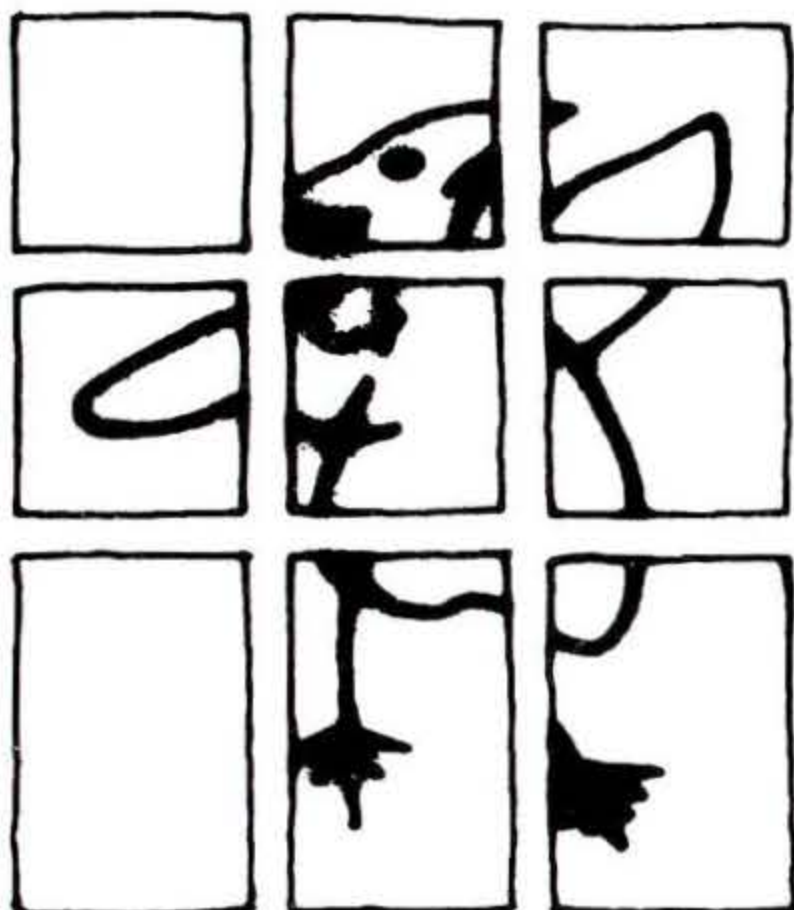


inclinación de la cabeza hacia la derecha, la presencia de alguien situado más allá del cuadro”.



Los demás arcángeles —apócrifos, como dije— son también interpretaciones libres de otros pasajes bíblicos, lo que no es muy común para la época. Su protagonismo —cada arcángel está solo, como figura central de cada cuadro—, y su iconografía particular, repito, convierten ésta en una colección única de arte colonial.

Pablo Gamboa Hinestrosa, profesor titular de historia del arte en la Universidad Nacional de Bogotá, es la persona que de cerca ha estado siguiendo el recorrido de estas obras a través del tiempo, desde hace diez años, cuando las directivas del recién inaugurado Museo de Arte Religioso del Banco de la República, en 1983, le solicitaron una conferencia sobre la colección de arcángeles de Sopó. En 1986 escribió el texto para el catálogo de la exposición que realizó este museo, después que fuera practicada una segunda restauración a las obras. Realizó el guión para el audiovisual que completaba la muestra. Después, siguieron años de trabajo individual, inéditos hasta hoy.

Este libro de El Navegante Editores, con el impulso de Beatriz Betancur, coordinadora editorial, y diagramado por Marta Granados, quien destaca los detalles del texto en cada imagen, suma dos nuevas obras al conjunto de la colección de Sopó: El ángel custodio de Subachoque, al parecer donado por don Pascual Pérez, según consta en un inventario de esta parroquia elaborado en 1698, y San Miguel arcángel de la Tercera, que reposa en la iglesia franciscana de la

Tercera en Bogotá. Ambos cuadros se adjudican al mismo autor de los de Sopó.

La calidad editorial de este libro, las excelentes fotografías, la fidelidad en las reproducciones de color y la información contenida, lo convierten en catálogo indispensable para complementar las bibliotecas de arte colonial que reposa en nuestro país, sumándose al valioso inventario de nuestro pasado. Referencia útil para que las próximas generaciones de colombianos corran con el privilegio de la memoria que no tuvimos nosotros.

JUAN SIERRA

Para leer y mirar

Un siglo de bahareque en el Antioqueño Caldas

Jorge Enrique Robledo y Diego Samper
El Ancora Editores, Santafé de Bogotá, 1993, 90 págs., ilus.

Las primeras viviendas de los colonizadores del viejo Caldas fueron hechas con paredes de caña y palo recubiertas de tierra y cagajón. La historia regional de esta técnica conocida como bahareque, es el objeto del libro de Robledo y Samper. El primero elaboró el texto y las fotografías en blanco y negro, y el segundo, las fotografías a color que ilustran lo que hoy subsiste del bahareque, con sus distintas modalidades, en la región caldense.

La obra tiene la rara cualidad de combinar un buen contenido con una cuidada edición de lujo, mostrando que es posible la coexistencia de dos elementos que parecen irreconciliables en los productos de otros editores. Por tanto, es un libro apto para mirar y para leer, cuya calidad material es sobresaliente. Se destaca también la tipografía y la diagramación, debida a Camilo Umaña, quien logra un resultado de buen gusto sin incurrir ni en el abuso de la novedad ni en la monotonía de lo convencional.

El texto, el lector y las ilustraciones respiran libre y convenientemente en la página. Si las viviendas primitivas de los colonizadores antioqueños fueron de bahareque y techo de paja, a medida que creció la población y se desearon viviendas de apariencia más sólida, la tapia y la

teja de barro ganaron importancia. Pero los temblores demostraron lo impropio y peligroso de las edificaciones de tierra pisada, y se desarrolló una tecnología local, adecuada a las circunstancias sísmicas y a la disponibilidad de materiales. Fue así como las construcciones se hicieron de tapia en el primer piso y de bahareque o “madera” como se llamó popularmente. El sistema mostró sus bondades antisísmicas y fue adoptado ampliamente.

En el viejo Caldas el bahareque adquirió diferentes revestimientos, que le dan un valor particular a esta técnica en la región. Su estudio y documentación ocupa justamente la mayor parte del libro. El recubrimiento original de la estructura entretejida de cañas, palos y/o guaduas, fue una mezcla de tierra y cagajón. Mediante aleros en los techos se buscó proteger los muros de la humedad. Pero ésta, junto con el fuego, exigió a los habitantes nuevos recubrimientos y combinaciones de materiales. Fue así como se adoptó el metal para forrar estructuras de madera, un paso adelante que permitió innovaciones en las torres de las iglesias, ornamentaciones en las fachadas y eliminación o reemplazo de los aleros. Con el metal se imitaron además decoraciones no metálicas.

Al llamado “bahareque de metal” se sumó el “bahareque de tabla”, gracias al cual los artesanos pudieron desarrollar un refinado virtuosismo decorativo, rico en formas geométricas, líneas sinuosas, tallas florales y mascarones de diablos, aunque también se hallan sencillos recubrimientos con tablas cepilladas. Tanto en el metal como en la madera, la pintura de colores vivos cumplió un papel fundamental, tipificando hoy todo un estilo decorativo popular.

Las necesidades constructivas llevaron a combinar la tierra, el metal y la madera, adaptando las ventajas de cada una y sorteando las desventajas, en un caso llamativo de ingenio constructivo y ornamental, cuyos resultados hacen parte hoy de la identidad cultural de la región caldense. El esplendor del bahareque llega cuando comienza a ser revocado con mortero de arena y cemento, ganando tanto en resistencia y estabilidad, como en versatilidad en la imitación de acabados de construcciones más sólidas. La incombustibilidad del cemento permitió extensas reconstrucciones de edificaciones antiguas que sucumbieron a las lla-

mas producidas por cortocircuitos y la caótica mezcla de cables conductores. Gracias a los ricos decorados se pudo sugerir, con estructuras ligeras, solidez y apariencia propias de edificaciones más modernas de ladrillo y cemento.

La decadencia del bahareque principió cuando Manizales y otros municipios prósperos tuvieron mejores vías de comunicación y recursos económicos. La modernización y el deseo de diferenciación social de los más pudientes, relegaron al bahareque al pasado y a los menos adinerados. Finalmente, como señala Robledo, apareció una reversión contemporánea de esta tendencia. Se revalorizaron los materiales como la guadua y las tecnologías apropiadas; los nuevos arquitectos ya no confundieron "progreso con los materiales superduros y con la demolición de edificios" (pág. 79) y abrieron nuevas opciones. Así, se encuentran hoy bahareques en proyectos arquitectónicos de lujo e institucionales. Sin embargo, este renacer no se sabe aún si podrá consolidarse.



Las fotografías contemporáneas de Diego Samper presentan ejemplos de las manifestaciones del bahareque caldense, tomadas en distintos municipios de la región. Interpretan acertadamente el contenido del texto, a la vez que son un placer visual y estético, y revelan, con su composición y punto de vista, aspectos que de otra manera pasarían inadvertidos al transeúnte. La cámara, entonces, cumple una función útil y necesaria, pues no se trata simplemente de adornar un texto, sino de recrear y hacer visible. En términos de la

información que requiere el lector, habría sido preferible que la descripción del bahareque y la tapia hubiera aparecido en el capítulo I y no en el III, donde resulta tardía. También hace falta que la definición sea más prolija y si se quiere didáctica, tratándose de técnicas que los autores propenden por su preservación. Las razones para el auge del bahareque y la poca presencia de otros materiales y técnicas constructivas, acaso deberían ser mejor documentadas. Pero éstos no son aspectos que afectan sensiblemente la calidad general de la obra, que se inscribe por derecho propio dentro de la afortunada revaloración de los patrimonios regionales de Colombia, al destacar la arquitectura caldense, sus calidades y particularidades.

SANTIAGO LONDOÑO VÉLEZ

¿Son de la Loma? ¿Son de Santiago?

Sin clave y bongo no hay son

Fabio Betancur Alvarez

Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 1993, 364 págs.

Una cubierta estupenda, con el fondo del sexteto Habanero, pionero en la grabación del son cubano, anuncia un libro con swing, como el célebre canto de la orquesta Aragón que le inspiró su título. Después de varios años de investigación, el sociólogo Fabio Betancur, profesor de la Universidad de Antioquia, acertó con un libro que coloca las relaciones musicales entre Colombia y Cuba como punto central de la cultura colombiana contemporánea.

Dividido en cinco partes, y cada parte en varios capítulos, es posible hacer todavía una disección adicional entre el recuento histórico de la música cubana (primeras cuatro partes) y el análisis del intercambio colombo-cubano (quinta parte). Tiene aquél la virtud de presentar en forma clara y comprensiva tanto las raíces culturales como la historia de los grandes ritmos y los grandes intérpretes. La lectura que hace Betancur de la literatura secundaria es creadora en cuanto que

une el fenómeno musical con el nacionalismo antillano y, en general, con el pensamiento cubano del siglo XIX, aspecto decisivo para entender el surgimiento de una corriente musical tan vigorosa.

Pero lo más interesante y constructivo del libro, donde Betancur muestra su oficio, está en la parte final dedicada a examinar los intercambios concretos. Basada en un acervo documental respetable, argumenta de manera convincente sobre la influencia del bambuco en Cuba, registrando las visitas de músicos colombianos andinos desde comienzos del siglo XX para encontrar la sombra de Julio Flórez incluso allá; aquí la nostalgia personal protesta: dejó por fuera a Fúlgida luna, vals de Briceño y Añez, grabado como bolero en una soberbia versión de Fernando Fernández con Don Américo y sus Caribes. Luego presenta el lado inverso y más conocido: el impacto de los cubanos en Colombia, desde la visita del violinista Brindis de Salas en 1898 hasta las de músicos más contemporáneos (sobre todo Enrique Jorrín, Pérez Prado y Benny Moré), sin olvidar a la sobrevalorada Sonora Matancera; se configura un glosario de efemérides desigualmente tratadas pero que contienen algunas de las hipótesis más importantes para el análisis histórico de la música costeña. Al cerrar el libro queda claramente establecida la influencia decisiva musical cubana, que provocó la coincidencia de sensibilidades en un país de regiones muy distintas entre sí como es Colombia.

Vale la pena enriquecer este trabajo con algunas reflexiones críticas. Una explicable limitación analítica de Betancur, que no es individual sino del país que ha vivido de espaldas al mar, es su clasificación del Caribe (en central y periférico), que no es aplicable a una realidad dividida geográfica y socioculturalmente en insular y continental. El Caribe colombiano no es periférico con respecto a Cuba sino distinto, con mayor influencia indígena y un intercambio con el interior andino inédito en los territorios insulares antillanos. Y una pequeña puyita: la puya no es un ritmo vallenato, como sostiene Betancur, basándose en los escritos de los vallenatólogos, sino un ritmo de origen indígena asimilado por la cultura mestiza de la región y parte integrante de la música costeña en su conjunto (cosa distinta es que el país no la conozca sino en su versión comercial vallenata).