el problema del lenguaje, de su utilización y estilo, es un problema político que no puede sustraerse alegremente de la contienda social presente entre oprimidos y opresores. Su condición de arma de doble filo ha sido entendida por las clases dominantes, empeñadas siempre en dotarse de una palabra retórica, inofensiva, galante y artificial, cuya finalidad principal es la de encubrir la realidad y distorsionar los hechos en los que el pueblo ha sido y será el evidente protagonista (ETM, n° 2, 2012, p. 80).

Obsérvese cómo en el citado texto, nos remite a una temática y un caso específico: los primeros párrafos empiezan con una problematización de la importancia del idioma y del lenguaje en su uso, tanto por parte de las clases dominantes de nuestra sociedad como de los sectores populares. Luego, continúa y hace referencia a la problemática de las academias cuya función desde sus orígenes es la de mantener el lenguaje libre de las impurezas del habla popular, a tal punto que las compara con un detergente, como sugiere en el texto en mención con el subtítulo “La academia: el detergente en desuso”:

La creación de las academias es tan vieja como sus criterios que se resumen en “fijar, limpiar y dar brillo a la lengua”. Bajo esta mampara aséptica de singular parecido a los lemas pasados del jabón de pino y de los detergentes actuales se protegieron durante siglos para desvirtuar el enraizamiento popular del lenguaje (ETM, n° 2, 2012, p. 80).

⁵ “La enseñanza del español en la Universidad de Cartagena” fue publicado en la revista *En tono menor* en 1979 y reeditado en el año 2012 por CEILIKA en una edición especial de los Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica.

De igual manera, el autor logra desentrañar una función de las academias que no es enunciada en sus consignas, y surge solo en la medida en que se reflexione de forma crítica al respecto, y esta es la de ocultar la realidad a través de la defensa del lenguaje castizo y puro:

[...] Desde entonces el “cuidado” del idioma por parte de las academias ha tomado todas las características de una feroz y obsesiva manía, en la que se defiende con argucias filisteas la pureza del lenguaje. Pureza que consiste en el establecimiento y uso de un lenguaje acartonado y elitista, que es, en últimas, la lengua que necesita el poder establecido para hurtarle el cuerpo a la realidad americana (ETM, n° 2, 2012, p. 80-81).

Consciente de esto, Jorge García Usta sigue en su proceso de deshilvanamiento de las complejas realidades en torno al lenguaje, de la forma como es percibido, construido y enseñado, y nos muestra cómo la academia y el discurso de los gobernantes se han encargado de establecer un lenguaje elitista y puro, que deja de lado las expresiones de lo popular, de manera que se construye como una estrategia de tergiversación de la realidad:

[...] el lenguaje es un soporte de la dominación nacional y social en el que los adjetivos y adverbios son usados como palancas de la mentira y herramientas eficaces para hacer aparecer lo negro como blanco, la justísima rebeldía popular como agitación de minorías. Y a una república azotada por el despotismo, convertida en un inesperado país de las maravillas (García Usta, 1979, p. 22).

Luego de hacer un recorrido crítico por la problemática en torno al lenguaje y cuestionar la pureza de éste resaltando el habla popular, como lo hace en el subtítulo “¿Cuál pureza?” en el que menciona que “[e]l habla popular es infinitamente más rica y bella nos recuerda que la labor de un estudioso honesto es la de captarla y defenderla” (García Usta, 1979, p. 81); García Usta regresa a la situación específica sugerida en el título de la enseñanza del español en la

Universidad de Cartagena y plantea la idea de que los gramáticos, quienes defienden los postulados de la castidad y pureza del lenguaje, se están erigiendo como “árbitros de la literatura” y están aplicando sus métodos en las aulas de clases; situación que le preocupa:

Esta parece ser la consigna con que la fiebre gramatiquera ha penetrado en la U. de C. aprovechando, para hacer de las suyas, la pobreza superlativa que en materia cultural y literaria hay en ella. La enseñanza del español –no toda- ha tratado de convertirse, sin lograrlo en un recetario deslucido y medieval de cómo aprender a escribir correcta, pura y decentemente, “para no manchar el papel”⁶ (García Usta, 1979, p. 23).

De esta forma se puede observar que, si bien en el texto no hay una estructura cronológica propiamente dicha, sí la hay en cuanto a la temática, ya que, como nos dice Sims, aunque en el periodismo literario domina mayormente la cronología, ésta a veces puede “ceder ante la estructura temática” (Sims, 1996, p. 24).

Para finalizar, como fue mencionado, Jorge García Usta en su obra periodística le da relevancia a lo popular, pues él como individuo se considera miembro y parte de aquellos menos privilegiados y excluidos por las clases dominantes, de ahí se desprende que en su periodismo se trate de situaciones y personajes del común, de manera que escribiendo sobre lo cotidiano y espacios donde y sobre los cuales no se escribía comúnmente, logra por ejemplo construir una visión del Centro histórico de Cartagena diferente a la que se tenía; tal cual se observa en el artículo “Todos matamos el Palito de Caucho”, en el cual la inmersión, de García Usta se hace evidente por la manera en que describe al palito de caucho, su importancia y su relación con los habitantes de la ciudad:

⁶Este fragmento es tomado de la última parte del artículo ingeniosamente subtulado “Manecita rosadita muy experta yo te haré...”. Ya que este es un poema infantil que era y es enseñado hoy en día a los niños en las escuelas y hace referencia a escribir correctamente, lo que sugiere que el problema no solo es de la Universidad, sino que viene desde mucho antes en nuestra formación.

Era un palo amoroso, ancho como un abrazo, puesto en un sitio preciso de la ciudad, y se hizo famoso porque sus sombras sin exclusiones y sus formas brusca y acogedoras le permitían reunirse y hablar a los cartageneros que conocían y amaban la importancia comunitaria de las pasiones populares: el coraje de los boxeadores, la astucia de los peloteros, los cambios alucinantes de los burdeles, las peleas callejeras, el ascenso de los cantantes extramuros (García Usta, 2006).

Era uno de los lugares en el que el pueblo desarrollaba y gozaba su propia palabra, compartía el hierro de sus prejuicios, realzaba y destruía prestigios deportivos (y muchas veces, humanos), enamoraba y jugaba el juego de pertenecer al centro histórico, el espacio, ahora, de la premura y los negocios, el centro de lo productivo y lo rentable. El palito de caucho, rodeado de bancos, ferreterías y avenidas, se postulaba como un gran contra-espacio: el de la humanización [...] (García Usta, 2006).

La sensibilidad del autor frente al tema abordado, característica de la inmersión, es palpable: la forma de referirse al árbol de caucho diciéndole de forma cariñosa y gentil “palito”, así como cuando uno utiliza los diminutivos: hermanito, papito, Pablito, es muestra de ello. También se puede observar en el uso de la forma adjetivada “palo amoroso” y cuando lo compara con un abrazo.

Otra pista que da cuenta de la inmersión del autor en el texto se encuentra en el título “Todos matamos el Palito de Caucho”, al incluirse él mismo dentro del sujeto que realiza la acción en la oración, que en el texto se refiere a que aquellos habitantes de la ciudad, a pesar de tener o haber tenido un vínculo con el palito de caucho lo dejaron morir. Así, García Usta hace algo que fue definido como una de las características del periodismo literario, la cual es, la voz que admite el “yo” dentro del texto:

[...] Sé que el del muelle, después de las dos de la mañana, era un guarrú muy viril, que se tragaba como si fuera un puñal líquido y tenía el encanto de todos los alimentos que conservan su ligazón con la tierra, que saben a tierra, como las almojábanas. Después del primer trago, uno decía: -La madre si este de hoy no tiene arena de la Loma del Diamante (García Usta, 2006).

Esta asunción del “yo” dentro del texto sirve para que el autor tome una postura frente a la situación descrita y también, de alguna forma, refuerza la característica de inmersión ya que nos da la sensación de que el autor vive o ha vivido las mismas situaciones:

Y ahora, nosotros que no hicimos cosa distinta a usarlo, a enamorarnos y crecer bajo esa sombra de madre total, a pelear y querernos con los amigos, a discutir las utopías y a criticar la sordidez humana, a entender qué cosa es una ciudad y para qué sirve la voz de un hombre, nosotros, claro, ensayamos una sorda protesta y un grito inaudible (García, 2006).

De esta manera, luego de haber hecho unas precisiones sobre el periodismo literario, y la forma en que este está vinculado a la experiencia vital de Jorge García Usta permitiéndole así crear toda una colección de obras de gran importancia; podemos decir respecto a su periodismo que, García Usta, lograba desarrollar en éste una prosa literaria a través de la cual era capaz de expresar ese sentir propio de los afectos de compasión, humanidad y ternura, sin dejar de lado el aspecto investigativo y de denuncia plasmando siempre una posición crítica frente a las situaciones del diario vivir de la humanidad Caribe y de la nación⁷.

⁷Respecto a esta faceta de Jorge García Usta recomendamos leer los textos que aparecen en los números 13-(2005) - 14 (2006) de la revista *Aguaita*: “Una flor para Jorge García Usta: Aproximación fraternal a su obra periodística” por Alberto Salcedo Ramos; “Jorge García Usta o el abordaje de los caminos secretos y los trayectos escondidos de la cultura y de las identidades del Caribe colombiano” por Cristo Figueroa y “Un poeta por el Caribe” por Alberto Abello Vives.

CAPÍTULO DOS: JORGE GARCÍA USTA Y *EN TONO MENOR*

El capítulo inicial de la presente investigación, evidenció cómo el trabajo periodístico realizado por Jorge García Usta puede vincularse con la tradición del periodismo literario. Así, a través de una breve presentación de los rasgos esenciales de este tipo de periodismo (Sims, 1996), se puso de relieve la forma en que el escritor cordobés fija su atención no en los espacios institucionales sino en la cultura popular, es decir, en la vida cotidiana de los sujetos populares. En este sentido, al concentrarse en lo cotidiano, el autor desarrolla su trabajo periodístico articulando elementos como la inmersión y la voz – propios del periodismo literario – a su estilo de trabajo.

Atendiendo al propósito que dirige la presente tesis, fijaremos la mirada en la revista *En tono menor*, con el objetivo de enfocarnos en el modo en que el ejercicio periodístico es desarrollado por Jorge García Usta. Por ello, el presente capítulo estará dividido en dos apartados: primero, una presentación general de la revista *En tono menor* y, segundo, un breve análisis de los artículos publicados por el escritor cordobés durante su participación en el grupo *En tono menor*. En este orden de ideas, dejaremos por fuera de foco la producción poética publicada por este autor en la revista para seguir el hilo conductor otorgado por el cuestionamiento acerca del carácter periodístico de su trabajo.

Sobre *En tono menor*: contexto histórico

Durante las décadas de 1960 y 1970 en Colombia tomaron gran auge los movimientos opositores del gobierno oficial⁸, tras la formación de la alianza Nacional Popular – ANAPO- en

⁸ En Colombia como Estado-Nación durante el siglo XX el desarrollo socioeconómico e intelectual que se buscaba en el resto de Latinoamérica durante las década del setenta y ochenta, se vio refrenado por el conflicto generado por

1961 se va formando rápidamente una gran coalición política que unió bajo un mismo objetivo a los movimientos y gremios de izquierda, obreros, sindicalistas y estudiantiles quienes encabezados por Rojas Pinilla creyeron posible la propuesta de un gobierno populista. Dicha posibilidad no se pudo concretar tras el incidente de las elecciones en 1970 donde fueron derrotados por el entonces candidato presidencial del Frente Nacional, Misael Pastrana. A partir de este hecho toma fuerza entre la población civil la iniciativa según la cual se reconocen en oposición a las elites políticas y económicas del país.

Dentro de estas dinámicas surge el Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario – MOIR⁹ - cuya propuesta buscaba dar prioridad al trabajo con las masas obreras y estudiantiles lejos de toda forma de violencia basándose en los fundamentos político filosófico del marxismo leninismo (Jaramillo: 2011). Este movimiento tendrá como principal protagonista las revoluciones del movimiento estudiantil que para esta época propendía por mejorar las condiciones de la educación superior en Colombia sin dejar de lado las inconformidades por la situación política general del país, Urrego & Pardo (2010) lo describen así:

El Movimiento Estudiantil de 1971 representa la mayor movilización de estudiantes en la historia de Colombia. Las protestas se iniciaron desde el mes de enero con la manifestación de estudiantes de la Universidad del Cauca (Popayán). Sin embargo, el acontecimiento más importante se dio el 7 de febrero con el comienzo de una huelga de estudiantes en la Universidad del Valle, quienes exigían la renuncia del rector y la

las rivalidades partidistas entre liberales y conservadores que no daba cabida a la participación política de personas, movimientos y partidos que no se reconocieran como filiales a algunos de los dos partidos.

⁹ Surge como rama disidente del Movimiento Obrero Estudiantil y Campesino –MOEC-. El cual nace con el principal objetivo de realizar, lo que para ellos era una necesaria revolución de nueva democracia, que siguiendo los lineamientos de la corriente Maoísta de China, buscaba posicionarse en contra de la concentración del poder político en una pequeña parte de la población, la cual era la propuesta de los partidos y movimientos políticos tradicionales entre quienes se repartía el gobierno para esa época.

eliminación de los representantes del sector privado y la Iglesia en el consejo superior universitario –máximo órgano rector– y rechazaban las condiciones de los créditos otorgados por entidades internacionales a las instituciones educativas. La protesta del 26 de febrero fue sangrientamente reprimida por el ejército, los enfrentamientos dejaron un saldo de más de 20 muertos. De inmediato el gobierno declaró, por medio del decreto 250, el estado de sitio en todo el país (Urrego & Pardo, 2010, p.1).

Todas estas luchas surtieron su efecto y desembocan principalmente en la construcción de una reforma universitaria que tuviera en cuenta un programa mínimo de peticiones basadas en las discusiones ideológicas del movimiento. Desafortunadamente el gobierno central a través de sus ministerios y entes administrativos, mientras por una parte negociaba con los representantes del movimiento estudiantil y cedía a sus peticiones; por otra aumentaba la represión contra los manifestantes de la revolución en las principales universidades del país, logrando así fraccionar ideológicamente al movimiento estudiantil, coyuntura que aprovechó el gobierno para retractar los avances conseguidos hasta ese punto.

El movimiento estudiantil de 1971 contribuyó a que los jóvenes se comprendieran y reconocieran como actores sociales activos, con “propias ideas y valores y de su propio dinamismo interno” (Urrego & Pardo, 2010, p.14) De ahí, que desde este momento, asuman la tarea de pensar de forma crítica la realidad socio-cultural del país para desarrollar apuestas, intelectuales, sociales o culturales, que dieran cuenta de ese proceso.

Jorge García Usta *En tono menor*

En medio del influjo ideológico propagado a nivel nacional, luego de dicho momento histórico, surge en Cartagena para 1979 producto del esfuerzo de Jorge García Usta, en compañía

de Manuel Burgos y Pantaleón Narváez el primer número¹⁰ de la revista *En tono menor*, un espacio de difusión cultural sobre los sujetos y las dinámicas sociales y culturales que no hacía parte del canon. Desde esta primera entrega, *En tono menor* toma distancia, según sus integrantes, del discurso panfletario típico de la labor política, social y cultural del país para esta época.

El encuentro de los integrantes del grupo *En tono menor* se da gracias al escritor cordobés, quien actúa como puente entre los jóvenes autores que compartían el ánimo por nombrar y visibilizar la realidad en que vivían. Conoce a Rómulo Bustos y Alfonso Múnera a través del programa radial *Voces*¹¹, cuya propuesta radicaba en la difusión de fragmentos de obras de reconocidos autores literarios, acompañados de música y comentarios sobre las obras. A esta iniciativa se sumaría luego García Usta como colaborador y es quien los pone en contacto con Pantaleón Narváez, Manuel Burgos y Pedro Badrán, sus amigos y compañeros de derecho en la Universidad de Cartagena¹². Es en estos personajes que confluye la idea de crear una revista

¹⁰ Este primer número es publicado en un modesto formato como resultado de la falta de recursos que permitieran una mejor entrega. Sin embargo después de muchos esfuerzos, *En Tono Menor* dejó de ser un conjunto de hojas rudimentarias para convertirse –a partir del cuarto número– en una publicación con diseño de portada, diagramación editorial e ilustraciones (éstas últimas en su mayoría a cargo del pintor Dalmiro Lora). Queremos resaltar que la capacidad de “todero” (Burgos: 2011) de García Usta pues no solo editaba los textos que eran publicados de la revista sino que también se encargaba del diseño, diagramación y fotografía de la misma. Dichas mejoras fueron posibles gracias a su gestión y a la autofinanciación del grupo, así como a los aportes que generaban los avisos publicitarios que aparecían en la revista y por supuesto a la colaboración y apoyo constante de amigos y familiares.

¹¹ Como antecedente a la construcción de la revista podemos agregar su trabajo en la columna *Voces* en el periódico local *El Universal*, la cual estaba dedicada a la crítica de cine y en ella se publicaban además algunos de los trabajos difundidos por el programa radial (Bustos, 2011), (Múnera, 2011), (Burgos, 2011). Anterior a estas iniciativas, participaron activamente en el Cineclub “Cine Arte Bolívar”, cuyas proyecciones eran realizadas en diferentes espacios culturales de Cartagena como el Paraninfo de la Universidad de Cartagena, los antiguos teatros “Miramar”, “Colón” y el barrio Pie de la popa.

¹² Los miembros de *En tono menor* son en la actualidad figuras académicas, literarias y artísticas de gran renombre: el poeta Rómulo Bustos, el escritor Pedro Badrán, el importante gestor cultural de la ciudad Jorge García Usta, el historiador Alfonso Múnera, el pintor Dalmiro Lora, el abogado especialista en derecho ambiental Manuel Burgos y el abogado y columnista Pantaleón Narváez.

como medio de expresión respecto, en inicio, a las dinámicas culturales que operaban en dicha universidad y de la ciudad en general.

Queremos afirmar que la agencia cultural y artística de este grupo respondió a una serie de lineamientos ideológicos que estaban vigentes en Colombia para las décadas de 1970 y 1980, por lo que la revista, como proyecto colectivo, concentra su interés en el debate sobre el reconocimiento de la cultura popular, aspecto que hacía parte del ideario político del MOIR, con cuyas ideas se identificaba principalmente García Usta¹³ y cuyos planteamientos se tradujeron en las los sietes número de la revista. Ella presentaba, en palabras del autor cordobés “una conducta política pero no expresión de un movimiento político” además se proponía “la idea de que la literatura revolucionaria debía tener un gran nivel estético”. En fin “la literatura era una forma de expresión que transformaba” (García, citado por: Patiño, 2006). De este modo *En Tono Menor* se convertiría así en el crisol donde Jorge García Usta haría a su manera sus ideales sobre política, arte y cultura.

Esto respondía en parte, también a un periodo caracterizado por la escasez de publicaciones culturales de calidad en el ámbito local universitario, además por unas deficiencias en el desarrollo de nuevas propuestas para el quehacer literario y cultural que difieren del anclaje al conservadurismo y del rezago colonial con el que se desarrollaban las artes en la ciudad (Burgos: 2011) (Múniera 2011).

Considerando lo anterior, el grupo se enfocaba en las manifestaciones culturales de los sujetos populares apreciándolas en su cotidianidad, evidenciándolas como muestra de la mayor

¹³ Jorge García Usta no solo relacionaba sus trabajos con los ideales del MOIR sino también a su experiencia como dirigente de la unión patriótica en el Liceo Bolívar y el INEM. De hecho los primeros acercamientos y aportes del autor a Voces se dan haciendo una reflexión sobre el movimiento estudiantil y sus repercusiones sociales y culturales a partir de su experiencia como dirigente y su expulsión del Liceo Bolívar por ser uno de los cabecillas de las protestas (Bustos:2011)

riqueza cultural de la región. Esto lo asegura García Usta, en la entrevista “De viva voz” realizada por Frank Patiño:

En Tono Menor no tuvo un tono fundacional pero fue de las primeras publicaciones que se preocuparon por lo popular más allá de la burla o la exaltación. Nos preguntamos qué era lo popular. Si uno revisa esa experiencia, para nosotros fue un gran remezón cultural, actitud crítica, indagación de lo popular que hace jerarquización de los géneros, nos planteamos los vínculos entre literatura y periodismo (Patiño, 2006, p58).

Esta preocupación tomó cuerpo a través de la ejecución, como había mencionado anteriormente, de distintas actividades sociales, académicas, literarias y culturales en general, entre las que se cuentan el programa radial Voces.

Esta revista es considerada una de la más importante de su época en la costa Caribe ya que sentó un precedente de las luchas reivindicativas que le permitió a los jóvenes intelectuales replantear debates que estaban a la orden del día, tales como el lugar de los intelectuales y artistas en la sociedad, así como su importancia en la transformación de esta; en sus propias palabras, pretendían “sacar adelante, defender y afianzar los valores culturales del pueblo” (ETM n°1, 2012, p.58).

Así de *En Tono Menor* asumía como una función el visibilizar las prácticas y los sujetos populares de la historia del Caribe colombiano. La revista se presentaba como medio de expresión para todo aquel que tuviera la necesidad de ayudar a construir una mejor sociedad y

“servir al pueblo”¹⁴; de ahí la invitación al estudiantado en general y a los trabajadores a colaborar con sus proyectos e iniciativas:

Ante la inercia desesperante de los organismos directivos de la Universidad de Cartagena en materia cultural (artística, literaria, científica, etc.), incapaces de promover la investigación, la publicación y el debate de los asuntos culturales por su monotonía centenaria y su administración tediosa y burocrática; ante un Instituto Departamental de Cultura, que más que una palanca de impulso a la tarea cultural –como su nombre y la publicidad oficial lo señalan- resulta ser originalísimo e improductivo matriarcado; ante ese intento, anónimo o no, subterráneo, abnegado y digno de estudiantes, obreros, campesinos, empleados, oficinistas, maestros y trabajadores en general de investigar la realidad social cualquiera de sus aspectos, de escribir y hacer conocer sus escritos en la búsqueda y fortalecimiento de una cultura nueva y científica al servicio tanto del estudiante inquieto como del labriego esperanzado, tanto del obrero industrial como del desempleado ambulante, hemos decidido poner a consideración y apoyo del lector este modestísimo esfuerzo sincero, evidentemente realizado en tono menor (ETM n°1, 2012, p. 101).

Algunas acotaciones

El periodismo literario evidenciado en los textos de *En tono menor*, en específico los de García Usta, buscan precisamente el distanciamiento del discurso político bipartidista que dominaba la prensa nacional en el siglo XX. Este autor constituye su actividad periodística a partir de la ruptura con las “profilácticas pautas de escritura prescritas por la redacción periodística ortodoxa”. (Chillón, 1999, p.15). Sin embargo la ruptura viene acompañada por el

¹⁴ Astrid Cárdenas Romero en su ensayo: *Diferencia, poder y discursos: representaciones de lo popular en la revista En Tono Menor (1979 – 1982)*, afirma que “el tono desafiante del discurso del grupo, no solo en los artículos, crónicas y reportajes sino también en la producción literaria allí publicada, hacía parte de la retórica común dentro de la corriente política de izquierda a la cual pertenecía. Los términos y fórmulas sintácticas frecuentemente empleadas en los textos, llevan en sí una clara intención por hacer un discurso más inclusivo, de allí ese afán por nombrar de forma específica los diversos procesos y sujetos sociales que se encuentran en juego dentro de esa apuesta política” (Cárdenas, 2012, p. 104).

encuentro y desencuentro simultáneos con dicha tradición, puesto que sin ésta no existiría la base sobre la cual construir un nuevo modelo. Lo que quiere decir que establecer la ruptura con el tratamiento del lenguaje en la prensa es una respuesta a una serie de lineamientos ideológicos que estaban vigentes en Colombia para las décadas de 1970 y 1980.

En este sentido de la labor de los intelectuales y de los periodistas de la costa Caribe radica precisamente en mostrar la diversidad, heterogeneidad y riqueza de la cultura popular frente al discurso anquilosado y elitista de la sociedad de Cartagena. En estas circunstancias, el ejercicio periodístico de *En tono menor* se encuentra permeado por una disputa puntual con las distintas entidades que exponían una visión cultural y reduccionista de las prácticas y manifestaciones culturales de los sujetos populares, opuesta a la promovida e impulsada por *En tono menor*. Al respecto Lara afirma que “[s]i bien en el caso de *En tono menor*, tal idea no se plantea como esquema consciente y principal, sí se trataba de enfrentar con buen periodismo, las acciones que las directivas de la Universidad de Cartagena realizaban o dejaban de realizar, especialmente, desde sus estamentos culturales” (2012, p. 73).

Ahora, si bien es cierto, que en los primeros números de *En tono menor* no desarrollaban un ejercicio periodístico en el sentido pleno de la expresión, desde un principio el grupo tenía claro el tipo de periodismo que pretendían desarrollar en la revista. En primer lugar se dispone a realizar una crítica en contra del modo en que la Universidad de Cartagena promueve la cultura y en segundo lugar, una vez consolidado el discurso crítico, se desarrolla la creación de un espacio que promueve de modo específico la cultura popular a través del periodismo. Así las cosas, la vía alternativa que garantizaría un lugar para la reflexión acerca de la cultura popular es la revista *En tono menor*, por lo que podríamos decir que “se propuso defender y afianzar los valores culturales del pueblo, usando cualquier forma de periodismo” (Lara, 2012, p.77). De este modo

aunque en un principio el equipo de trabajo de *En tono menor* no tenía conciencia (Bustos:2011) de que realizaban periodismo cultural, dado su énfasis en las manifestaciones de lo popular, tenía claro el norte de su trabajo y poco a poco iniciaron un proceso en que "... los miembros de *En tono menor* configuran una propuesta periodística que va siendo más clara a medida que nuevas ediciones aparecen y los textos y artículos se van aproximando a lo que de manera formal conocemos como géneros" (Lara, 2012, p. 80).

El periodismo cultural realizado por *En tono menor*, en su intento de abordar la cultura local se permite superar las fronteras de los distintos géneros (verbigracia, la crónica, el reportaje, la entrevista), con el fin de aprehender adecuadamente aquello sobre lo que versa. De esta manera para Lara "[l]os textos periodísticos de *En tono menor* son eso, trabajos que abarcan posibilidades estéticas y narrativas que hibridan sus características y sobrepasan esos límites planteados por los géneros periodísticos" (2012, p.81).

Al tomar como premisa las consideraciones desarrolladas anteriormente, en el siguiente apartado esbozaremos el modo como el trabajo de Jorge García Usta se mueve dentro de los límites de las dinámicas de la revista, a saber: tanto el aspecto cultural como literario del periodismo.

El trabajo de García Usta en *En tono menor*

En este apartado evidenciaremos el modo en que fue construyéndose el estilo periodístico que caracterizó los textos de Jorge García Usta durante su periodo en *En tono menor*, atendiendo aquí tanto a las temáticas desarrolladas como a la estructura y carácter estético de su labor. Para esto nos fijaremos en los trabajos publicados en los siete números de la revista.

Lo anterior será mostrado a partir de la clasificación de los artículos en las siguientes unidades temáticas: 1) dinámicas culturales y académicas de la Universidad de Cartagena (“Los estragos de la indiferencia”, “La enseñanza del español en la Universidad de Cartagena), luego 2) noción del arte (“Entrevista con Dalmiro Lora”); y posteriormente 3) sujetos populares (“La décima: un canto popular olvidado”, “Un campeón suramericano bajo el sol de las canículas”).

Los textos de la primera unidad temática están marcados por la crítica a las dinámicas académicas y culturales de la Universidad de Cartagena, además de hacer un llamado de atención sobre la labor de la crítica literaria nacional y sus continuas exclusiones de las letras del Caribe tanto nuevas como aquellas con mayor tiempo de publicación, que a pesar de su gran valor estético no son incluidas dentro del canon de la literatura colombiana. En los “Estragos de la indiferencia” publicado en 1979 por Jorge García Usta, bajo el seudónimo de Luís Pavaní¹⁵, apunta a la reivindicación de estos valores cuando critica la labor negligente que realizó la Universidad de Cartagena en marco de la conmemoración del aniversario de Luis C. López:

Ni siquiera Luis C. López –quien fue director de la biblioteca *Fernández de Madrid* y el más grande poeta local- pudo escapar a este marasmo del siglo. Gran oportunidad dejaron pasar nuestros “mecenas” para difundir entre la población universitaria la obra de López. [...] La universidad en acción (ETM n° 1, 2012, p. 76).

La crítica, en definitiva, es en relación a la falta de difusión y aprovechamiento de la obra del poeta “para evadir las claras razones literarias, políticas y sociales que le dan grandeza al *Tuerto*” (ETM n° 1, 2012, p. 77).

¹⁵ A lo largo de la revista es recurrente el uso de seudónimos por parte de los integrantes del grupo. Según las indagaciones adelantadas en el proceso de investigación, Luís Pavaní era inicialmente un seudónimo de Pantaleón Narváez, pero fue cedido a Jorge García Usta para este caso.

Ahora, en un sentido estricto, este texto no pertenece puntualmente a ninguno de los géneros periodísticos pues responde a las características de un ensayo crítico. Aunque en este momento el estilo narrativo del autor cordobés no se ha desarrollado a plenitud logra poner imágenes en el ojo del lector para darle idea de la fugacidad del homenaje a Luis Carlos López:

Los actos programados (...) para rendirle “honoros” al poeta fueron de una rapidez supersónica: una conferencia de última hora en la biblioteca y bautizo de una sala con el nombre del poeta y aplausos y anécdotas. Y otra vez aplausos (ETM, n° 1, 2012, p. 76).

Del mismo modo, se anuncia aquí, por un lado, el uso de figuras metafóricas como la que describe la actitud de los intelectuales que se espantan ante la crudeza de lo social, representado en la actitud de las “quinceañeras piadosas” (ETM, n° 1, 2012, p. 77) y por otro, la sabiduría popular que se hace presente en la utilización del adagio “[t]odo el mundo sabe que el camino del infierno está sembrado de buenas intenciones” (ETM n° 1, 2012, p. 77) haciendo referencia a cómo la falta de organización de la Universidad para este tipo de eventos demuestra la falta de interés por valorar la obra de Luis C. López

El segundo artículo de esta unidad temática: “La enseñanza del español en la Universidad de Cartagena” (ETM n° 2, 2012) da cuenta de manera crítica de la lucha que se establece entre el grupo de realizadores de la revista y las directivas de la Universidad de Cartagena, esta vez enfocando lo popular a la luz de una discusión acerca del lenguaje. Para este caso particular, la razón de dicha crítica se sustenta en dos momentos puntuales. En el primero, García Usta se encarga de resaltar el carácter político que adquiere el uso del lenguaje. Para esto, toma como punto de partida el hecho de que la literatura y la lengua misma dejan ver la dinámica social de un pueblo determinado

Así, resalta que antes de estudiar el idioma para caer en cuenta del uso puro que debe hacerse del mismo, es necesario que los jóvenes lo estudien, en la medida en que se puede traer a la luz el contexto histórico, el entramado social y cultural en el que el mismo surgió y en el que se utiliza, por lo que permite caer en cuenta de su función primaria que, según el escritor cordobés “[...] es la de servir como un medio de comunicación eficaz” (ETM, n° 2, 2012, p. 79), además de servir como herramienta para “[...]ayudar a construir una visión más clara y objetiva de la vida social y los valores populares” (ETM n° 2, 2012, p.79). En este sentido, García Usta considera que un análisis adecuado del idioma permite desentrañar las contradicciones sobre las cuales se ha edificado la sociedad. Precisamente en esto radica su sentido político, en tanto que con ello se puede dar cuenta del discurso “puro” sintácticamente bien configurado, matizado y artificial del que se sirven los líderes para ocultar al pueblo la miseria que lo rodea. Aspectos que no son connaturales a la lengua, pues como bien señala el autor se presenta de esta forma para obviar toda la carga ideológica y crítica que circula a través de ella

La situación del idioma es indicativo veraz de las condiciones de la sociedad [...] Su condición de arma de doble filo ha sido entendida por las clases dominantes, empeñadas siempre en dotarse de una palabra retórica, inofensiva, galante y artificial cuya actividad principal es la de encubrir la realidad y distorsionar los hechos en los que el pueblo ha sido y será el evidente protagonista (ETM n°, 2, 2012, p. 80).

Frente a esta situación, aparece aquí el reclamo de García Usta que invita a volver sobre lo popular dejando de lado la visión purista del lenguaje, que no resulta ser otra cosa que un modo de vaciarlo de contenido crítico. Para esto recurre a una figura analógica que pone en relación el academicismo tradicional que intenta depurar el lenguaje de un uso indebido, con un detergente que pretende dejar limpio y puro aquello sobre lo que se aplica. Al mencionado academicismo se

opone ya que, por una parte, representa la desvalorización a que fue sometido el trabajo de Luis Carlos López por volverse precisamente sobre lo cotidiano, y por otra parte, porque conduce, a consideración de García Usta, al

[...] uso de un lenguaje acartonado y elitista, que es, en últimas, la lengua que necesita el poder establecido para hurtarle el cuerpo a la realidad americana. Basta tomar los discursos de los gobernantes de América [...] para mostrar cómo el lenguaje es un soporte de dominación nacional y social en el que los adjetivos y adverbios son usados como palancas de mentiras y herramientas eficaces para hacer pasar lo negro como blanco [...] (ETM, n° 2, 2012, p. 81).

En consecuencia, la salida ante estas circunstancias la encuentra Jorge García Usta en la revalorización del uso popular de la lengua y en las construcciones sociales que desde la misma se realizan, ya que desde ese lugar es donde se ha establecido la dinámica y evolución del idioma. Por esto afirma que “El habla popular es infinitamente más rica y bella. Y la labor de un estudiosos honesto es la de captarla, proyectarla y defenderla [...]” (ETM n° 2, 2012, p. 81).

El segundo momento crítico de “La enseñanza del español en la Universidad de Cartagena” (ETM n° 2, 2012) abarca la forma en que se asume el estudio literario en la Universidad. Ante esto García Usta anota que el estudiante no debería ser enseñado a realizar construcciones sintácticas de carácter perfecto, en las que no se cometa un uso inadecuado del gerundio, tal cual presuntamente lo hace, según un profesor de la Facultad de derecho, el nobel de literatura Gabriel García Márquez en *Cien años de soledad*, sino a leer entre líneas, a asumir críticamente un discurso con el fin de hacer evidente las dinámicas sociales que se entretajan y anuncian en el modo en que se manifiesta el uso de la lengua en las creaciones literarias. Al respecto Jorge García Usta afirma que:

[1]a grandeza literaria estriba en interpretar y elaborar las circunstancias típicas de la historia de un pueblo con plena sinceridad. Y no en perseguir gerundios [...] Con esta forma de enseñar español [...] Se podrán formar dignísimos discípulos y moralistas cándidos [...] Pero no podrá formarse un lector atento y serio que más adelante comunique esta formidable arma de la literatura a las generaciones posteriores: el examen real de la vida de los pueblos (ETM n° 2, 2012, p. 83).

Ahora, en lo que se refiere al aspecto periodístico del trabajo de García Usta, este texto, al igual que el anterior, no pertenece puntualmente a ninguno de los géneros periodísticos pues responde a las características de un ensayo crítico, por lo que el estilo poético y la descripción rica en imágenes observadas en los textos de *La raya en el agua*, como “El calor os hará libres” y “Por fin, ¿Qué celebramos el 11?”, no se presenta en “La enseñanza del español en la Universidad de Cartagena” (ETM n° 2, 2012). Aunque ese sea el caso, la preocupación del autor cordobés va más allá de rescatar lo popular desde los elementos culturales pues se hace evidente en el hecho de que considera que el idioma se ve nutrido y dinamizado, no desde las posiciones académicas de la élite sino desde el discurso de “los de abajo”. Por lo tanto, es posible afirmar en estos primeros textos, que si bien tenían clara la orientación cultural que los motivaba, no habían madurado periodísticamente pero si son muestra de la evolución temática, en tanto que éste último revela un compromiso explícito y decidido por el ámbito de lo popular y lo cotidiano.

La Noción del arte es nuestra segunda unidad temática, en ella analizaremos la entrevista realizada al Joven cartagenero Dalmiro Lora (ETM n° 3, 2012). Podemos tomar como punto de partida el que la revista en su tercera edición experimenta un avance significativo con relación a los dos números anteriores, ya que evidencia una evolución y una madurez periodística, en la medida en que se logran materializar géneros periodísticos propiamente dichos. García Usta, en

específico, contribuye con un ejercicio periodístico de mayor aliento pues a través de su diálogo con el joven pintor da muestra de cómo la cultura popular que quería reivindicar debía ilustrar en diferentes niveles la complejidad del diario vivir. Sobre la misma, podemos señalar que, en primer lugar, realiza un conjunto de preguntas referidas a la formación de Dalmiro Lora como artista, de las cuales se concluye que, para este último, la niñez es de gran relevancia en la vida de un artista radica pues es en donde se descubre precisamente la vocación artística que debe ser nutrida y orientada durante los años de juventud y madurez (ETM n° 3, 2012, p, 116). Por otro lado, las siguientes preguntas de García Usta remiten al aspecto social del arte. En este sentido, sus cuestionamientos permiten a Dalmiro Lora expresarse de modo crítico respecto de la tendencia “nostálgica” de la pintura cartagenera, en la medida en que se encuentra confinada a representar balcones y bóvedas del centro histórico, alejándose de una visión crítica de la ciudad. Para Jorge García Usta el arte tiene un compromiso radical con el mundo. El arte debe contener y expresar un momento histórico, la vida misma del pueblo en que se inserta la producción artística. En consecuencia, la función del artista, entendida desde la labor del autor cordobés, se encuentra plasmar la realidad sin perder de vista las circunstancias sociales a las que está supeditado.

Bien se ha dicho que el trabajo de Jorge García Usta logra articularse no sólo con las dinámicas sociales de la época, sino también con las internas del grupo En Tono Menor y la revista del mismo nombre, que van encaminadas a crear un lugar de expresión de la cultura popular con la cual él mismo se identifica dado sus orígenes rurales, su contacto con el campo y las tradiciones que hacen parte de la cultura Caribe, que han sido vistas con desdén por parte de la élite cartagenera a tal punto que las obras artísticas de los miembros de los sectores populares no encajen dentro de los cánones establecidos por los intelectuales y artistas de los sectores

dominantes. Es en este punto es donde la labor de Jorge García Usta marca la diferencia ya que con su forma de hacer periodismo le da voz a los sujetos populares y sus manifestaciones, invisibilizadas por los defensores de las formas canónicas de expresión artística, para las que creaciones como las décimas, expresión artística, cultural y popular de la sabana del Caribe colombiano no son bien recibidas.

Partiendo de esta premisa podemos adentrarnos en la tercera unidad temática, cuyos textos se enfocan en los sujetos populares y sus prácticas. Uno de los más interesantes “La décima: un canto popular olvidado” es publicado en el volumen número 4 de la revista cultural *En Tono Menor* y dedica un espacio a las historia de vida de músicos que han abonado todo su talento a un legado de grandes éxitos que perpetuarán a través de la música una parte importante de la cosmovisión popular del Caribe colombiano y que sin duda, no podía dejarse por fuera.

En este artículo híbrido entre entrevista y crónica se nos presenta a Julio Gil Beltrán un decimero nacido en Arjona¹⁶, cuya historia logra trascender la simple narración e indagación sobre hechos y personajes gracias a que el escritor cordobés logra exponer su visión personal de manera sutil y armoniosa con el estilo narrativo que aplica al texto. Queremos afirmar que éste evidencia la evolución periodística del trabajo de García Usta en la medida que la entrevista y la crónica dialogan con claridad poética para mostrar cómo en la forma musical de las decimas se halla ese relato que hace el pueblo de sí mismo: “El poeta Beltrán canta sus décimas con voz ronca y fuerte, sin descanso. Una a una, reseña realista de la sabana, de su vida” (ETM n° 4, 2012, p. 128).

¹⁶ Municipio del departamento de Bolívar, Colombia, ubicado muy cerca de la capital, por lo que la hace suficientemente importante para la economía bolivarenses. Es importante resaltar que Jorge García Usta no hace una descripción solemne y plana de dicho municipio sino una narración llena de elementos propios de la sabana tales como las “ceibas”, la “casita de bahareque” y el “patio sin muros”, además de incluir personajes como las “aguateras centenarias” y el “caminante” lo que carga de vida y humanidad el paisaje que describe.

Desde el inicio el autor invita al lector a reflexionar sobre cómo se dan las dinámicas artísticas y culturales del Caribe colombiano al dar indicio, desde el título, sobre el olvido al que ha sido sometida la décima como manifestación popular. Curiosamente los sujetos populares a los que se les rinde homenaje en la revista *En tono menor* llevan una vida en medio de la exclusión, marcada por el abandono de un gobierno que no es capaz de garantizar a dichos sujetos unas condiciones dignas para vivir y desarrollar su talento. Al respecto García Usta expone

Lo que más duele a quien revise estos versos es el olvido desdeñoso en el que los han dejado los organismos oficiales de cultura. [...] - ¿lo ha ayudado el gobierno? [...] - Jamás (ETM n° 4, 2012, p. 127). -Y los decimeros ¿qué hay con ellos? - No tienen futuro prometedor (ETM n° 4, 2012, p. 129).

El olvido no solo es de las entidades oficiales y del gobierno, sino también de la comunidad juvenil para quienes esta manifestación popular es relegada ante una inminente modernidad que parece dejar de lado una práctica propia de la cultura popular del Caribe colombiano.

El forma en que García Usta nos muestra primer párrafo no solo sirve para engancharnos en la historia sino también para determinar el tono y ritmo de esta:

Cuando se atraviesan a pie y oído atento los caminos de la sabana, el aire de las ceibas, de pronto como en un horario maravilloso de polvo y sol, se llena de una música quebradiza, cargada, como el vaivén de aguateras centenarias, de hermosos altibajos y virajes romos del viento, que va entrado en aquel inocente mirador de árboles que camina. Nadie sabe de dónde. Cómo. A qué hora. La voz despierta y sale de la última casita de bahareque. Esa por donde usted pasó y parecía tan sola y dormida en su sala anchurosa. Otra vez el canto. Ahora desde aquel patio sin muros.

Sale traspasando el aire en quejumbres. Y el caminante, ese cuerpo asustado que ha mirado cómo manotea una hoja su adiós verde de brisa, se tropieza con el equilibrio meridiano del canto y queda inmóvil, con fortuna y gracia, ante tanta belleza de surco, ante tanta pasión de garganta pobre (ETM, n°4, 2012, p. 124).

El tono fraternal en que nos es narrada su entrada a la sabana le permite establecer una conexión más profunda y amena con el lector pues busca que se acerque a un tema cotidiano y complejo apelando a su sensibilidad como lo haría cualquier texto literario. Por lo que lo poético de su periodismo “no está en la grandilocuencia sino en el aprovechamiento estético de las situaciones comunes y corrientes” (Velásquez et al, 2005). García Usta describe un paisaje lleno de elementos característicos de la sabana tales como las “ceibas”, la “casita de bahareque” y el “patio sin muros”; además de incluir personajes como las “aguateras centenarias” y el “caminante”, elementos que nos permiten vislumbrar de manera más clara la inmersión, propia del ejercicio del periodismo literario y de la cual nos podemos percatar ya que se evidencia que el escritor cordobés logró adentrarse al mundo que narra y el vínculo afectivo que desarrolla con este. Asimismo se puede evidenciar en su traslado al municipio, saliendo de su zona de comodidad, con el fin de indagar sobre el poeta Julio Gil, cuya impresión describe:

Es un campesino entero, de saludo y movimientos suaves y manos grandes de trenza de fique. Halo el taburetico aconsejado y empezamos a hablar. No sé por qué dejo pausado y sigiloso de la voz que convierte la conversación en una confesión íntima y fraternal me doy cuenta de la extrañeza del silencio de los rincones de la salida: el poeta vive solo hace tiempo (ETM n°4, 2012, p.126)

Para finalizar la voz del autor se interioriza en el texto, pero no como se esperaría en una crónica normal donde la relación entre el conocimiento del narrador y el de los personajes se

diera en proporción de igualdad o incluso de inferioridad del narrador frente a los personajes, ya que este normalmente no sabe lo que están pensando; sin embargo para este texto el narrador parece saber más allá de lo que se espera, incluso se atreve a manifestar lo que piensan los protagonistas de la historia, por ejemplo: “Aunque no lo dice, él sabe que no solo es la imprenta. Lo que más duele a quien revise estos versos es el olvido desdeñoso en el que los han dejado los organismos oficiales de cultura” (ETM, n°4, 2012, p. 127).

Ahora nos detendremos en el segundo texto de la unidad temática sujetos populares: “Un campeón suramericano bajo el sol de las canículas”, publicado en el número seis de la revista *En tono menor*, una edición especial dedicada al deporte. En éste García Usta nos muestra un breve perfil del atleta cordobés Manuel Almanza, en el que al igual que en el texto anterior, nos muestra la dimensión humana del deportista al hablarnos de los obstáculos que tuvo que superar para poder llegar a ser campeón Suramericano. Esto sin dejar de lado la negligencia de la Federación Nacional de Atletismo y del gobierno que no eran capaces de garantizar las condiciones para cultivar su talento. Como por ejemplo la falta de pistas para entrenar adecuadamente en Ciénaga de oro, su tierra natal, razón por la cual le tocaba viajar a otros lugares y adaptarse a las pistas que le ofrecía su tierra, es decir, las veredas. Precisamente la falta de apoyo del estado lo lleva a formarse prácticamente solo:

En mi ciudad natal, Ciénaga de Oro, no hay pista atlética, solo una cancha de tierra donde se juega fútbol. La liga de mi ciudad es muy pobre y no me ha podido ayudar. Yo también soy pobre pero me gusta el atletismo. Me he formado solo” (ETM, n°6, 2012, p. 258).

Esta vez la exactitud es evidenciada a través de las palabras del corredor cordobés, quién da fe de una realidad en las que las condiciones económicas tanto de los municipios de la costa Caribe y por ende de sus habitantes no eran favorables. El texto es más directo con el lenguaje y

menos metafórico que el anterior pero no por eso deja de apelar a la sensibilidad del lector a partir de la voz y las experiencias del atleta, quien narra las dificultades y peripecias que experimentó para llegar donde está. La inmersión se evidencia en el pleno conocimiento del autor del texto de los detalles de la vida del atleta Manuel Almanza, por ejemplo, García Usta comenta respecto a la infancia del corredor que a:

[...] Manuel, en la meta mientras rumiaba su tercer puesto, le quedo como gustando la cosa. Desde entonces su puesto de arquero titular en el equipo de futbol de Ciénaga, y se le comenzó a ver de tarde en tarde en la *Variante*, el trecho desolado de la Troncal de Occidente que pasa por el pueblo, con una pantaloneta de orígenes pocos claros [...] (ETM, n6, 2012, p. 253).

Estos datos parecen ser obtenidos a partir entrevistas hechas al corredor Almanza y García Usta logra articularlos de tal forma que el texto no pierde fluidez, dándonos pistas sobre el trabajo de campo del escritor y permitiendo así que su voz no sólo se interiorice en el texto sino que también se intercale entre la voz del personaje y la voz del narrador.

Así el autor cordobés nos presenta a un sujeto que al igual que Julio Gil Beltrán queda relegado al olvido, ya que aunque entrenaba con los recursos que tenía a su alcance no recibió el apoyo necesario del estado para tener la oportunidad de codearse con los personajes más destacados de la disciplina a nivel mundial.

Los artículos analizados en las unidades temáticas de este apartado pueden ser asumidos como un espacio para valorar los diferentes sujetos y manifestaciones populares en el entorno socio-cultural de la década de los setenta, inicios del ochenta, en la ciudad de Cartagena. Para esto fue fundamental la aproximación que desde el periodismo literario hace García Usta pues asume una posición crítica y de denuncia sin dejar el carácter estético que viene cargado con el

sentir propio frente a las situaciones del diario vivir. Es por esto que se puede dar inicio a un debate que relacionaba la inclusión cultural con factores políticos, económicos, sociales, educativos y artísticos en la ciudad y en menor medida en la región Caribe.

En tono menor: el intelectual y el artista en los trabajos de García Usta:

Ya hemos mencionado con antelación, que Jorge García Usta habría vivido, en su juventud, en una época de convulsión política, artística y cultural en el país, y de la cual los estudiantes, artistas e intelectuales eran los protagonistas, asumiendo las ideologías revolucionarias y anti-imperialistas que proliferaban desde distintos lugares de América Latina. Estamos hablando de la época de los sesenta/setenta que, según Gilman (2003):

se caracterizó por la percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura, percepción bajo la que se interpretaron acontecimientos verdaderamente inaugurales, como la Revolución Cubana, no sólo para América Latina sino para el mundo entero (Gilman, p. 33).

Este período de tiempo que se distingue por hechos como la Revolución Cubana que tendría gran influencia en las luchas y movimientos revolucionarios generados en los distintos países del continente, ya que pone en escenario asuntos como “la función de la literatura y de la experimentación artística, el rol del escritor frente a la sociedad, los criterios normativos del arte y la relación entre los intelectuales y el poder” (Gilman, 2003, p. 28). A raíz de lo anterior se puede inferir que, durante la década de los setentas, se estableció la relevancia de los artistas e intelectuales dentro de los procesos de transformación de la sociedad, hecho que adquiere significancia ya que hasta ese momento era de común creencia que solo las clases sociales eran aquellas que podían generar procesos de cambio social, es decir, que con dicha reflexión se

supera la imagen tradicional de la revolución articulada por el marxismo, según la cual sólo era posible experimentar un cambio cualitativo de la sociedad capitalista tomando como base la superación dialéctica de la lucha entre burgueses y proletarios. Al respecto Said nos dice que, Gramsci “prácticamente fue el primero en señalar a los intelectuales, y no a las clases sociales, como elementos centrales del funcionamiento laboral de la sociedad moderna” (Said, 1996, p. 29).

Así, teniendo en cuenta lo expuesto hasta el momento resulta necesario realizar una breve caracterización del intelectual y las representaciones que de este se tienen, para así mostrar cómo desde su trabajo en la revista cultural *En Tono Menor*, Jorge García Usta pone de relieve la pregunta por el lugar del intelectual y del artista en el proceso de transformación del mundo social; para efectos de esto tomaremos como punto de referencia algunos de los aspectos señalados por Edward Said en su libro *Representaciones del Intelectual*(1996), que a nuestro parecer maneja algunas de las ideas básicas que son de pertinencia a nuestro estudio. A este respecto, podemos decir el que punto de partida de la caracterización de Said acerca de la imagen del intelectual tiene por punto de partida una negación de la definición ofrecida por Gramsci. Para este último, el intelectual puede ser entendido bajo la figura de los profesionales actuales, que según el autor, se ven reducidos a la ejecución de una función específica dentro del aparato empresarial y capitalista actual. Por ejemplo, los publicistas que deben crear las condiciones para fortalecer una empresa determinada en el mercado (Gramsci, citado por: Said, 1996, p. 28-31). Ahora bien, Said no reduce la figura del intelectual a un simple profesional articulado al sistema de cargos al interior de una empresa, tal cual parece hacerlo Gramsci en cierto sentido. Antes bien, a su juicio, el intelectual es una figura pública que tiene como objetivo fundamental representar y transmitir en la esfera pública el mensaje crítico de un grupo social determinado.

En este sentido, el intelectual se encargará de poner en cuestión los dogmas tradicionales sobre los cuales se ha edificado la sociedad, poniendo de relieve temáticas tabú que han sido dejadas en un plano secundario por el statu quo. Dice Said (1996):

Lo que yo voy a defender en estas conferencias da por sentado el conjunto de realidades de la última parte del siglo veinte señaladas originalmente por Gramsci, pero a mí me gustaría insistir también en la idea de que el intelectual es un individuo con un papel público específico en la sociedad que no puede limitarse a ser un simple profesional sin rostro, un miembro competente de una clase que únicamente se preocupa de su negocio. Para mí, el hecho decisivo es que el intelectual es un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y en favor de un público. Este papel tiene una prioridad para él, no pudiendo desempeñarlo sin el sentimiento de ser alguien cuya misión es la de plantear públicamente cuestiones embarazosas, contrastar ortodoxia y dogma (más bien que producirlos), actuar como alguien al que ni los gobiernos ni otras instituciones pueden domesticar fácilmente, y cuya razón de ser consiste en representar a todas esas personas y cuestiones que por rutina quedan en el olvido o se mantienen en secreto (p. 29-30).

En estas circunstancias, para Said (1996), el intelectual logra vincular dos niveles distintos de la vida humana, en la medida en que, en una mano se encuentran sus experiencias, vivencias y hechos particulares que han marcado el modo en que asume críticamente la realidad; mientras, en la otra mano, aparece el mundo público, la sociedad a la que se enfrenta con un mensaje de oposición, con la que intenta dialogar y mostrar la forma en que concibe el mundo (p. 31). Así las cosas, el intelectual, dentro de los límites del planteamiento de Said, es un sujeto capaz de ejercer el pensamiento crítico respecto de la sociedad, representando con esto los intereses de comunidades particulares en el ámbito de la discusión y el debate público. Ahora bien, para

concretar su visión del intelectual, Said recurre al análisis realizado por Wright Mills. Para este último, la figura del intelectual se encuentra articulada por dos elementos cruciales. En primer lugar, por el hecho de que se encuentra circunscrito a un contexto histórico y social determinado, en el que las grandes organizaciones e instituciones determinan y configuran una visión del mundo. Por otro lado, aparece el discurso de los desfavorecidos y las minorías que, al no hacer parte del aparataje institucional, ven segregadas sus consideraciones respecto de la realidad. De esta manera, el intelectual se alinea del lado de los desfavorecidos, a través de un discurso crítico que ponga en tela de juicio el statu quo de la sociedad. Esto queda evidenciado en la siguiente afirmación de Said (1996):

Básicamente, el intelectual en el sentido que yo le doy a esta palabra no es ni un pacificador ni un fabricante de consenso, sino más bien alguien que ha apostado con todo su ser en favor del sentido crítico, y que por lo tanto se niega a aceptar fórmulas fáciles, o clisés estereotipados, o las confirmaciones tranquilizadoras o acomodaticias de lo que tiene que decir el poderoso o convencional, así como lo que éstos hacen. No se trata sólo de negarse pasivamente, sino de la actitud positiva de querer afirmar eso mismo en público (p. 40).

Tomando como punto de partida lo esbozado anteriormente, es preciso señalar que se realizará un análisis de la labor periodística desarrollada por García Usta en *En tono menor*, a la luz de la reflexión ofrecida por Said, esto con el objetivo de esclarecer cómo el trabajo del escritor y periodista cordobés puede ser identificado con la labor de un intelectual. Para dar alcance a este objetivo, es importante destacar que la figura del intelectual que se edifica al interior de *En tono menor* se ve alimentada por el espíritu revolucionario de los años setenta. Por ende, no consideran que el obrero es quien puede generar un quiebre en la estructura desigual de la sociedad, sino que es necesario una revisión del discurso académico institucionalizado, en el cual

se debe crear un espacio para las manifestaciones de la cultura popular. Teniendo en cuenta esto, la imagen del intelectual y del artista presentes en *En tono menor* coincide con la visión presentada por Gilman y Said acerca de este mismo tema.

Al fijarnos específicamente en las contribuciones de García Usta a *En tono menor*, se puede evidenciar que atiende al ideal de intelectual presentado por Said pues asume las veces de un sujeto con una perspectiva crítica respecto las representaciones institucionales de la sociedad. La mencionada disputa con las instituciones materializa lo que dice Wrigth Mills (citado por Said, 1996) respecto a que el intelectual no se conforma con “las fórmulas” del poderoso. Antes bien las encara de frente e intenta poner a la vista sus límites. Este aspecto puede ser observado en la primera unidad temática reúne en la que se hace una crítica a las dinámicas culturales y académicas de la Universidad de Cartagena. Específicamente a la forma en que ha manejado, por una parte, el discurso cultural y, por la otra, la enseñanza de la lengua castellana. Dicho de otra forma, ha puesto en cuestión la fórmula (Wright) con que el poderoso piensa la cultura y el idioma dejando de lado las manifestaciones y prácticas de la cultura popular. Por lo cual señala en “Los estragos de la indiferencia”, el desinterés de las autoridades de la Universidad de Cartagena respecto de las actividades culturales que se realizan al interior del claustro.

Recordemos que la crítica en “La enseñanza del español en la Universidad de Cartagena”, la crítica se enfoca en cómo se les enseñaba y transmitía a los estudiantes universitarios una visión pura de la lengua. Antes bien, es menester poner de relieve los elementos populares de la lengua, ya que en ellos se hace evidente la riqueza y evolución de la misma. Esta crítica de Usta adquiere dos rasgos adicionales respecto de la caracterización ofrecida por Said de los intelectuales, a saber: primero, que asume una posición que defiende los intereses del grupo

social menos favorecido, en tanto que no cuenta con poder institucional. Nos referimos aquí a los sectores populares desde los que se alimenta la lengua.

Dentro de este horizonte interpretativo debe ser leída la siguiente afirmación de García Usta, en la que se pone en evidencia lo que, a su juicio, es el papel que debe jugar el intelectual: “El habla popular es infinitamente más rica y más bella. Y la labor de un estudioso honesto es la de captarla, proyectarla y defenderla” (ETM, n° 2, 2012, p. 81). En segundo lugar, García se encuentra en la posición dialéctica entre el ámbito de lo público y lo privado al desarrollar el ejercicio crítico en *En tono menor*, en tanto que, por un lado, su ejercicio periodístico pone en evidencia la pugna con los elementos institucionales, la cual se alimenta de la experiencia de haber sido estudiante en dicha institución pero su crítica no se reduce a un señalamiento personal que se agota dentro de los límites de su subjetividad, sino que se hace parte de la vida pública, cuando *En tono menor* se vuelve el vehículo tanto de su crítica como en el espacio que utiliza para defender, para representar el ámbito popular segregado del discurso cultural cartagenero.

Entre tanto, la labor periodística de Jorge García Usta en *En tono menor* estuvo orientada, en lo que atiende de modo específico a la figura del artista, a exponer a la misma en relación con el contexto social en que se erige. En este sentido, para García Usta la actividad artística no puede ser considerada como un ejercicio desconectado del contexto histórico y social en el cual se despliega. Antes bien, a su juicio, el artista debe tratar de plasmar las contradicciones de la sociedad en que realiza su trabajo. Esto puede ser observado, en primera medida, en la forma en que describe la labor de Luis Carlos López. Para García Usta, la vitalidad e importancia de López se encuentra en que mostró de modo irónico, como nadie en Cartagena y Colombia, las contradicciones sobre las cuales se edificaba la sociedad de su tiempo. De allí la exigencia

radical con que reclama en “Los estragos de la indiferencia” un homenaje digno de Luis Carlos López.

En segundo medida, la relación existente entre el trabajo artístico y el contexto social del autor de las obras de arte, se pone también en evidencia en la entrevista realizada a Dalmiro Lora. En este caso específico, Dalmiro Lora encarna precisamente aquello que debe ser, a juicio de García Usta, un artista; esto es, un sujeto histórico que en sus obras de arte haga refleje, sin dejar de lado el carácter estético, la realidad de los pueblos, la riqueza del momento histórico en que se vive. Para García Usta el arte debe responder a las circunstancias reales de la ciudad de Cartagena, por lo tanto, la pintura no debe ser un retrato nostálgico de la ciudad amurallada y de la vida colonial. Por esta razón pregunta a Lora: “Esta tendencia local a hacer de la pintura un llano retrato nostálgico de murallas y bodegones y calles, me parece, en síntesis, una evasión distinguida de la realidad rica, nueva y conflictiva que tenemos delante ¿Qué opinas?” (ETM n° 3, 2012, p. 117)

A lo largo de su vida Dalmiro Lora debió enfrentarse a figuras e instituciones defensores de una tradición y displicentes con el ideal del artista que representaba; así por ejemplo en sus primeros años se le exigía siguiera con la tradición familiar de mecánicos, y posteriormente al ingresar a la Escuela de Bellas Artes, en las palabras de García, sentiría “estaba amarrada con las cabuyas destroncadas y regresivas de un clasicismo ya sin tiempo”. (ETM, n° 7, 2012, p. 386). Para Lora ser artista significaba crear nuevas formas de expresión, fundar nuevos lenguajes a través del rompimiento de los esquemas inveterados que predominaban en los pasillos de la Escuela y en el ambiente artístico de la ciudad. Crear una obra era sincronizar arte y vida generando así formas de expresión capaces de desenmascarar realidades alternas; a propósito García Usta menciona que,

[d]esde el inicio se cuadró ante temas inexplorados. Los proporcionados por la poesía de Artel –rostros y haceres de negros melancólicos y fuertes-, y más tarde por la desgracia de las prostitutas nocturnas de la ciudad. Pintó muchísimos cuadros, auxiliado solo por una gana íntima y esencial de hallar un trozo central de vida y fundar un lenguaje y unos colores decisivos y suyos (ETM, n°7, 2012, p. 388).

Aquellos cuadros tenían ya temas que la pintura cartagenera había rehusado tomar, por ignorancia, cobardía o propósito. Era la entrada a una fresca tierra de nadie, que esperaba una conquista digna, e indudablemente, prolongada y terrible (ETM, n° 7, 2012, p. 388).

La experiencia vital de Dalmiro Lora, así como a García Usta, le permitió desarrollar una conciencia crítica frente a las situaciones que se dan en la realidad, generalmente de discriminación, segregación y desfavorables para el oprimido; haciéndole posible destilar un lenguaje comprometido con la cultura, lo popular y no complaciente con las dinámicas y situaciones predominantemente de exclusión entre los sujetos de la sociedad cartagenera:

Yo creo firmemente que el arte se halla ligado indisolublemente a la vida, a las relaciones de los hombres. Claro que existen planteamientos esteticistas y formales, lo que vale decir superficiales. Un arte divorciado de la realidad que no quita ni pone nada en la vida es el que interesa a las clases dominantes por su *inofensividad*. Es un arte fácil, además. Y los que lo hacen son artistas de evasión que adecúan su trabajo al gusto de compradores y coleccionistas. Yo creo que para que el arte alcance su esencia de medio de comunicación entre los hombres debe evaluar y aprovecharse de la realidad, y ante ella el artista debe presentar una determinada actitud y propósito. Nadie debe extrañarse: el arte es útil, educa y llega a la lucha social pero a través de una visión profunda de la vida (ETM n° 7, 2012, p. 389).

Otro de los ejemplos lo hemos visto con una de las crónicas anteriormente analizada, en la que García destaca la importancia de aquellos artistas olvidados por la memoria de una sociedad que le da mayor importancia a unos sujetos mientras que ignora y relega de la memoria a otros. Así, el trabajo como intelectual de García Usta se evidencia en “La décima: un canto popular olvidado”, la cual da muestras de la importancia del artista en la cultura Caribe, ya que en palabras de él la décima “[e]s el presente vivo del mensaje literario más cultivado y directo del pueblo en el campo [...]” (ETM n° 4, 2012, p. 124); y es además según él “también esa parte inalienable y defensiva del idioma” (ETM n° 4, 2012, p. 124), esto es de importancia ya que como habíamos visto para García Usta “[e]l idioma es un refugio, un baluarte y una constancia histórica de la independencia de los pueblos” (ETM n° 2, 2012, p. 79). Así la décima pasa de ser un canto resignado al olvido, a ser un arte de vital trascendencia en la representación y legitimación de un pueblo.

Como hemos podido observar este perfil del intelectual encaja perfectamente en la humanidad de Jorge García Usta, quien a lo largo de su obra se dedicó a desenmascarar realidades ocultas por la tradición elitista de la anquilosada ciudad de Cartagena, a partir de la realización de investigaciones, ensayos, crónicas y entrevistas, sobre y para sujetos populares que hacen parte de la idiosincrasia del Caribe colombiano. Empleando así, lo que según Said “Mills denomina visiones desenmascaradoras o alternativas en las que, por todos los medios a su alcance, el intelectual trata de decir la verdad” (Said, 1994). Esto logrando a su vez, a través de la revista cultural *En tono menor*, la construcción de espacios en los que el artista y el intelectual pueda expresar lenguajes con un fuerte compromiso social y con la vida. Además cabe resaltar que por medio de su obra, Jorge García Usta permitió vislumbrar una imagen del artista sin

linajes atávicos y con orígenes populares, tal como se muestra con Julio Gil Beltrán y Dalmiro Lora.

CAPÍTULO III: EL COMPROMISO POR VISIBILIZAR LA CULTURA POPULAR

Este capítulo tiene como objetivo primordial exponer la manera en que Jorge García Usta desarrolló una lucha para visibilizar la cultura popular de la costa Caribe. Expondremos aquí la forma en que través del ejercicio periodístico y de su trabajo como editor, García Usta creó espacios para el fortalecimiento de la cultura popular. Para ello analizaremos desde los presupuestos del periodismo literario Los libros *Diez juglares en su patio* (1991) y *García Márquez en Cartagena: sus inicios literarios* (2007) y además revisaremos algunos de los proyectos que llevó a cabo como gestor cultural en la ciudad de Cartagena.

García Usta, en este contexto, ejerce el papel de un intelectual que expresa por medio del lenguaje su fuerte compromiso social. Como bien señala John Jairo Junieles (2005-2006): sus consignas parecían ser hacer “[s]entir como propio y valioso lo que nos han enseñado a desvalorar, y reconocer nuestra identidad, para fortalecernos culturalmente [...]” (p. 7).

Diez juglares en su patio a la voz del periodismo literario

Diez juglares en su patio (1991) es ejercicio un periodístico desarrollado por Jorge García Usta y Alberto Salcedo Ramos. El libro consta de un conjunto de reportajes, diez en total, que cuentan la historia de diez destacados músicos¹⁷ de la costa Caribe colombiana que, a pesar de la genialidad y grandeza artística de su trabajo, no lograron alcanzar un reconocimiento en la cultura nacional. Antes bien, incluso, han sido presas del olvido, del engaño y del maltrato.

¹⁷ Los diez músicos objeto del reportaje son: Ciro Barón, Alejandro Durán, Clímaco Sarmiento, Catalino Parra, Rufo Garrido, Leandro Díaz, Andrés Landeros, José Barros, Toño Fernández, y Tobías Pumarejo.

Los reportajes de García Usta publicados en *Diez juglares en su patio* gozan de una riqueza literaria y descriptiva única. En ellos se pueden observar fuertes rasgos del periodismo literario, por ejemplo: la preocupación por historias que se mueven más allá de los límites del ámbito institucional y el manejo de un lenguaje lleno de metáforas e imágenes con las el lector puede disfrutar y reconstruir cada momento descrito. Veamos, por ejemplo, la siguiente descripción que nos brinda de Ciro Barón¹⁸, el último decimero:

Tiene una gran nariz de águila generosa, unos ojos que parecen elaborados con el cuchillo de un motilón y pelusas blancas plateándole la barba y dándole el aspecto de un profeta cansado. Una gran verruga hexagonal le llega a la frente como un talismán (García, 1991, p. 15).

Este reportaje lleva por título “Ciro Barón: el último decimero” y narra la historia de este anciano decimero del departamento de Bolívar. En el proceso en que García Usta narra la vida de Barón, se permite, a la par, presentar la forma en que se desplegó la llegada de los norteamericanos a Colombia en busca de petróleo, y la forma en que los obreros colombianos que trabajaban bajo las órdenes de los extranjeros eran explotados y maltratados. Esta contextualización del panorama en que se desarrolla la labor del decimero le permite a García Usta hablar de otras realidades que sobrepasan al personaje aunque nos permite entenderlo pues pone de relieve la realidad social y económica que se vivía en ese momento. Habiendo sido el decimero cortador de caña en Sincerín y luego de arriar ganado para ganarse la vida, Ciro decidió mudarse a un campamento petrolero que se encontraba bajo el mando de norteamericanos. Allí vio el maltrato extremo a que fue sometido su amigo arjoneiro Julio Ortiz por descansar momentáneamente en tiempo de trabajo: fue amarrado con alambres, golpeado,

¹⁸ Ciro Barón es un decimero del municipio de Arjona (Bolívar).

pateado y despedido sin misericordia por los norteamericanos (García, 1991, p. 17). En medio de estas circunstancias, Ciro Barón intentaba alejar las penas de sus compañeros en el campamento poniendo en práctica aquello que había aprendido antes de llegar allí: cantar versos que se alimentaban del “honor de las siembras, la soledad de los montes, las mujeres ariscas, el beso y la muerte” (García, 1991, p. 15).

Sin embargo, el espacio propio en el que se desplegaba la décima como producción artística de Barón, de acuerdo a lo dicho por García Usta, no eran los campamentos petroleros ya que sus cantos no respondían a un espacio en que primaban las relaciones económicas sino a uno en que las temáticas cruciales atendieran a elementos como las siembras y el monte, lo que pone en evidencia que la vida rural era el horizonte en que se desplegaban a plenitud y se alimentaban sus cantos. En este sentido, los campesinos y los hacendados eran los espectadores más comunes de los enfrentamientos entre decimeros. En consecuencia, puede afirmarse, siguiendo la línea del reportaje realizado por García Usta, que la décima se encargaba de funcionar como el vehículo en el cual los hombres y mujeres que vivían en los pueblos de la costa podían expresar su modo de vida, de ahí la popularidad de su arte pues en sus versos las personas encontraban un reflejo de su vida cotidiana. Esto queda expuesto en el reportaje de García Usta (1991) del siguiente modo:

Trashumantes, solitarios, ídolos en *el abandonado fervor campesino*, iban por los caminos recientes, de fiesta en fiesta, cantando o creando décimas, o improvisándolas. Y en ocasiones sosteniendo prolongados combates en poesía, que se extendían un día y una noche ante el deslumbramiento del público: peones, lavanderas, prostitutas, y algunos hacendados con mazos de billetes para ofrecer a los trovadores triunfales (p. 17).

En el reportaje titulado “Clímaco Sarmiento: la muerte del primer guerrero”, García Usta narra la historia de vida de este virtuoso intérprete del clarinete oriundo del pueblo de Soplaviento, quien vivió acosado por un asma crónica que, de acuerdo a lo narrado por García Usta, lo atormentaba cada noche en sus años de vejez. Este compositor olvidado en los relatos oficiales sobre la cultura fue el creador de destacadas canciones populares como “la estaca de Mane Mundo” y “Pie peluo”.

En este reportaje, el autor cordobés proyecta los espacios populares como fuente de creación artística que se nutre de la cotidianidad misma, la vida del artista. “Mane Mundo” es una canción que encuentra su inspiración en los viajes realizados por Manuel Ortiz de Soplaviento a Arenal, transportando pasajeros. Sarmiento se concentró en el ir y venir de Ortiz y en la manera en que amarraba su balsa a una estaca para poder desembarcar a las personas que iban de un pueblo a otro. Por su parte, dice García Usta (1991), “Tus lágrimas” tuvo su origen en la época en que Sarmiento tocaba con la orquesta para ambientar las películas mudas que colocaban en el cine. La película conmovió tanto a una joven y bella muchacha que la hizo llorar. Entre tanto, la canción “Pie peluo” tiene como nacimiento el lunar velludo de una prostituta que se encontraba ubicado en su pie. La prostituta, que disfrutaba de la noche al son del clarinete de Clímaco Sarmiento, fue la fuente de inspiración del compositor (p. 42).

Siguiendo con el recorrido a través de los reportajes expuestos en *Diez juglares en su patio* nos detendremos brevemente en dos de ellos, que son “Landeros, el rey de la cumbia” y “Toño Fernández: un hombre que era más que todo el mundo”; en estos dos ejercicios de su labor periodística e investigativa García nos muestra cómo la música de los juglares se alimenta no solo de las cotidianidades de la vida del ser Caribe, tal y como hemos evidenciado anteriormente, sino también de su herencia cultural diversa; precisamente por ello el lenguaje musical

constituye, a su vez, una manera de representar las múltiples formas de dar sentido a la vida constituidos por los habitantes de la región. Ejemplo de esto es cuando García menciona que “Fernández [...] creía que la música de gaita era de hegemonía india” (García, 1991, p. 131), o en el caso de Landeros para quien “la cumbia es un canto de predominio negro” (García, 1991, p. 102). Lo que evidencia que la música, en opinión de estos artistas, puede ser entendida como una característica diferenciadora de culturas y que varía de región a región.

Jorge García Usta consideraba que la música (gaita y cumbia) daba cuenta de la riqueza de los valores culturales de los pueblos del Caribe colombiano, (tanto en su diversidad como en su unicidad) que desde otras regiones era vista con indiferencia y cierto menosprecio, de manera que el autor cordobés (1991) afirma que

Algunos políticos como Laureano Gómez descreían del valor cultural de un país mestizo y según él, genéticamente decadente. Hacia los años 40, mucha de la intelectualidad costeña, atontada aún por un servilismo hispanista, vivía avergonzada, de espaldas a su mundo. Mientras muchos letrados de los burgos imitaban símbolos y emociones en revistillas olvidables, en los montes perdidos, hombres broncos, sin saber leer ni escribir, recogían y modelaban aires musicales, empeñados en serles fieles a sus misteriosos abuelos (García, 1991, p. 128).

Podemos apreciar de acuerdo a lo anterior que Jorge García Usta nos sitúa históricamente con el fin de dar cuenta como los artistas populares, muchas veces no letrados, daban cuenta de la realidad que los rodeaba, mientras que los intelectuales estaban ocupados exaltando una realidad que de hecho desconocían. Tenemos así entonces que para esta época las condiciones para la expresión y realización de este tipo de manifestaciones no eran las más adecuadas, de ahí que se resalte agrupaciones como Los gaiteros de San Jacinto (encabezados por Toño Fernández), que a pesar de dichas circunstancias lograron dejar una huella imborrable

en la historia de la música popular del caribe, lo que demuestra la fuerza del sujeto popular y la riqueza de sus manifestaciones. En relación a esto Toño Fernández manifiesta: “[a]sí empezamos. Era cosa de amor que no se podía publicar, como los grandes amores, porque nadie gustaba de esas cosas. En toda la región, la gaita era de mal ver, cosa de plebes” (García, 1991, p. 124). Sin embargo para estos hombres “brancos” aventurarse a los dominios de la música significó una lucha, un esfuerzo por el reconocimiento de un arte que no siempre fue valorado por locales y foráneos por igual.

En este sentido, el valor del trabajo que realiza García Usta está en que pone en la escena cultural nacional a una serie de figuras que han sido de importancia para los sectores populares (en gran medida rurales) y que de distintitos modos han enriquecido con su labor artística el ámbito cultural aunque no gozan de igual reconocimiento ni son valorados en su riqueza. Lo que no fuera problemático si ese "no reconocimiento" los borra de espacios donde se constituyen los discursos sobre "cultura" en Colombia. Con esto se evidencia, a su vez, el carácter representacional del autor cordobés como intelectual que se homologa a la imagen señalada por Said.

García Usta y la crítica literaria a la obra de Gabriel García Márquez

En *García Márquez en Cartagena: sus inicios literarios*, libro en el que el autor cordobés busca rescatar la importancia de Cartagena y de varios intelectuales en la formación de Gabriel García Márquez como escritor, García Usta parte de la negación de la hipótesis propuesta por el crítico francés Jacques Gilard, quien afirma en sus textos que es en Barranquilla donde el nobel colombiano de literatura se formara y madurara como escritor. Hipótesis asumida como una

realidad irrefutable durante mucho tiempo por parte de la mayoría de estudiosos y personas del común familiarizadas con la obra del nobel.

García Usta apunta que en la época en que Márquez vivió en Cartagena tendría contacto con un “universo literario” rico en “fórmulas estilísticas determinantes”, y de influencias de obras de escritores tales como Faulkner, Hemingway, Woolf, entre otros, que serían de importancia en la formación del nobel. El desconocimiento de este hecho hizo que se generaran falsas impresiones, por ejemplo, sobre donde leyó por primera vez a Faulkner, tal y como nos plantea Jorge García Usta en el siguiente fragmento:

Sin embargo, contra toda evidencia y hasta contra las propias declaraciones argumentadas del autor, y tal vez por las limitaciones impropiedades del objetivo de su investigación, la teoría de Gilard, en el clímax de sus autoimposiciones cartesianas, da por sentado, obligatoria, inapelable, absolutamente, que García Márquez debió leer a Faulkner en Barranquilla; pues parece ser que para él, el grupo Barranquilla era el único sector de la intelectualidad costeña que leía a Faulkner o tenía lecturas avanzadas. Nadie sabe, ni él lo explica, en virtud de qué debía operarse tan admirable monopolio intelectual ¿Había en Barranquilla alguna empresa con derechos exclusivos de importación y circulación de las novelas de Faulkner? (García, 2007, p. 73-74).

Lo afirmación de Gilard es una muestra de las inexactitudes históricas que se generan al desconocer la gran influencia que tuvo la época de Cartagena en la vida del nobel por lo que García Usta evidencia los problemas que se presentan en la hipótesis propuesta por el catedrático francés, quien tiene una noción incompleta de los hechos y que tanta mella ha hecho a la imagen de Cartagena y de sus intelectuales:

Una de las derivaciones más preocupantes de la teoría de Gilard [...] es la de contraponer la idea absoluta de una Barranquilla comercial, dinámica, abierta y vanguardista, liderada por intelectuales renovadores y progresistas, a una Cartagena feudalizante, aristocrática, encerrada y estática, dominada, sin fisuras, por intelectuales retrógrados y coloniales (García, 2007, p. 179).

Esta visión que opone a Barranquilla y Cartagena, la primera como cumbre de la intelectualidad, del progreso y del desarrollo y la segunda como todo lo opuesto, no podía ser más falsa en opinión de Jorge García Usta, quien consideraba que en Cartagena sí había intelectuales y artistas dignos de reconocimiento y que en el caso de Gabriel García Márquez, habían influenciado rotundamente en su formación, como lo fueron Manuel Clemente Zabala, Gustavo Ibarra Merlano y Héctor Rojas Herazo.

De esta forma podemos observar que el libro *García Márquez en Cartagena: sus inicios literarios* se muestra como un trabajo de gran importancia para las letras del Caribe colombiano ya que Jorge García Usta, logra a raíz de una minuciosa investigación replantear las visiones predominantes de la época, que desde el punto de vista de quienes habían escrito la historia, hasta ese momento, Cartagena y sus intelectuales habían sido tratados con desdén e incluso desplazados hacia el olvido, aspecto causado a partir de las imprecisiones e inexactitudes, tanto en la narración de los hechos como en los nombres de los sujetos y lugares que hicieron parte de estos¹⁹. Todo esto con el fin de aclarar y visibilizar no solo la relevancia que tuvo el periodo vivido en Cartagena en su proceso de formación sino también para evidenciar las dinámicas y procesos que llevaban a cabo los intelectuales y artistas de la región.

¹⁹ Respecto a esto Jorge García Usta (2007) escribe unos datos curiosos en los que muestra que “[e]n su prólogo a *Textos Costeños*, Gilard llama al municipio de El Carmen de Bolívar “una región de Cartagena” y hasta invierte el orden de los apellidos del poeta Gustavo Ibarra Merlano, figura esencial del período” (p. 14).

La labor editorial de Jorge García Usta

En este punto usaremos como referente el artículo de John Junieles titulado “Dos paredes bastan para entender el mundo: La obra editorial de Jorge García Usta, 1960-2005”, con la intención de exponer la manera en que García Usta, desde su labor como editor, procuró crear espacios para aquellos que no encontraban la forma o el lugar para transmitir o compartir su trabajo. Para esto es preciso, en primer lugar, fijar la atención en la lucha incansable que libró García Usta, dice Junieles (2005-2006), con el fin de que las nuevas producciones artísticas de los escritores fueran publicadas. Esta labor la ejerció desde distintas vías y en distintos momentos de su vida. Primero, la Fundación Cultural Héctor Rojas Herazo fue la encargada de promover las obras de Raimundo Gomezcasseres, Rómulo Bustos, Pedro Blas Julio, entre otros (Junieles, 2005-2006, p. 6). Por otra parte, en los años 1993 y 2001, mientras trabajaba en el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, publicó trabajos de Joaquín Robles Zabala, Frank Patiño, Libardo Muñoz, Patricia Quiroz y Raúl Román, entre otros.

En segundo lugar, se encuentra el proyecto liderado por García Usta que fue bautizado bajo el nombre “Cuenta la historia de tu barrio”. La finalidad de dicho proyecto era que las personas del común lograsen capturar los elementos propios y que definían, a su juicio, el barrio en que habitaban. En este caso, se evidencia de manera amplia la forma en el autor cordobés, a través de distintas vías, creó modos específicos de que no sólo la literatura sino el discurso popular mismo y su forma de ver la ciudad de Cartagena saliese a la luz. Para Junieles (2005-2006)

Es justo reconocer que García Usta lideró la creación del programa *Cuenta la historia de tu barrio* [...] Pero antes de abrir la convocatoria que premiaría la historia contada de los barrios, García Usta advirtió que muchos habitantes de esas calles

(profesores, estudiantes, vecinos, jubilados, amas de casa), desconocían o no sabían usar las herramientas básicas de la investigación, aunque las tuvieran a la mano. Es así como, previa a la apertura del concurso, organizó una serie de talleres en los que los historiadores de la Universidad de Cartagena le enseñaron a la gente cómo hacer entrevistas con fines de reconstrucción histórica (p. 7).

Y finalmente, su lucha por crear espacios y vehículos de comunicación para aquellos que no contaban con un modo de hacerlo, lo condujo a dictar talleres de periodismo en la cárcel de Ternera, con el objetivo de que los reclusos pudieran transmitir sus reflexiones acerca del sistema judicial o hacer relatos acerca de sus vivencias y experiencias tras las rejas. Al respecto dice Junieles:

La suerte de los desamparados, una preocupación latente en sus proyectos, lo llevó a dictar varios talleres de periodismo y creación a los presos de la cárcel nacional de sumariados de Ternera, ayudándolos también a publicar pequeños periódicos que testimoniaran su vida entre rejas, expectativas, reflexiones sobre el sistema judicial colombiano, entrevistas a personajes populares de los patios, y cuestionamientos a políticas de funcionamiento del centro penitenciario (Junieles, 2005-2006, p. 9).

Así, podemos ver a la luz del trabajo periodístico e investigativo de Jorge García Usta, las formas como él buscaba crear espacios más incluyentes, en la sociedad cartagenera y la costa Caribe en general. De ahí que Cristo Figueroa se refiera a la obra García Usta como “un trabajo que, sin duda, es referencia obligada para conocer los proceso secretos y las dinámicas ocultas o silenciadas de la cultura del Caribe colombiano en relación con el devenir nacional y de otra latitudes” (Figueroa, 2006, p. 8). García Usta dedicó toda una vida a la lucha por aquello que él

consideraba merecía ser reconocido y rescatado del baúl del olvido, personajes, saberes, prácticas y dinámicas de toda índole y que en su mayoría estaban ligadas a representaciones de lo popular, a través de las cuales los habitantes de Cartagena y del Caribe colombiano, logran dar sentido a la vida. Así tenemos que, situaciones de lo más cotidianas como raspar cucayo o hechos que pasan desapercibidos como la tala del palito de caucho; personajes de origen popular, a veces sin formación académica, pero con habilidades excepcionales en las artes musicales y pictóricas; o escritores e intelectuales de gran sabiduría y valor en el campo de las letras, adquieren una magnitud trascendental, gracias a que Jorge García Usta lograba vislumbrar los hilos unificadores que construyen la urdimbre de la humanidad Caribe.

CONCLUSIONES

En la presente investigación se intentó abordar de un modo sucinto la forma en que se desarrolló el trabajo de Jorge García Usta. De una manera puntual, se intentó poner de relieve, a través de los tres capítulos, los elementos más característicos de la labor periodística y editorial, así como el esfuerzo constante por destacar la importancia cultural de lo popular que llevó a cabo durante su vida.

En este orden de ideas, se mostró que, en lo que se refiere de modo puntual al ejercicio periodístico, su trabajo se puede vincular con la tradición del periodismo literario en la medida en que, por un lado, no pone como elemento principal de la labor periodística los centros de poder, sino que fija su atención en los elementos característicos de la vida cotidiana. Por otra parte, la utilización de la primera persona, la preocupación por las manifestaciones culturales populares, el quiebre en la estructura lineal temporal de sus reportajes por favorecer un orden temático y un estilo fuertemente literario, permiten vincularlo con la tradición del periodismo literario, atendiendo aquí a la caracterización ofrecida por Sims (1996) de este.

Por otra parte, se mostró la evolución de la labor como periodista de Jorge García Usta, atendiendo de manera puntual al trabajo desarrollado en *En tono menor*. A este respecto, se concluyó que en los primeros trabajos que realizó en la revista *En tono menor* no exhibían un estilo periodístico en el sentido estricto de la expresión. Antes bien, será hasta el tercer número en donde se materialice un primer ejercicio periodístico en sentido estricto con la entrevista que le realizó a Dalmiro Lora. No obstante, cabe anotar que desde la primera entrega de *En tono menor* el espíritu crítico de Jorge García Usta se puso en evidencia, ya que de manera constante expuso los límites de la gestión de la Universidad de Cartagena, en lo que se refiere de manera

específica al ámbito cultural al interior de la misma. A este análisis, se sumó la imagen de intelectual y artista que se manifiesta al interior de los ensayos, reportajes y entrevistas realizados por Jorge García Usta en la época de trabajo en *En tono menor*.

De este modo, se hizo evidente el hecho de que en sus artículos y reportajes se mostraba una visión crítica de la sociedad, y en consecuencia, representaba la voz de los sectores populares de Cartagena de Indias, con lo cual su trabajo puede ser interpretado a partir de la imagen del intelectual ofrecida por Said (1996). De hecho, en el artículo referido a la enseñanza del español en la Universidad de Cartagena, invita a los intelectuales precisamente a defender los espacios populares como fuente dinamizadora de la lengua. Entre tanto, lo que corresponde a la figura del artista, la entrevista realizada a Dalmiro Lora esboza una visión del artista en la que se lo concibe como un individuo relacionado de modo preeminente con lo social, y con la obligación de mostrar la vida real de los pueblos, no de pintar cuadros que rememore la vida colonial.

Finalmente, en el tercer capítulo se expuso la manera en que Jorge García Usta desarrolló una lucha incansable por crear espacios que hicieran de Cartagena una ciudad abierta y vinculante, con ejercicios como *Cuenta la historia de tu barrio*. A esto se debe añadir que la labor periodística proyecta los espacios populares como fuente de creación artística. Para el autor y reportero cordobés la fuente rica de la que se nutre la cultura es la cotidianidad misma, la vida del artista. No es el discurso institucional ni los centros de poder lo que funcionan como tierra fértil de la creación popular. Es la facticidad, el desenvolvimiento histórico en el barrio, en las orillas del río y en las calles lo que sirve de pilar al espíritu artístico de los individuos.

Para finalizar, queremos agregar que este trabajo puede servir de punto de partida para elaborar otros trabajos acerca del periodismo literario en la obra de García Usta, en las que se analice de forma puntual y detallada la relación entre la literatura y los reportajes del cordobés. Además de esto, resulta imperativo fijar la atención en cómo García Usta muestra que la vida cotidiana puede servir de punto de partida para la creación artística, con lo que se fijarían los espacios populares como fuentes ricas para el discurso cultural en Colombia. Por otro lado, se puede profundizar en una exégesis que dé cuenta a cabalidad en su gestión cultural, puntualizando debidamente en los proyectos realizados en los barrios, las conferencias dictadas en la Biblioteca Bartolomé Calvo, entre otras iniciativas que llevó a cabo en la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1997). *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI.
- Burgos Navarro, Manuel. (2011). (Entrevista realizada por Vega Bedoya, Wilfredo & Puello Sarabia, Cielo.)
- Bustos Aguirre, Rómulo. (2011). (Entrevista realizada por Cielo Puello Sarabia.)
- Centro de Estudio e Investigaciones Literarias – CEILIKA (enero-junio, 2012). *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*. Homenaje a *En Tono Menor* (15), Cartagena: Universidad del Atlántico-Universidad de Cartagena.
- Chillón, Albert (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona y Servei de publicacions.
- Figuroa, Cristo (2005-2006). Jorge García Usta o el abordaje de los caminos secretos y los trayectos escondidos de la cultura y de las identidades del Caribe colombiano. En *Aguaita*. Observatorio del Caribe colombiano.
- García, J y Salcedo, A (1991). *Diez juglares en su patio*. S.C.: Litografía Hermedín.
- García Usta, Jorge (2003). Prólogo a: *Rojas Herazo. Vigilia de las lámparas. Obra periodística, 1940, 1970*. Tomo I. Medellín: Fondo de Cultura Universitario, Universidad Eafit.
- García Usta, Jorge (2006a). El calor os hará libres. En: *Noventaynueve: revista de investigación cultural*. No. 6.
- García Usta, Jorge (2006b). Los “bárbaros” costeños y la modernización de las letras nacionales. *El caribe en la nación colombiana*. Memorias. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano.
- García Usta, Jorge (2006c). Por fin, ¿Qué celebramos el 11? En: *Noventaynueve: revista de investigación cultural*. No. 6.
- García Usta, Jorge (2006d). Teoría leve del cucayo. . En *Noventaynueve: revista de investigación cultural*. No. 6.
- García Usta, Jorge (2006e). Todos matamos el Palito de Caucho. En *Noventaynueve: revista de investigación cultural*. No. 6.

- García Usta, Jorge (2007). *García Márquez en Cartagena. Sus inicios literarios*. Bogotá: Seix Barral.
- Gilman, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Jaramillo, Patricia. (2011). (Entrevista realizada por Vega Bedoya, Wilfredo & Puello Sarabia, Cielo.)
- Jiménez, P. D. (1982). Barthes, escritura y poder. *Folios*, 9 (10) ,34-36.
- Jiménez, P. D. (1994). Fin de siglo. Decadencia y modernidad: Ensayos sobre el modernismo en Colombia. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura y Universidad Nacional de Colombia.
- Junieles, John (2005-2006). Dos paredes bastan para entender el mundo: la obra editorial de Jorge García Usta, 1960-2005. En: *Revista Aguaita*.
- Lara, D. (2012). El periodismo de *En tono menor*: razones y reflexiones para el oficio. (Ed) *En tono menor: debates sobre cultura y representaciones en Cartagena (1979-1982)* (pp.69-93). Cartagena: Gente nueva editorial.
- Mills, C. W. (1956.). *The power elite*. New York: Oxford University Press
- Múnera Cavadía, Alfonso. (2011). (Entrevista realizada por Cielo Puello Sarabia.)
- Patiño Romero, Franklin (2006). De viva voz. En *Noventaynueve: revista de investigación cultural*.No. 6.
- Patiño Romero, Franklin. (2001). *Visión de mundo en la poesía de en tono menor: de lo revolucionario a lo popular*. Tesis de pregrado. Universidad de Cartagena. Cartagena
- Said, Edward (1996). *Representaciones del Intelectual*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Salcedo Ramos, Alberto (2005-2006). Una flor para Jorge García Usta: Aproximación fraternal a su obra periodística. En *Aguaita*. Observatorio del Caribe colombiano.
- Sims, Norman (1996). *Los periodistas literarios o el arte del reportaje personal*. Bogotá: El Áncora Editores.

Urrego, Miguel A. & Pardo, Miguel A. (2010). El Movimiento Estudiantil de 1971 en Colombia. Recuperado el 6 de Julio de 2011, de <http://furcocardes.blogspot.com/2010/12/el-movimiento-estudiantil-de-1971-en.html>

Velásquez, O., Gutiérrez, C. L., Salcedo, R. A., Valderrama, V. J.,... Ruiz, V. F. (2005). Manual de géneros periodísticos. Bogotá: Ecoe editores.