

Bernardo Salcedo, Feliza Bursztyn, Antonio Caro o Álvaro Barrios. Y nombres como Beatriz González, al pintar una de las obras más famosas de Renoir vendida luego por metros, muy al estilo de la Internacional Situacionista de Debord. O Nadín Ospina, quien después de comprar una obra a su amigo Carlos Salas, trocó la pintura y la expuso en fragmentos, muy al estilo de lo que harían las “apropiacionistas” neoyorquinas de los setenta-ochenta. Desde esos sesenta del siglo XX en que Salcedo gana un premio de pintura con una obra que no es pintura, el mundo tranquilo se trastoca para siempre y las cosas nunca vuelven a ser como antes en Colombia, igual que en Nueva York, al presentar Duchamp su orinal a un premio de la entonces pacata sociedad neoyorquina, todo se trastocaría. Pero, en cualquier caso, ¿cómo escribir ese relato borrado sin caer en las trampas al uso?



Me parece que la propuesta en el libro *De lo que somos* rompe ese “orden” que asegura volver a caer en los viejos tópicos y traza un paseo vivo, seguramente porque no se puede hablar de los nuevos héroes con los viejos puntos de vista. El camino se desarrolla a partir de una sucesión de fechas para cada una de las cuales el autor —con la complicidad de un grupo de críticos— elige la obra de un artista que se reproduce en el libro a todo color. Cada obra o grupo de obras se sitúan bajo el paraguas de una pregunta que responde los textos que acompañan a cada obra y que funcionan como relato fracturado. Al final, la formulación de las preguntas, la obra elegida y el texto que propone una



opción de respuesta, permiten trazar un relato de la modernidad que, casi seguro, va más allá del relato específico de Colombia. Se trata de un relato contado a través de esas 110 obras que delinean una cartografía en la que, pese a ser específica, se dejan claras las afinidades existentes entre los discursos de tantos países. Pero no porque el resto del mundo copie al “centro” —los Estados Unidos al hablar del discurso de la modernidad desde mediados de los sesenta, época en la cual establece en principio de la historia de Garzón—, sino porque es probable que las épocas, aunque haya cambios de un país a otro o de un lugar a otro, compartan con frecuencia las mismas inquietudes.

El libro tiene, de este modo, varias capas de lectura. La primera y quizá prioritaria, es plantear una historia del arte en Colombia desde 1966 hasta 2009 o, dicho de otro modo, desde la época en la cual se vende por pintura una obra que no es pintura hasta la internacionalización del arte colombiano a través de esa pieza llena de misterio y belleza —además de las connotaciones políticas obvias— de Doris Salcedo, invitada por la Tate Modern a intervenir en su famosa Sala de Turbinas. En todo caso, y es una de las virtudes del libro, el recorrido no termina con la famosa grieta, la brecha, cosa que hubiera podido dar la sensación de que la historia hubiera alcanzado ya su cenit, sino que el camino continúa: queda trayecto por delante. Entre esas dos fechas claves van pasando artistas y obras que dan una idea bastante aproximada del desarrollo del arte en el país.

Pero más allá de esa historia que se traza, de ese modo diferente de

trazarla y el descubrimiento de micro-relatos y protagonistas para quienes no conozcan el arte del país en ese último tercio del siglo XX y primero del siglo XXI a través de este libro se demuestra cómo hay en cada lugar discursos riquísimos que solo esperan ser narrados. El libro se convierte, además, en una herramienta de enorme utilidad también en la forma de abordar la narración. Si frente a la historia del arte como historia de los estilos Vasari propone una historia del arte como historia de los artistas, esa que ha triunfado en buena medida en el último siglo XX y que ha llevado a la cumbre a Picasso o Duchamp, ¿es posible y necesario hoy trazar una historia del arte como historia de las obras, esos trabajos esenciales para un momento dado que marcaron el desarrollo de lo que ocurrió después? En esta particularidad reside uno de los puntos más atractivos de *De lo que somos*.

Estrella de Diego

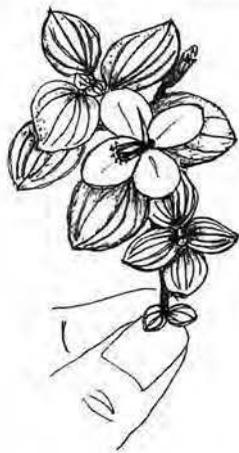
Investigación a ritmo de hip-hop

Sonando se resiste
Hip-Hop: en la calle y al parque

VARIOS AUTORES

Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Orquesta Filarmónica de Bogotá, Bogotá, 2010, 180 págs.

DE NUEVA York a Johannesburgo, desde Nairobi a Bogotá, el *hip-hop*, más que cualquier otro género musical o cultura urbana, ha traspasado barreras nacionales, culturales e idiomáticas a través del mundo. El *hip-hop* surgió en la época de la lucha por los derechos civiles durante la crisis fiscal de Nueva York en el decenio de 1970. Floreció en condiciones sombrías como una expresión vibrante de exuberancia juvenil para sobreponerse a la represión, la marginalidad y la discriminación. Cuatro medios de expresión o elementos (*rap*, *breakdance*, *graffiti* y *DJ* o *disc-jockey*) definen el *hip-hop* con códigos lingüísticos, físicos, visuales y auditivos.



Colombia y su ciudad capital, Bogotá, presentan al mundo un ambiente similar a aquel que incubó al *hip-hop* estadounidense en Nueva York. Condiciones de desplazamiento urbano, crisis económica y marginalización geográfica construyeron las condiciones ejemplares para que el *hip-hop* sea recibido como canción de protesta y movimiento artístico de su generación juvenil. El libro *Soñando se resiste* narra la historia del crecimiento del *hip-hop* nacional desde sus inicios como una importación de *pop art* estadounidense, su subsiguiente nacionalización y su celebración actual con *Hip-Hop al Parque*, el festival del género más destacado de América Latina.

Soñando se resiste es un archivo histórico, es una declaración del arte como herramienta de paz y un testimonio visual del movimiento urbano colombiano como una alternativa pacífica a la violencia callejera. El contenido literario y fotográfico está presentado en ocho capítulos. Las secciones literarias exploran las estéticas juveniles, la autopromoción callejera, las tensiones entre las reglas cotidianas de las comunas y las normas institucionales de la ciudad, la práctica de la docencia a través del *hip-hop* y la política cultural de este arte urbano. La publicación presenta una combinación balanceada de fotografía artística, páginas coloridas y pintorescas y un discurso determinado a concientizar al lector. Su contenido intelectual permite crear un acercamiento preliminar sobre los cuatro elementos esenciales del *hip-hop* y su desarrollo dentro del contexto colombiano. Para el desconocedor, incluye

un glosario lleno de definiciones de anglicismos populares dentro del léxico *hip-hopero*. Esta herramienta le permite al novato de *hip-hop* entender los términos, mientras que para el practicante le habilita crear un vocabulario consistente, un elemento muy necesario para elevar los debates sobre sí mismo. Mientras satisface la curiosidad de quien desconoce las imágenes palpitantes; sus páginas lustrosas y los textos vibrantes reafirman los códigos de comunicación, tanto como las razones por su devoción del practicante. Los capítulos dedicados a profundizar el desarrollo de cada elemento desde su origen neoyorquino, hasta su desarrollo bogotano, permiten capturar la complejidad de cada elemento como pilares de una cultura que carece de fronteras. Esta compartimentación habilita no solo crear un archivo nacional histórico dedicado a cada elemento, sino también descodificar las sutilezas de la estructura de cada elemento como un arte propio.



Similar al mismo fenómeno de rap, *Soñando se resiste* nos ofrece una multiplicidad de voces y perspectivas bajo la investigación y coordinación editorial de María Sol Caycedo del Grupo Liebre Lunar, Clarisa Ruiz y Javier Gil. El texto entreteje comentarios y testimonios de artistas populares colombianos como la rapera Diana Avella y el grafitero Rek, con citas de teóricos sociales destacados como son Said y Gramsci (pág. 44). Con este método polifacético, el libro combina las estructuras de conocimiento académico con el conocimiento popular del movimiento. La incorporación de ambas figuras, las

institucionales y las populares, cuyos comentarios enmarcan la historia bogotana del *hip-hop*, hacen de este libro una innovación literaria. Su técnica propone la validez paralela de sabios literarios con artistas urbanos; demostrando que el *hip-hop* bogotano no es solo un producto o un *show*, sino que es un movimiento artístico y cultural consciente e inteligente. Esta culminación de contenido académico, con imágenes pintorescas de Carlos Mario Lema, Julia Barreto, Johan Gómez, la Corporación Colombiana de Teatro, Fernando Cruz y la Casa Editorial El Tiempo, que incluye tomas de León Darío Peláez, Javier Agudelo, Fernando Ariza, David Osorio, Alberto Urrego y Federico Puyo, reconoce que el *hip-hop* es un movimiento estético, tanto como un género musical y un fenómeno cultural. Entre los capítulos más provocadores está la clausura escrita por César Pinzón-Medina del Observatorio de Culturas de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. La narrativa relata su propia trayectoria negociando con el *hip-hop*, primero disgustado por el género, pero poco a poco abriéndose al potencial de esta manifestación artística. El diseño del libro, realizado por La Silueta Ediciones, combina todos estos aspectos fotográficos y literarios haciendo de la obra una narrativa sociológica, un archivo histórico y un retrato visual del *hip-hop* colombiano.

En la mayoría de los casos, la globalización del *hip-hop* sucedió entre "reproducir" y "rebobinar", para lo cual los medios de comunicación y su reproducción audiovisual desempeñaron un papel clave en su asimilación y subsiguiente aculturación entre jóvenes a través del mundo. Las películas *pop* americanas de *Flashdance* (1983), *Beat Street* (1984) y *Breakin'* (1984) estimularon el arte del *breakdance* en la escena nacional colombiana (pág. 37). Los jóvenes aprendieron a duplicar los movimientos del baile, copiar las muecas de los raperos, adoptar las letras neoyorquinas del grafiti y construir equipos técnicos para la reproducción de música electrónica. Aunque el baile es el primer elemento en popularizarse durante el decenio de los ochenta como moda, es el rap el que queda identificado

con las comunidades juveniles a partir de los años noventa (pág. 38). El *hip-hop* pasó por una etapa de asimilación, en la cual los jóvenes adoptaron los tonos, timbres, movimientos y muecas, hasta apropiarse y rearticular los cuatro elementos del movimiento como un fenómeno ya no importado, sino nacionalizado. Este proceso no fue únicamente una americanización cultural, sino que Colombia también recibió influencias del *hip-hop* desde Europa y otros países latinoamericanos. Al recibir influencias extranjeras en su temprana edad, también las devolvió con la película *Rapsoda* (1994) y la gira europea del teatro Ópera Rap (1995) (pág. 39).



La formación y transmisión de prácticas del *hip-hop* se iniciaron en las calles con el “parche”, pero su desarrollo ha demandado nuevas dinámicas educativas más formales (pág. 102). De acuerdo con *Soñando se resiste*, se conocen unas treinta escuelas dentro de Bogotá, donde los jóvenes asisten para aprender los elementos del *hip-hop* y, a la vez, adquieren destrezas de proyección social, prácticas de higiene y salud, conocimiento sobre ingeniería sónica, métodos de autopromoción y prácticas sobre el debate. Mientras que los jóvenes concurren para adquirir conocimiento sobre los elementos del *hip-hop*, también se instruyen con pedagogías sociales, técnicas, económicas y saludables. Entre las escuelas de formación más destacadas están la Fundación Ayara y la escuela Engativá. Don Popo, director de la Fundación Ayara relata: “Lo que hemos hecho es observar esto, formalizarlo y documentarlo, y

generar nuestras metodologías”. A la vez, Dagger, gestor de la escuela de Engativá, cuenta que para contrarrestar la violencia y las drogas, las escuelas ofrecen otras motivaciones, haciendo hincapié en que “el *hip-hop* construye, cambia la mentalidad” (pág. 104).

Estas escuelas, sin ánimo de lucro, existen en barrios y comunas que realizan trabajo de base para educar jóvenes que viven a diario las condiciones del margen. El margen es un espacio cultural, político, económico, educacional y geográfico que existe entre el centro urbano y la periferia rural. En el caso del rap colombiano, este margen es un espacio donde por más conocimiento y poesía que tengan los jóvenes sobre su realidad cotidiana, carecen de los foros y las plataformas establecidas en la sociedad para expresarse. A pesar de esto, el raperero logra ser portavoz de un barrio, obtener fama y crear conciencia social, sin educación formal y rompiendo las reglas de la sociedad, pero aun logrando varios de los mismos objetivos. La innovación dentro del margen es la manera como el *hip-hop*, sus elementos y sistemas de valores, permiten que el individuo y su comunidad hagan de un par de zapatillas un baile, de un tocadiscos un instrumento musical, de una lata de pintura un mural y de la voz de un pueblo, poemas.

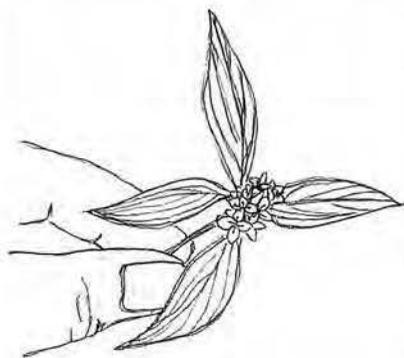
Este fenómeno no ocurre sin una serie de tensiones y no todo es un “sueño”. *Soñando se resiste* presenta dos tipos de fricciones dentro de la cultura *hip-hop* colombiana: una entre la nueva y la vieja escuela de practicantes, y otra entre las instituciones municipales y las comunidades callejeras. La historia del Festival *Hip-Hop* al Parque, tanto como el de la política cultural de los jóvenes *hip-hoperos*, es sobre un proceso en el cual las instituciones, con los jóvenes al margen de ellas, se han ido entendiendo de manera recíproca. Tensiones entre los *hip-hopers* y las autoridades, en particular entre jóvenes y la policía, se alivian con la práctica anual de fomentar festivales que sirven para darse cuenta de que la mayoría proviene de las mismas condiciones (pág. 156). Las tensiones entre la vieja y la nueva escuela se manifiestan por divisiones generacionales dentro del rap (págs. 44-52).



Ocurren cambios sónicos con respeto a la composición musical, que incluyen fusiones con música antillana, nuevos estilos de producción y grabación y el estilo oral de entrega verbal. Estas tensiones no son únicas al caso del *hip-hop* colombiano, sino que son universales del género (pág. 51). Reflejan impaciencias y desencuentros con respeto a las expectativas musicales, tanto como de los sistemas de valores de cada generación dentro de la cultura *hip-hopera*. Aunque la obra nos presenta la existencia de estas discrepancias, evita analizar su porqué, y en cambio guía al lector hacia los festivales como espacios en los que se anulan estas discordias (págs. 51-52).

Integral al *hip-hop*, pero aparte de sus cuatro elementos, existen componentes exponenciales como son la moda, la producción audiovisual, la literatura y el teatro. Orgánico a la práctica de estos elementos se encuentra el ejercicio de valores. Estos valores morales incluyen pero no son limitados a: la competencia, la rivalidad, el aprendizaje, la reciprocidad, la autopromoción, la solidaridad entre colegas (el *crew*, círculo social, o “parche”), la competencia, la batalla, la lealtad, el respeto y aun la falta de respeto (en particular como código y herramienta de batalla artística). Entre sus prácticas y sistema de valores, la creatividad y la innovación del margen, la concientización, y la catarsis social son algunas de las filosofías que han globalizado el *hip-hop*. Los elementos del *breakdance*, *DJ*, rap, y grafiti no son “el movimiento” como tal, al cual se refiere todo practicante, sino la forma que su generación escogió para desahogarse de manera

agresiva con arte en vez de violencia en defensa de sus derechos civiles.

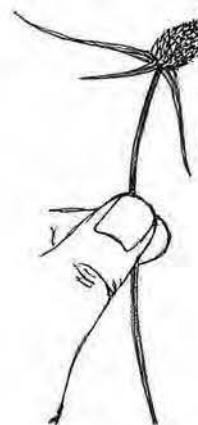


El libro nos confirma la importancia de estos valores sociales como plataforma que define el *hip-hop*. Ofrece un resumen de la Declaración de Paz internacional publicada en el 2001 y presentada ante la Organización de Naciones Unidas en el 2005, proyecto global encabezado por KRS-One y The Temple of Hip-Hop (págs. 88-90). Basándose en estos principios y valores como eje del *hip-hop*, la publicación se convierte en testigo de la Declaración Distrital de paz firmada en el 2009 entre la Secretaría de Gobierno, la Orquesta Filarmónica de Bogotá, la Secretaría de Integración Social, la Defensa del Espacio Público y los jóvenes *hip-hoperos* de Bogotá (págs. 88, 108). Diseñada a partir del decimotercer Festival de *Hip-Hop* al Parque y firmada en octubre de 2010, el pacto hace un puente para aplicar los dieciocho mandamientos de la declaración internacional del *hip-hop* dentro del contexto colombiano, situando los mismos valores como hélice del movimiento nacional. Esta declaración bogotana contempla entre sus dieciocho posturas del rap nacional categorías dedicadas a: el activismo y voluntariado; el apoyo mutuo; el pluralismo, equidad e igualdad; la resistencia no violenta; el respeto y la diversidad (págs. 111-112). A la vez que los jóvenes *hip-hoperos* de Bogotá ofrecen sus resoluciones hacia el pacto, el mismo también incluye el compromiso de la ciudad con respecto a: 1. Proveer el Festival anual con las mejores condiciones posibles de producción y programación; 2. Conmemorar a los jóvenes víctimas de violencias; 3. Impulsar un encuentro de

escuelas *hip-hop* con miras a crear una Red Distrital de Escuelas *Hip-Hop*; 4. Fortalecer los festivales con la formación de una Mesa Distrital de Responsabilidad Social entre sectores del público, productores, promotores y administradores del *hip-hop*; 5. Realizar un concurso distrital de grafiti en paraderos con el ánimo de brindar un espacio creativo de expresión cultural y 6. Asumir los controles de acceso, seguridad y convivencia para desarrollar respeto y buen trato entre las autoridades y los jóvenes (págs. 124-125). Pacto que desde 2009 es celebrado como una forma para minimizar fricciones, disminuir la delincuencia e imponer un estándar de cero violencia con cada Festival *Hip-Hop* al Parque.

Soñando se resiste hace hincapié en los festivales como marcapaso del movimiento, que culmina en el gran evento de la ciudad capitalina, *Hip-Hop* al Parque. Esta historia de los festivales relata la unificación de eventos que se unieron en la producción del gran espectáculo, la elevación artística y tecnológica del mismo, el aumento del apoyo de diversas entidades y programas de la ciudad y el aumento de su popularidad, no solo nacional, sino también, como foro internacional. El primer festival histórico que reconoce *Soñando se resiste* es el Festival de Parches (1992), seguido por Rapeando por la Vida (1994). Estos eventos presentaron grupos pioneros del rap colombiano como Gotas de Rap, Etnnia Rasta, Reyes del Rap, Peligro Social e Incógnita Rap, entre otros. La culminación de diversos eventos y manifestaciones del *hip-hop* por la ciudad, llevó al evento Rap a la Torta (1996), liderado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, el cual contó con cinco mil espectadores (pág. 121). Eventos como las noches navideñas de Rap & Roll (1997) y Rap al Parque (1998) fueron los foros principales del rap bogotano a través de los años noventa (pág. 154). Hasta que al final, en 1999, el festival, denominado *Hip-Hop* Hurra, experimentó con un cambio estructural proporcionándole presencia al baile e incorporando al 2.º Festival de *Break*, el cual se realizaba en forma paralela. Debido a su ampliación de los otros elementos, *Hip-Hop*

Hurra se conoce retroactivamente como el "primer" Festival de *Hip-Hop* al Parque. Hoy día se conocen dos aniversarios del gran evento, uno que lo inaugura en 1996 con Rap a la Torta cuando ocurrió la primera intervención institucional que brindó apoyo fiscal municipal y otro que marca su nacimiento con *Hip-Hop* Hurra en 1999, con la unificación de los cuatro elementos. Para el 2000, con el nombre oficial de *Hip-Hop* al Parque y la exhibición de los cuatro elementos, el Festival alcanzó casi veinte mil asistentes. Su crecimiento siguió fortaleciéndose hasta que en el 2008 la Orquesta Filarmónica de Bogotá asumió su responsabilidad por completo.



El 14 Festival de *Hip-Hop* al Parque (2010) contó con la participación de agrupaciones nacionales e internacionales que incluyeron los cuatro elementos de grafiti, *breakdance*, *DJ* y rap. Basándonos en las estadísticas que reportan más de 70.000 asistentes, se nos hace evidente que el evento es juvenil, marginal y masculino (75 % de los asistentes son hombres, 94 % con edades entre 14 y 26 años, y 51 % provienen de comunidades socioeconómicamente marginadas, pág. 155). Esta capa social coincide con la demográfica que suele tener la mayoría de las víctimas de la violencia urbana, aunque durante los días del Festival la agresividad disminuye con la producción artística. Se ha descubierto que es más útil y comunitario ocupar espacios urbanos con arte, música y espectáculo que imponer control autoritario. Su crecimiento constante y su habilidad de democratizar la ciudad confirma el evento "como una referencia indispensable dentro del

hip-hop del continente, al punto que hoy es considerado el evento más importante de habla hispana” (pág. 125).

La música tiene su propia identidad, de modo independiente a su localización global o su punto de origen. En este caso la identidad a través de la música no es una cosa en sí, sino más bien, un proceso social. Los individuos se relacionan entre sí porque se identifican de manera individual con música similar. El *hip-hop* es la plataforma que los jóvenes utilizan para afirmar su solidaridad en términos de generación, clase, raza, nacionalidad, origen étnico e idioma, para identificarse mutuamente a través de un sonido común. En el contexto de un concierto o festival, la música se convierte en una experiencia compartida. El fanático se identifica con el artista, pero también con su homólogo en la audiencia. En muchos casos, el público de un género musical no asiste a conciertos solo para ser espectadores, sino para participar en forma activa e involucrarse en la experiencia, cantando las canciones con sus ídolos a la par que con sus coadmiradores, creando alianzas. Muchos asisten a conciertos para autopromoverse, para representar su *crew*, *parche*, barrio o comuna y para exhibirse, al igual que para observar. Esta experimentación social nos permite ver la agresión musical, visual, corporal y lingüística del *hip-hop*, absorber la energía juvenil hacia la exhibición y el espectáculo y, por lo tanto, desviarse de la violencia.

Si la publicación se queda corta en algo es en sobresaturar al lector con una idealización del *hip-hop* sin profundizar sus características negativas. Omite mención del rap nocivo o el rap del *reggaeton*, los cuales suelen enfocarse en el egoísmo, el materialismo, el sexismo y el consumismo. Sin mención de estas conocidas tensiones entre sí, el libro nos pinta un cuadro incompleto y se expone a dejar al conocedor del *hip-hop* con incertidumbres. Las unidades separadas de cada capítulo revelan algunas repeticiones, tal vez debidas a la multitud de autores. Estas reiteraciones hacen al libro fácil de ojear, pero un poco repetitivo de leer desde el principio hasta el final. Por último, dos detalles que me hubiesen ayudado a seguir mejor la

historia bogotana del *hip-hop* serían una línea de tiempo y un mapa demográfico. Estas herramientas permitirían al lector que desconoce la ciudad y su historia *hip-hopera* visualizar los diferentes festivales a través de los años, los barrios donde estos surgieron y las localidades de las diversas escuelas. Estas referencias complementarían elementos del libro como el glosario para entender mejor las unidades separadas y su articulación temporal y geográfica.

En conclusión, *Soñando se resiste* es de muy alto mérito, no solo para el movimiento musical y cultural del *hip-hop* colombiano, sino también para impulsar un nuevo precedente para su documentación y estudio en el ámbito internacional. La publicación es evidencia de los logros alcanzables de una generación que ha escogido el *hip-hop* como forma de concientización para disminuir su delincuencia juvenil. A su vez, nos afirma que los acuerdos entre la ciudad y sus habitantes son realizables cuando existe la comprensión y el respeto mutuo. En el mundo existen muchas publicaciones sobre el *hip-hop*, que narran las historias de su desarrollo local, pero ninguna nos hace “soñar” como esta.

Melisa Rivière, Ph. D.

Barba Jacob en portugués, ¿un nuevo heteronimo de Pessoa?

*Todos los sueños del mundo
Poemas de Fernando Pessoa
y Porfirio Barba Jacob*

Edición bilingüe / edição bilingüe

JERÓNIMO PIZARRO

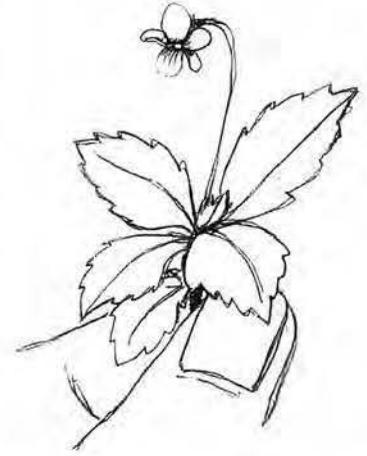
(Prólogo y notas)

Tragaluz Editores, Medellín,

2012, 303 págs., il.

REUNIR EN un mismo libro poemas de Fernando Pessoa (1888-1935) y Porfirio Barba Jacob (1883-1942) y establecer entre uno y otro autor nexos y similitudes, no deja de ser una idea audaz y acaso feliz. En este caso el autor ofrece sus explicaciones: que,

además de ser contemporáneos, ambos acuden al juego de identidades de su yo poético en el ejercicio del poema, con marcada diferencia entre uno y otro, por supuesto.



El aserto, anunciado ya por Walt Whitman, quien decía encerrar en sí cien individuos, contener incluso multitudes, lo hizo propio el Modernismo, mandamiento que se extiende aún hasta nuestros días, como en el caso del poeta venezolano Eugenio Montejo, quien cultivó con admirables resultados la escritura heteronímica.

Y, en su momento, aprovechando lo que el postulado estético le permitía, León de Greiff, con más méritos para este juego de cercanías con el lusitano que el mismo Barba Jacob, al aludir de manera expresa en sus versos a la “multaneidad del alma” y, consecuentemente con ello, proteico, mudar en 127 álgos¹, un número mayor a los señalados en Pessoa, unos noventa, y a años luz del mismo Barba, quien solo alcanzó a alojar cuatro: Ricardo Arenales, Main Ximenes, Barba Jacob y Almafuerte.

No voy a entrar a desarrollar conceptos como heteronimia y ortonimia, que Jerónimo Pizarro explica muy bien en el prólogo y que acá, tanto en el caso de Barba como en el de De Greiff, miden la tentativa de la aventura y el logro alcanzado por cada uno. Ambos términos, valga decirlo, son invenciones de Pessoa, hecho apenas lógico porque fue y es quien

¹ La información de los 127 yoes de León de Greiff me la suministró el escritor e investigador Luis Fernando Macías, estudioso del poeta.