

BOLETÍN
CULTURAL
Y BIBLIOGRÁFICO

SIMPLE
MOVTO
DIGH
TALDE
RESE
NAS
NOI
ZOL



**BOLETÍN
CULTURAL
Y BIBLIOGRÁFICO**

BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO

SUPLEMENTO DIGITAL DE RESEÑAS N.º I, 2018

60 años generando conocimiento I

RESEÑAS DE LIBROS

Arquitectura y urbanismo	6
Arte	8
Crítica e interpretación	12
Crónica	14
Ensayo	16
Filosofía	18
Historia	20
Literatura	31
Música	36
Novela	39
Narrativa gráfica	45
Periodismo	46
Poesía	48

Las opiniones expresadas en este boletín son responsabilidad exclusiva de sus autores.



© de la edición
Banco de la República
Subgerencia Cultural
Calle 11 n.º 4-14
Teléfono: 3431111, ext. 2936
www.banrepcultural.org
Bogotá D. C.

JUAN JOSÉ ECHAVARRÍA
Gerente general
MARCELA OCAMPO DUQUE
Gerente ejecutiva

**BOLETÍN CULTURAL
Y BIBLIOGRÁFICO**
ÁNGELA MARÍA PÉREZ MEJÍA
Subgerente cultural
Directora

Consejo editorial

ALBERTO ABELLO VIVES
SANTIAGO MADRIÑÁN RESTREPO
PABLO RODRÍGUEZ JIMÉNEZ
ENRIQUE SERRANO LÓPEZ
MARGARITA VALENCIA

ANA MARÍA CAMARGO GÓMEZ
Coordinadora editorial

LAURA MARÍA ERASO ZAMBRANO
Asistente editorial

Canje y correspondencia
Biblioteca Luis Ángel Arango / Adquisiciones
Carrera 5ª n.º 11-68
© 343 11 11

Suscripciones
© 381 29 36

DIAGRAMACIÓN
Kilka Diseño Gráfico

CUIDADO EDITORIAL
Adriana Gómez Arbeláez

ISSN: 2590-6275 (en línea)

Bogotá, Colombia

60 AÑOS GENERANDO CONOCIMIENTO

En diciembre de 2018, el *Boletín Cultural y Bibliográfico* alcanzará su edición número 261. Se trata de una de las publicaciones culturales más estables y antiguas del país, quizás solo superada en años de vida por la *Revista de la Universidad de Antioquia*, que en 2015 cumplió 80 años.

El primer número del *Boletín* apareció en febrero de 1958 con la apertura de la Biblioteca Luis Ángel Arango, por iniciativa del director Jaime Duarte French, quien dio impulso a un pequeño impreso en blanco y negro de tan solo ocho páginas, con circulación reducida al ámbito nacional. Podríamos decir también que nació como un complemento de la *Revista del Banco de la República*, creada en 1927, que trataba temas y difundía datos estadísticos sobre la economía y las finanzas del país. De cierta manera, el *Boletín* emuló a la revista institucional del Banco, que periódicamente publicaba todo lo relacionado con la colección bibliográfica.

Sesenta años después, el *Boletín Cultural y Bibliográfico* sigue siendo la publicación oficial de la Biblioteca Luis Ángel Arango. Es de carácter monográfico, con periodicidad semestral, y su orientación y contenido han ido cambiando a medida que la biblioteca consolida su actividad y su quehacer misional. Dejó de ser una herramienta de divulgación de la actividad propia de la Luis Ángel y se convirtió en una plataforma para generar y divulgar investigación académica sobre temas colombianos, así como en un espacio para reseñar el acontecer bibliográfico y la producción editorial colombiana. En estos 60 años se ha logrado consolidar y poner a disposición de los usuarios un acervo impreso y digital de 260 números con más de 3.300 artículos de diversa índole, y más de 3.400 reseñas bibliográficas disponibles para consulta gratuita en nuestra plataforma virtual.

En el listado de colaboradores del *Boletín* se registran los nombres de varias generaciones de escritores y académicos que, sin lugar a dudas, han sido protagonistas del mundo de las letras y la cultura en este tiempo, y han hecho realidad el sueño de Duarte French de dar cabida en sus páginas a “las grandes plumas” del país. De la primera época del *Boletín* (1958-1983), estos son solo algunos personajes destacados: Jorge Zalamea, Rafael Maya, Luis Vidales, Eduardo Carranza, Hernando Téllez, Eduardo Mendoza Varela, Héctor Rojas Herazo, Fernando Charry Lara, José Vicente Combariza (“José Mar”), Fernando Arbeláez y Jaime Jaramillo Escobar (“X-504”).

Con el paso de los años, el *Boletín* fue sumando a sus filas talentosos autores y expertos en diferentes áreas del conocimiento. De su época más reciente, destacamos algunos de ellos: María Mercedes Carranza, Héctor Abad Faciolince, Evelio Rosero, Gerald Martin, Christopher Abel, James J. Alstrum, Charles Bergquist, Octavio Escobar, Eugenio Barney Cabrera, Yolanda Reyes, Beatriz Helena Robledo, Jesús Antonio Bejarano, Eduardo Becerra Grande, Piedad Bonnett, Edgar O’Hara, David Bushnell, Raymond Williams, Beatriz González, Estrella de Diego, Antonio Las Heras, Rogelio Echavarría, Walter Engel, Margarita Valencia, Miguel Urrutia Montoya, Patricia Londoño, Maryluz Vallejo, Salomón Kalmanovitz, Juan Gustavo Cobo Borda, Ernesto Volkening... la lista sería infinita y por supuesto no podrían registrarse todos en esta memoria.

Año tras año, el *Boletín* ha cobrado importancia entre estudiantes, profesores y jóvenes talentos que encuentran en la revista un espacio para dar a conocer sus escritos, principalmente en la sección de reseñas bibliográficas. El compromiso de la Luis Ángel Arango con la generación de conocimiento ha sido firme y duradero. Por ello, cada número del *Boletín* tiene detrás un largo trabajo para lograr los mejores resultados y entregarle a nuestro público lector el desarrollo de un tema principal de interés nacional. Si revisamos y analizamos con detenimiento las reseña bibliográficas de la revista evidenciamos que, gracias a la constancia en este enfoque, el *Boletín* es una fuente primaria de datos e información sobre el acontecer en la producción editorial del país y la crítica literaria, un espacio privilegiado por los diálogos intergeneracionales y una invaluable memoria de las tensiones sociales que han marcado nuestra historia.

El fomento a la reseña crítica ha sido uno de los pilares de la revista. Dado el crecimiento inusitado de la producción editorial del país y asumiendo las limitaciones que el mundo análogo nos impuso para publicar contenidos, presentamos a nuestros lectores el primer *Suplemento Digital de Reseñas*. Se trata de una entrega adicional de reseñas en diversos temas que, en principio, publicaremos una vez al año. Sin duda alguna, haber consolidado en 2014 nuestra plataforma virtual nos permitió ofrecer este paso para enriquecer el contenido de la edición impresa.

Llegar a 60 años de actividad editorial de la mano de la Red Cultural más importante del país, liderada por la Biblioteca Luis Ángel Arango, es un logro que celebramos con gran orgullo. Pero esta celebración no es solo nuestra. Por ello, queremos agradecer a nuestros lectores y colaboradores reconociendo sus valiosos aportes en la consolidación de este proyecto que, sin duda alguna, es una valiosa contribución a la generación de conocimiento y comprensión del país, así como a la historia de las publicaciones culturales.

Los invitamos a consultar el Suplemento en <http://www.banrepcultural.org/boletin-cultural/extras>

ÍNDICE

BEATRIZ GARCÍA MORENO	ARQUITECTURA Y URBANISMO La modénature: un nuevo camino para experimentar las obras de Rogelio Salmona 6 <i>Rogelio Salmona, compositor de percepciones. Revisión del papel de la modénature en la representación arquitectónica</i> José Leonardo Prieto Fandiño
ANDRÉS ARIAS	ARTE Sobre un redescubrimiento fascinante 8 <i>Gustavo Sorzano: pionero del arte conceptual en Colombia</i> María Mercedes Herrera Buitrago
ESTRELLA DE DIEGO	Otros discursos de autoridad 10 <i>Traducir la imagen. El arte colombiano en la esfera transcultural</i> Yvonne Pini y María Clara Bernal Laura Ramírez Palacio (asistencia de investigación)
LUZ MARY GIRALDO	CRÍTICA E INTERPRETACIÓN Jorge Gaitán Durán revisitado 12 <i>Jorge Gaitán Durán. Un mar que se ignora</i> Mauricio Ramírez Gómez
ALBERTO BEJARANO	CRÓNICA Ver pasar el mundo desde la calle Junín 14 <i>Todo pasa</i> Alfonso Morales (textos) Isabel Garcés (conceptualización del proyecto)
CARLOS SÁNCHEZ LOZANO	ENSAYO La crítica literaria como ejercicio diletante 14 <i>Disidencias. Trece ensayos para una arqueología del conocimiento en la literatura latinoamericana del siglo XX</i> Alejandra Jaramillo Morales
JHON ROZO MILA	FILOSOFÍA Filosofía animalista como acción política 18 <i>De la isla del doctor Moreau al planeta de los simios: la dicotomía humano/animal como problema político</i> Iván Darío Ávila Gaitán

HISTORIA

- ADRIANA ALZATE E. **Itinerario de un criollo ilustrado** 20
*Enrique Umaña Barragán:
ciencia y política en la Nueva Granada*
José Antonio Amaya
- GILBERTO LOAIZA CANO **Bello pero superficial** 22
*Modernidades, vanguardias, nacionalismos.
Análisis de escritos polémicos vinculados al
contexto cultural latinoamericano: 1920-1930*
Ivonne Pini y Jorge Ramírez Nieto
- RENÁN VEGA CANTOR **Pretencioso y descuidado** 25
*Después de la hojarasca. United Fruit
Company en Colombia, 1899-2000*
Marcelo Bucheli
- RODRIGO PÉREZ G. **Tarabitas precolombinas** 27
*La cabuya de Chicamocha: su
trascendencia en nuestra historia*
Pablo Fernando Pérez Riaño
- SEBASTIÁN GÓMEZ G. **“Patria”: acercamiento crítico
desde la historia conceptual** 29
*La felicidad del Nuevo Reyno de Granada:
el lenguaje patriótico en Santafé (1791-1797)*
Carlos Vladimir Villamizar Duarte

LITERATURA

- CARLOS A. ALMEYDA GÓMEZ **Nadie le cree a un rey que no tenga caballos** 31
Ciertas personas de cuatro patas
Rafael Baena
- CARLOS SOLER **Narraciones de un escritor de opio** 33
Un poco triste pero más feliz que los demás
Rafael Chaparro Madiedo
Alejandro González Ochoa (compilación)
Tobías (ilustración)
- SANTIAGO CEPEDA **Tantas veces Pedro (Manrique Figueroa)** 35
Yosoyu
Carolina Sanín

MÚSICA

- JACOBO CELNIK **Medellín como construcción sonora** 36
Medellín en canciones
Diego Londoño
- Una aproximación confusa al rock nacional** 37
Rock colombiano: 100 discos, 50 años
Pablito Wilson

NOVELA

- LUIS GERMÁN SIERRA J. **La novela y las lecciones** 39
Alguna vez estuve muerto
Fernando Quiroz

SAMUEL BAENA	Novela paisa <i>La casa en el barrio</i> Emperatriz Muñoz Pérez	41
VIVIANA MOLINA	Cuestión de excesos <i>El tramoyero</i> Fabián Sanabria	43
NARRATIVA GRÁFICA		
MARIO CÁRDENAS	Asaltos gráficos <i>La reliquia</i> Carlos Díez	45
PERIODISMO		
MELISA RESTREPO MOLINA	Alberto Aguirre: adalid de la crítica y de la razón <i>Alberto Aguirre. El arte de disentir. Columnas</i> Mauricio Hoyos (compilación)	46
POESÍA		
FELIPE MARTÍNEZ	Un carnaval luminoso y otros poemas <i>Las orillas del canto</i> Teobaldo A. Noriega	48
JAIME JARAMILLO ESCOBAR	Libros soporíferos <i>Drama</i> Daniel Winograd	50
JOHN GALÁN CASANOVA	La vida es un cheque en blanco <i>Estuche de contrabajo</i> David Reinoso	51

La *modénature*: un nuevo camino para experimentar las obras de Rogelio Salmona

Rogelio Salmona, compositor de percepciones. Revisión del papel de la *modénature* en la representación arquitectónica

JOSÉ LEONARDO PRIETO FANDIÑO
Universidad Nacional de Colombia,
Bogotá, 2013, 216 pp.

EN ESTE libro, Leonardo Prieto da cuenta de su investigación dirigida a desentrañar la materialización alcanzada por Salmona en sus obras, más allá de sus afinidades con otros discursos. Se trata, dice, de examinar la gramática de la obra, como lo proponía Mies van der Rohe, y de no verla como un simple hecho constructivo; de estudiarla como lo proponía el mismo arquitecto, no solo en su individualidad, sino como parte de un conjunto, donde se conjugan elementos diversos de tiempo y espacio. Hacer manifiesta esa intención del arquitecto le permite al autor del libro resaltar la poética que encierra, la cual —dice— no es fruto de una creación *ex nihilo*, sino que hace parte de toda una cultura arquitectónica creada a través de la historia y puesta a disposición de quien pueda develar las ideas que encierra y de esta manera articularse con la gran producción de la arquitectura.

En su planteamiento, argumenta que Rogelio Salmona es consciente de que la materialización de sus obras no solo afecta de modo decisivo la percepción del observador, sino que entraña una articulación con arquitecturas del pasado y con una vocación de perdurar en el tiempo. Y por ello, en su investigación, se propone ir más allá de la forma tangible para desentrañar lo que denomina la “esencia” de la forma, esto es, poder hacer manifiestas las ideas que la acompañan pero en la articulación con los diferentes elementos que la componen y los acontecimientos que la obra espacializa.

El proceso creativo

En el abordaje del proceso creativo llevado a cabo por el arquitecto, el

investigador se propone identificar cómo se da el paso del mundo de las ideas al de la materialidad, y argumenta que para lograr este propósito se requiere pasar de la percepción a la representación, entendiendo esta última al modo de Arnheim, quien dice que la representación se consigna no solo en dibujos, esquemas, fotografías, charlas y textos, sino en el edificio mismo. Este amplio material le permite al arquitecto pasar de la percepción de la forma que busca recrear, a esquemas complejos que captan las articulaciones con el pasado y posibilitan caminos para formular preguntas relacionadas con la experiencia perceptiva, la cual, desde la concepción de la obra, está orientada por la intención del arquitecto de minimizar, mediante una serie de insinuaciones, lo que este denomina “principio de incertidumbre”.

A lo largo del texto, el investigador enfatiza que Salmona busca fluidez en la creación de perceptos que surgen con la experiencia, en tanto que es consciente de que, mediante sus obras, define su propia visión de la arquitectura. Prieto Fandiño sitúa las representaciones de Rogelio Salmona a partir de una revisión de los documentos de la obra, en la cual resalta los componentes de espacio y tiempo que encierran. Examina el tiempo como aquello que la obra recoge del pasado, pero también lo que implica su permanencia hasta convertirse en una “bella ruina”. En su obra, Salmona conjuga experiencia y memoria, y es el tiempo que esta trae el que busca llevar a quien la observa.

Si bien interpreta los esquemas y dibujos previos a la materialización de la obra como representaciones de la idea que juegan un papel decisivo en la definición de su carácter, en su argumentación se detiene en lo que llama “registro edificio”. De modo especial resalta que Salmona prefirió la idea de la composición sobre la de diseño, en tanto la composición orientada por las ideas que busca transmitir implica traer objetos perceptivos de diferentes tiempos y lugares. Se trata de crear espacios para que el actor habitante pueda sentir lo que el arquitecto se ha propuesto. Este trabaja con un amplio repertorio que reorganiza en una continuidad perceptiva, perceptual y espacial con el propósito de que el

observador se fije más en la escenografía que en el actor. En este proceso, la fotografía se convierte en un recurso infaltable, en tanto recorta lo que se quiere destacar; y a su vez, el dibujo le permite plasmar lo que concibe de la materialización y el diferente repertorio que compone su obra.

A través de su atención al “registro edificio”, Prieto Fandiño muestra cómo el observador atrapa su materialidad en una experiencia que Salmona buscó controlar valiéndose no solo de los dibujos y planos previos, sino del mismo proceso constructivo en el cual continúa su proceso de proyectación con el manejo que hace del ladrillo, material dominante de sus edificaciones, de tal modo que el edificio, como lo propone Le Corbusier, se constituye en una máquina de emociones. Con su postura y operaciones, Salmona logra que la arquitectura pueda hablar. Cabe decir que todas estas operaciones ocurren en un lugar particular atravesado por el registro de lo simbólico, en el cual, atendiendo a ejes que crea con el entorno, combina espacios exteriores e interiores, patios y zaguanes, en un cuidadoso proceso proyectual que permite la transmisión de la significación y el carácter que busca darle a la obra.

La *modénature*

Con la intención de entender el paso de la idea a la materialización, Prieto Fandiño propone reconocer en la compleja construcción de la plasticidad de la obra la vieja operación de la *modénature*, según explica, un antiguo término que se refiere al modo de articular los diferentes elementos de la obra. Así, toma este concepto, introducido por Quatremère de Quincy, como hilo de Ariadna para indagar los procesos de materialización de la obra de Salmona: sus muros, sus líneas, la creación de superficies, la estructura, y sus incidencias en la experiencia perceptiva de la misma.

Con el concepto de *modénature* como aquello que refuerza la expresión plástica del edificio, y al que Le Corbusier se refiere en diferentes momentos, Salmona acentúa la percepción que quiere que surja de la materialización, en la cual recoge tradiciones de las arquitecturas hispano-musulmanas, latinoamericanas, y particularmente de la bogotana,

RESEÑAS		ARQUITECTURA Y URBANISMO
<p>donde hay una tradición en el manejo del ladrillo. El uso que hace de la <i>modénature</i> le permite no solo lograr una percepción de la totalidad de la obra, sino que cada elemento introduzca una pausa que centra la atención en él mismo y lo diferencia de los demás. Hay diferentes temporalidades y nunca puede haber una experiencia total del edificio. Este exige un recorrido en el cual la <i>modénature</i>, con las líneas que introduce, marca esa unidad.</p> <p>Prieto Fandiño examina de modo detallado el uso del ladrillo y la operación de la <i>modénature</i> implicada en la construcción de Salmona; sus muros, y los aparejos que introduce, los desplazamientos que obtiene con los ladrillos, los ritmos logrados, y hace notar el diálogo constante entre masa y línea, y los efectos que tienen en la percepción. Se detiene en las líneas que tallan los muros, en las jambas y dinteles y en el manejo de la luz que definen líneas del edificio al modo de una microescultura, sin desconocer la introducción del concreto, donde la formaleta juega un papel muy importante. Argumenta que, con la <i>modénature</i>, el arquitecto propone al observador un esquema abstracto de sus edificios que lo orienta en la percepción, al crear relaciones entre ellos que hacen que en cada uno reverberen los demás.</p> <p>En su análisis, recoge las ideas de Salmona y señala que lo que este crea es una <i>Gestalt</i> en la cual las emociones ligadas a las evocaciones que despierta la obra son lo importante de la experiencia que se realiza. La emoción allí surgida conduce a una acción vinculada al relato continuo que se despliega en la experiencia particular de cada obra, en el cual se encuentran alusiones a arquitecturas del pasado, de diferentes procedencias geográficas y culturales. El recorrido que propone recuerda el concepto de <i>promenade</i> de Le Corbusier; pero en el caso de Salmona, esta se construye a sí misma, en el recorrido que el edificio propone a través de la <i>modénature</i> que articula los diferentes elementos que la componen, con la orientación previa dada por las intenciones del arquitecto.</p> <p>El investigador ilustra su argumentación con ejemplos de diferentes obras de Salmona, y al final del libro se detiene en el Edificio de Posgrados</p>	<p>de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Bogotá, para hacer un recorrido detallado de la mano de la <i>modénature</i> y señalar la <i>Gestalt</i> que provoca la experiencia, y la <i>promenade</i>, a modo de recorrido multifacético, que lo constituye.</p> <p>Cabe decir que, en los tres capítulos que componen el libro y apoyado en una bibliografía adecuada, Prieto Fandiño lleva paso a paso al lector a través de un discurso claro que recrea diferentes pensamientos y actores de la arquitectura. El resultado logrado, a la vez que es un aporte original a la comprensión y experiencia de la obra de Rogelio Salmona, se convierte en una propuesta metodológica fructífera para el acercamiento a otras obras de arquitectura.</p> <p>Como nota final, debe destacarse que el libro hace parte de la colección Punto Aparte de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional, sede Bogotá, dedicada a publicar las tesis de grado que han sido distinguidas por su calidad, con el propósito de establecer un diálogo con las comunidades académicas. En este caso, la tesis fue desarrollada en el marco de la Maestría en Arquitectura de esta universidad y obtuvo la distinción de laureada.</p> <p style="text-align: center;">Beatriz García Moreno</p>	

Sobre un redescubrimiento fascinante

Gustavo Sorzano: pionero del arte conceptual en Colombia

MARÍA MERCEDES HERRERA B.
Idartes/La Silueta, Bogotá, 2013, 293 pp.

ESTE LIBRO es una buena muestra de que la labor de la crítica no solo tiene una utilidad inmediata, sino que también tiene un efecto sobre la posteridad. Es decir, cuando un crítico pone los ojos sobre un autor y su obra (plástica, literaria o de cualquier índole), positiva o negativamente, no está arrastrando únicamente los ojos de sus contemporáneos (lectores, estudiantes, compradores, etc.), sino los de la historia del arte: está aportando al estado del canon, cuyos tiempos son otros. Cuando Marta Traba elogió a un grupo de artistas en los años cincuenta y sesenta, los impulsó para siempre, y cuando decidió olvidar ciertos nombres, consiguió que la historia, aun muchos años después de que ella muriera, los terminara olvidando (y que solo ahora se empezara a despertar un interés verdadero por aquellos artistas).

Con Gustavo Sorzano (Bucaramanga, 1944) sucedió algo semejante. Los críticos que fueron contemporáneos de su trabajo, o le dieron durísimo o, en su inmensa mayoría (una de las únicas excepciones fue ese gran profesional que es Germán Rubiano), lo ignoraron por completo. De ahí que ahora casi nadie tenga la menor idea de quién carajos es Sorzano, el pionero de nuestro arte conceptual, el primero en entender que en el sonido habita una función plástica y participativa que va más allá de la música o que, al menos, puede ser paralela a esta.

Por eso el libro de María Mercedes Herrera resulta, en primera instancia, revelador. Presenta el trabajo de un hombre lleno de talento, ignorado doblemente: en su momento y, después, por la historia del arte local. He ahí la gravedad de ciertos desdenes de la crítica: van más allá de un período y se hacen larguísimos, pero, confiemos, no eternos. Siempre hay un buen investigador, o un teórico con una nueva

mirada, dispuestos a arriesgarse, descubriendo lo olvidado.

Y leyendo el libro de María Mercedes Herrera uno alcanza a “entender” por qué Sorzano fue ignorado por la crítica de los años sesenta y setenta. Primero, lo que hacía no era fácil de digerir: ¿un happening?, ¿un espectáculo musical?, ¿qué diablos?, y en segundo lugar, no cabía dentro del esquema comercial del mercado del arte, con el que tantos críticos se han visto y a lo mejor se siguen viendo comprometidos: aquello no se podía comprar para después colgarlo en la pared, ¿para qué darle importancia si, en últimas, no ofrecía ningún negocio para galeristas, marchantes y, sí, críticos? Entonces Sorzano fue ignorado, y cuando excepcionalmente comentaban algo de su trabajo... bueno, acababan con él. Aquí va un ejemplo (declaración del escritor Darío Ruiz):

Porque es tan candoroso ya, tan cosita de costurero eso de las “últimas vanguardias”, como los conceptuales o los electrónicos, que apenas si merecen tenerse en cuenta y si acaso sobreviven será en el corazón de gente que lee revistas como *Mecánica Popular Ilustrada* o “los nuevos niveles de comunicación en el hogar”, pero nada más.

Aquí va otro ejemplo (reseña de Félix Ángel):

Pero el mico encargado de hacer verdaderas monerías en Delima es Gustavo Sorzano; con él, la nota introductoria del catálogo es una mentira estafalaria. Salido de improviso y apropiándose de una posición que no le pertenece, Sorzano anonada al pusilánime público de Medellín con sus *Partituras mentales*, nombre tan disonante para sus cajitas repletas de *Monalissas surtidas*, pero indicado para quien debía ser la “vedette” y poner la nota original, insólita y espectacular; para la mayoría de la gente, que ni lee ni se informa, lo es así.

Bueno, ¿y qué era lo que hacía Sorzano?, ¿cuál era su propuesta? Educado en la Universidad de Cornell, tras pasar por una etapa que incluía ensamblajes, collages, pintura y dibujo, y que se alimentaba del trabajo de maestros como Rembrandt, Velázquez, Bacon, Cuevas y Toulouse-Lautrec (estas

obras son fantásticas y, según parece, se desconoce el paradero de muchas de ellas), entró, ya en Colombia, en la exploración de sonidos. Él la definía así:

Primero que todo, no intento crear música. La música, como la conocemos, es una palabra sagrada que no pertenece a nuestra centuria; intento estimular las facultades responsables de la integración de la experiencia sonora, una experiencia más directa, una experiencia total, una experiencia multidimensional, una experiencia concreta. No me considero compositor sino organizador de sonidos; yo selecciono, amplifico, desarrollo estímulos sonoros existentes en el medio ambiente o los creo electrónicamente dándoles un valor en términos de total percepción y de acuerdo con mis ideas.

Y para conseguir aquellos sonidos organizados, él y su equipo —muy influenciados por la leyenda estadounidense John Cage (1912-1992)— distorsionaban la afinación de los instrumentos, incluían fotografías y videos, hacían música, jugaban con las luces, proponían experimentación electrónica, creaban escenarios y llevaban al espectador a establecer una relación con todo aquello: a tocar, dejarse fotografiar, crear sus propias melodías, marearse, soñar, deslumbrarse, encandilarse, escribir, comunicarse... Una experiencia estimulante de pura interacción, en la que la obra solo existía si el espectador existía. Sin él, no había obra, no había nada. Arte vivo. Algo que hoy nos resulta común (y sin embargo uno no puede dejar de desear haber estado allí, experimentando aquello), pero para la Colombia de esos tiempos era supremamente novedoso. De ahí que a Sorzano se le considere el pionero del arte conceptual local.

Y por cierto, ¿qué es el arte conceptual? La autora escribe:

Manifestaciones artísticas que hacían del lenguaje y de las ideas la materia prima de la obra —lo que de alguna forma fue entendido como una cuestión estilística y entró a hacer parte de la historia del arte— (...). Es un estilo artístico, más propio de los países industrializados donde no es una condición que el arte y la política vayan de la mano. Sin embargo, la investigación *Gustavo Sorzano:*

pionero del arte conceptual en Colombia permite reevaluar esta idea, dado que los artistas, al igual que los políticos y cualquier otra persona, son seres históricos y cambian en el tiempo (...). En el caso particular del arte conceptual de Gustavo Sorzano, no se puede aseverar que el artista colombiano con formación norteamericana no haya sido crítico con el circuito comercial y expositivo de las obras de arte. En este sentido, Sorzano fue revolucionario y político, dado que se opuso a la comercialización, coleccionismo, exhibición de su obra como ningún otro a quien hoy se pudiera llamar conceptualista.

El resultado de la investigación de María Mercedes Herrera tiene una estructura cronológica rígida. Cada capítulo corresponde a cada uno de los —llamémoslos así— conciertos que Sorzano ofreció. Se explica el nombre de la presentación, se define el concepto, se cuenta en qué consistió, aparecen declaraciones de Sorzano o de los miembros de su equipo, y se añaden los comentarios de la crítica y los medios (si es que los hubo). Así, capítulo tras capítulo. Lo que para el lector, al paso de las páginas, empieza a hacerse aburrido. Es como si la autora se hubiera confiado del precioso trabajo investigativo que realizó, y no se hubiera preocupado por crear algún tipo de estructura narrativa que resultara interesante o sorprendente. Por ejemplo, algo más habría podido hacer con las largas conversaciones que sostuvo con Sorzano, o con la descripción —emocionante— de aquello en lo que consistía para el espectador la experiencia de enfrentarse a cada una de las obras. Y lo que le sucede a María Mercedes Herrera con este trabajo no es raro: hay un gran temor, en las academias de historia del arte del país, a los atrevimientos formales en los textos investigativos. Es como si creyeran que la preocupación estilística y narrativa demerita la calidad de los informes.

La entrega final —el libro objeto de esta reseña, mejor dicho— habría podido ser una pieza más interesante. Porque tiene de dónde. El trabajo tan particular de Sorzano, la Colombia que le tocó vivir, la respuesta que halló en los espectadores y en la crítica, la

influencia de las estéticas norteamericanas, el paso del artista por la publicidad, su regreso a una plástica más pictórica, etc., conforman el listado perfecto de elementos para construir el retrato de una obra —de una forma de entender tanto los sonidos como el arte contemporáneo en general— que merecía un trabajo investigativo tan profundo como el que María Mercedes Herrera llevó a cabo.

Admirable su interés por recuperar un nombre olvidado; lástima que la *forma* del texto final no se corresponda con los ritmos, experimentaciones y estéticas de los que habla. Hubiera sido fascinante que los capítulos tuvieran algo de lo que vivieron quienes presenciaron alguno de aquellos *Momentums* o *Beethovenianas* ofrecidos por Sorzano.

Andrés Arias

Otros discursos de autoridad

Traducir la imagen. El arte colombiano en la esfera transcultural

YVONNE PINI Y MARÍA C. BERNAL
LAURA RAMÍREZ PALACIO
(asistencia de investigación)
Universidad de los Andes, Bogotá, 2012,
262 pp.

EN MEDIO de la Rusia soviética, con el realismo socialista pisando los talones a la vanguardia, el discurso del fotógrafo Rodchenko se oía desde las páginas del *Novyi LEF*. Sus imágenes tomadas desde arriba, desde un lado, con perspectivas inesperadas, sufrían las más duras críticas por parte de los conservadores: eran la prueba última de cierta complicidad con las estrategias publicitarias de Occidente; subsidiarias de las mismas. Culpables, pues, de contaminar la mirada limpia que el pueblo necesitaba según el aparato en el poder.

La respuesta de Rodchenko no se hacía esperar y era tan clara como contundente para un país que aspiraba a domesticar la modernidad: ¿se puede acaso hablar de los nuevos héroes con los viejos puntos de vista?, reflexionaba Rodchenko. ¿No parece más razonable buscar otra forma de aproximarse al mundo, de narrarlo visualmente, de volverlo a narrar... sobre todo cuando se trata de un mundo en transformación?

Sin lugar a dudas, las reflexiones de Rodchenko podrían leerse desde el punto de vista de la crítica cultural contemporánea: ¿tenemos que acercarnos a la historia y a la crítica del arte a través de las omnipresentes “autoridades” anglosajonas que a su vez han “traducido” la filosofía francesa de los años sesenta del siglo xx, aquella que Cusset denominaba “french theory” en su lúcido libro de 2003? ¿Parece adecuado aplicar esas teorías a contextos de una naturaleza muy diferente sin revisarlas? ¿O se trata de otra curiosa maniobra colonialista, como la “teoría poscolonial” de Homi Bhabha o la subalternidad de Spivak, hoy puestas en tela de juicio desde muchos foros en tanto planteamientos instalados en el dis-

curso hegemónico e impuestos desde el mundo anglosajón? Más aún, ¿qué pasaría si se tratara de buscar puntos de reflexión teórica fuera de los irradiados desde los —hasta hace pocos años— únicos centros de poder? ¿Hay otras “autoridades” alternativas que propongan modelos teóricos más abiertos y, sobre todo, más adecuados a los nuevos entornos o a las nuevas necesidades en el relato?

Se podría decir que el caso de América Latina es epítomico en este sentido. Desde Borges y su “Pierre Menard”, a la carta de amor de Lygia Clark a Mondrian, o a algunos de los textos de Lezama Lima —por citar pocos entre tantos ejemplos—, muchos de los pensadores y escritores de esta área geográfica ofrecieron a lo largo del siglo xx textos donde se presentaban, camufladas a veces, vías de lectura e interpretación que permitían configurar un inesperado y luminoso aparato crítico y teórico, unas fórmulas alternativas de lectura. Se trataba de textos que *siempre habían estado ahí*, si bien ignorados por el discurso de “autoridad” impuesto desde el mundo anglosajón. De hecho, el caso de “Pierre Menard” es una de las pocas excepciones a este respecto. En 1984, en un volumen publicado por el New Museum of Nueva York, *Art after Modernism: Rethinking Representation*, editado por Brian Wallis y con prefacio de Marcia Tucker, el cuento de Borges aparecía inaugurando el conjunto de textos y rompía el consenso último de discurso de autoridad. ¿Qué hacía la ficción de un latinoamericano como llave para comprender el resto de discursos teóricos? No obstante, el cuento de Borges terminaba por ser casi una advertencia, la pregunta incómoda: ¿para qué todos estos años de discusión “posmoderna” si la esencia de la imposibilidad última en la originalidad y la matriz estaban en una obra literaria argentina de mediados de los años cuarenta del siglo xx?

La idea de buscar nuevos discursos de “autoridad” —que además lo sean solo para poner en tela de juicio el concepto mismo— es sin duda uno de los mayores atractivos de la propuesta de Pini y Bernal, quienes han dedicado parte de sus tareas a esa búsqueda de modelos teóricos alternativos a la

hora de enfrentarse a la producción visual de los artistas colombianos de las últimas décadas. De hecho, ambas investigadoras, junto con la reputada y siempre perspicaz historiadora y curadora Carmen María Jaramillo, han formado parte de un grupo de trabajo donde se planteaban desde los encuentros y fricciones culturales en las obras de artistas como la maestra Beatriz González, José Alejandro Restrepo o Nadín Ospina —de los cuales se ocupa Pini— hasta las prácticas colaborativas de los años noventa, en *De memoria: nueva fauna y flora*, de Fernando Escobar, o *Ciudad Kennedy: memoria y realidad*, de Raúl Cristancho —abordadas por Bernal—.

Sin embargo, este recorrido, ya por sí solo imprescindible a la hora de mapear al arte en Colombia durante las últimas décadas, contiene una particularidad importante en tanto planteamiento y hasta rescate de las comentadas “autoridades” alternativas. El punto de partida para sustentar un concepto básico para el mundo americano, la transculturación contrapuesta al mestizaje —o, dicho de otro modo, el reconocimiento de lo heterogéneo, de una identidad no estática ni circunscrita a un lugar geográfico único y específico—, es en este libro un texto clásico en Cuba, si bien no tan a menudo tomado como propuesta “teórica” de lectura fuera de ese país.

Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, del antropólogo cubano Fernando Ortiz, de 1941, es el texto del cual parten Pini y Bernal para enfrentar esa transculturación, codificada por Ortiz —para algunos investigadores influidos por su cuñada, Lydia Cabrera, a tenor de lo convencional y hasta excluyente de las ideas del antropólogo años antes de codificar el término—. En esa búsqueda de “discursos de autoridad” alternativos se refleja una manera posible de enfrentar la producción visual desde lugares externos a la disciplina de la historia del arte, tal y como se viene ensayando hace años (desde la literatura hasta la antropología, como en este caso), y al tiempo la necesidad de hacerlo a través de fuentes “locales” que, por haber sido excluidas del discurso globalizador de autoridad anglosajón, a veces han pasado a la historia como

RESEÑAS		ARTE
<p>textos sin mayor relevancia fuera de su propio ámbito de influencia.</p> <p>En este libro concretamente, además, Ortiz se convierte en una mera —y esencial— disculpa para explorar fuentes colombianas como el texto de Juan Friede, “El problema de la aculturación del indio a la civilización europea”, publicado en 1949 en la revista <i>Crítica</i> y reproducido al final del libro, donde se trata también el tema de la transculturación en la base de todo intercambio cultural. Más aún, Friede se convierte en el hilo mágico que sirve a las autoras para llegar hasta los textos de Eugenio Barney Cabrera —cuyo análisis, realizado por Andrés Pardo, se reproduce en otro apéndice de la publicación— o Ángel Rama.</p> <p>De este modo, el texto de Pini y Bernal no es solo político porque desvela los procesos de resistencia entre los artistas colombianos durante los momentos más “contaminados” de la globalización, sino porque crea a su vez un marco para la resistencia a la hora de recurrir a los “discursos de autoridad” establecidos. La propuesta de esos “otros” discursos convierte el planteamiento teórico del texto en una especie de juego transcultural donde se propician nuevos intercambios.</p> <p style="text-align: center;">Estrella de Diego</p>		

Jorge Gaitán Durán revisitado

Jorge Gaitán Durán.
Un mar que se ignora

MAURICIO RAMÍREZ GÓMEZ
Universidad de Antioquia, Medellín,
2013, 85 pp.

EN LA introducción a *Jorge Gaitán Durán. Un mar que se ignora*, Mauricio Ramírez Gómez dice que quiso hacer “una aproximación a la biografía y obra de Jorge Gaitán Durán”. Sin embargo, ya desde el considerable acopio bibliográfico que acompaña los nueve capítulos, además de nuevos aportes al conocimiento de uno de los autores colombianos más sobresalientes del siglo xx, destaca episodios tanto de su vida como de su obra, pensamiento, ética y estética. Y lo hace en un breve texto ágilmente narrado en el que reconoce la trayectoria vital y creativa del autor, conduce al contexto y al análisis de algunas de sus obras, incluye otras archivadas e ignoradas y se permite relacionar lo anterior con el pensamiento expresado en la correspondencia, los ensayos, el teatro y la poesía, sin dejar de tener en cuenta comentarios de diferentes lectores y críticos. Cuando el lector llega al último párrafo, tiene mayor claridad sobre la decisiva función del autor nortesantandereano en nuestra historia literaria.

Ramírez Gómez muestra sus antecedentes como investigador y conocedor de la obra de Gaitán Durán y relaciona, como se diría en jerga de los investigadores académicos, “el estado del arte”, es decir los estudios que lo antecedieron en el trabajo que se propuso entregar. Se trata, como anuncia en la introducción, de un “ejercicio de arqueología” que logra “identificar, recuperar, reunir y presentar, sin una teoría definida, informaciones dispersas en fuentes documentales, con el propósito de facilitar la comprensión y la valoración de la vida y la obra de Jorge Gaitán Durán, sugiriendo relaciones entre ellas, y partiendo del hecho cierto de que el período creativo y la influencia del autor en la cultura coinciden con una de las épocas más truculentas de la historia del país” (p. 15).

Al destacar de manera particular los aportes de Pedro Gómez Valderrama con la recopilación de libros, diarios, artículos y prólogos escritos por Gaitán Durán, publicados en su conjunto por el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) a mediados de la década de los setenta bajo el título de *Obra literaria: poesía y prosa*, Mauricio Ramírez Gómez también reconoce entre sus antecedentes investigativos el interés que le generaron determinados comentarios del mismo Gómez Valderrama, llevándolo a preparar por su cuenta una nueva compilación de textos que fue publicada en 2004, con la Casa de Poesía Silva, como *Un solo incendio por la noche. Obra crítica, literaria y periodística recuperada de Jorge Gaitán Durán*.

Los nueve breves capítulos y la introducción van dando cuenta de ese proceso vital y literario en el que se relacionan la obra del autor y los comentarios de diversos escritores sobre su trayectoria intelectual, su sintonía con las ideas de Sade, Bataille o Sartre y el pensamiento europeo de posguerra, y las influencias o nexos con otros pensadores, así como su admiración por Octavio Paz y Jorge Luis Borges, entre otros.

Como quien cumple un itinerario, en cada uno de los capítulos el lector entra en relación con la línea vital que desde la familia del autor conduce a la época que le corresponde vivir, a la violencia de medio siglo que determinó al país, los artistas e intelectuales de su generación, sus viajes a Europa, dando especial importancia al intelectual comprometido con su tiempo y que fundó en 1955 de la revista *Mito*, esa empresa cultural en la que, pudiéramos decir, recordando el editorial del primer número, “las palabras están en situación”. La biografía se cierra con la referencia al último viaje a París, al significado de su muerte y al vacío que dejó en la cultura colombiana. No deja de destacarse la pertenencia de Gaitán Durán a ese mundo familiar en el que la educación se valora por encima de todo y en el que los privilegios económicos no solo le permitieron viajar sino dedicarse al cultivo de sus ideas, asumiendo el “compromiso de su generación con la formación de una nueva conciencia ética en Colombia” (p. 65) y conservando “su determina-

ción para asumir la creación como problema ético, no simplemente estético” (p. 70). Fascinado con el pensamiento de su autor y como contraste, Ramírez Gómez pone sobre el tapete la distorsión del juicio frente a las cualidades éticas y estéticas de las obras artísticas en autores que evaden “los dilemas que les impone cada época” (p. 70), resaltando el cambio de intereses de muchos escritores actuales, e invita a reflexionar sobre las industrias creativas de hoy, mucho más preocupadas por el “beneficio comercial” que por la verdadera creación comprometida ética y estéticamente con su tiempo.

Entre tantos episodios interesantes, se cuenta que personajes como el artista plástico y escultor Eduardo Ramírez Villamizar, uno de aquellos jóvenes provincianos que querían ir más allá de lo local radicándose inicialmente en Bogotá como “estación de paso en el camino que llevaba a Europa” (p. 23), vinculan a Gaitán Durán con exposiciones artísticas que lo llevan a conocer a Guillermo Wiedemann, Alejandro Obregón, Edgar Negret, Enrique Grau, Lucy Tejada, Antonio Valencia y Hernando Tejada, y a escribir comentarios críticos para varios periódicos y revistas sobre sus obras. También se da importancia a los cafés bogotanos, considerados sitios más o menos cosmopolitas que facilitaban el encuentro y el intercambio de noticias sobre el acontecer cultural y los autores y obras de moda, entre escritores y artistas nacionales y de otras latitudes. Y refiriéndose a las tertulias promovidas por Gaitán Durán en algunos de estos cafés, Ramírez no deja de recordar la presencia de Hernando Téllez, Fernando Arbeláez, Rogelio Echavarría, León de Greiff y otros, aunque olvida a algunos artistas del medio del teatro, entre ellos Paco Barrero, uno de los pioneros en la formación de actores y quien posteriormente fuera vinculado por el mismo Gaitán Durán a la Casa de la Cultura de Cúcuta, entonces bajo su dirección. Estas relaciones y estos encuentros que se daban desde la década de los cuarenta llevaron a Gaitán Durán a confrontar la tradición del país y a afianzar su idea de compromiso, que esta biografía destaca al referirse al artículo “Una nueva conciencia ética”, publicado en 1949 en el suplemento cultural de *El Tiempo*.

RESEÑAS		CRÍTICA E INTERPRETACIÓN
<p>Y así como el biógrafo entra en el mundo de la cultura y la creación del autor a quien sigue sus pasos, también va detrás de sus inquietudes políticas en 1948 y los días finales de Jorge Eliécer Gaitán; de su viaje a París en 1950, cuando podría conocer o encontrar a pensadores como Camus, Sartre, Merleau-Ponty, Maurois, Beauvoir, y a latinoamericanos que harían “parte de la cotidianidad parisina” (p. 33). Sabremos de su viaje a Varsovia, donde asistiría al II Congreso Mundial de los Partidarios de la Paz, y luego a China, Mongolia y la Unión Soviética. Tendremos conocimiento de cómo le afectaban las noticias sobre la violencia desatada en Colombia, de su intercambio en Europa con escritores españoles y latinoamericanos, de su toma de conciencia de “que no podía conformarse solamente con ser escritor, sino que debía cuestionar, discutir, incidir, dar ejemplo, legitimarse a sí mismo y a su obra, haciendo que esta correspondiera a su comportamiento cotidiano” (p. 36), y de la gestación de la revista <i>Mito</i> luego de una reunión en Madrid con Eduardo Cote Lamus y Hernando Valencia Goelkel, cuando acordaron que esta seguiría el rumbo trazado por Sartre en <i>Les Temps Modernes</i>.</p> <p>Es claro lo mucho que estas páginas aportan a quien conozca la obra de Gaitán Durán o a quien se inicie en su lectura. Y aunque es poco lo que se dice acerca de la obra y el pensamiento de sus compañeros de generación —Cote Lamus o Álvaro Mutis por ejemplo—, es valiosa esta biografía intelectual del autor que “quería incidir en la transformación cultural del país” (p. 54) y que incursionó, además, en la docencia universitaria, el periodismo, la industria editorial, el cine y la radiodifusión.</p> <p style="text-align: right;">Luz Mary Giraldo</p>		

Ver pasar el mundo desde la calle Junín

Todo pasa

ALFONSO MORALES (textos)

ISABEL GARCÉS

(conceptualización del proyecto)

RM, México, 2013, 71 pp., il.

ESCRIBIR SOBRE fotografía supone al menos dos condiciones. La primera, desistir de una exigencia de explicación, es decir, abandonar de entrada la pretensión de contextualizar una fotografía. La segunda se desprende de la primera: buscar un diálogo productivo con la imagen, que permita proyectar más sombras que supuestas claridades. Es lo que el filósofo francés Georges Didi-Huberman llama evanescencia: entrar en contacto con una imagen a través de zonas veladas o problemáticas. Escribir no es describir, es adentrarse en la fantasmagoría misma de la imagen, lo que está implícito en ella y nos genera múltiples dudas y asombros: una silueta inasible, un claroscuro, un borde borroso, un reflejo en un espejo, una sobreexposición, el brillo de lo anónimo, de lo indiscifrable. Crear una poética de lo menor, de lo casi imperceptible. Las fotografías deben verse lentamente, pasar las páginas sin prisa, en un ambiente propicio para el silencio (como si se estuviera en un recital de piano), rozar las imágenes con guantes de seda, cerrar los ojos, proyectar otras imágenes, detenerse en algún detalle. Extraño destino tienen los libros de fotografía, por lo general, el de decorar una mesita de centro que, distraída, va llenando de polvo el paso del tiempo. *Todo pasa*.

Este libro es una pieza de fotocineros, raro oficio ya desaparecido que consistía en tomar fotos casuales a transeúntes en calles céntricas. En el mundo actual saturado de imágenes triviales, de selfies, de instantáneas que son consumidas y difundidas de inmediato en las redes sociales, quizá sea difícil comprender el trabajo de los fotocineros, su utópica misión de conservar un gesto simple que iría a parar a un álbum de fotos o a una caja negra de una familia como una tumba sin nombre. El libro es un montaje alterno de miniaturas que nos

conecta con lo efímero e insondable de nuestras caminatas cotidianas. De allí el título: *Todo pasa*. A menos que uno sea Fernando González y consigne en un libro su “viaje a pie”, todo pasa. Las sensaciones se eclipsan una tras otra; la misma calle repetida hasta la saciedad, la séptima, la calle Junín, se va internando en los laberintos de la memoria y, como diría Borges, “las tardes a las tardes son iguales”. A menos que uno sea González, José Manuel Arango, Jairo Osorio o Alfonso Morales. Unos, poetas; otros, arqueólogos de una calle.

Alfonso Morales, cual excavador de ruinas fantasmagóricas, se puso a la tarea de rastrear las fotos de familiares y amigos que caminaban por la mítica y desaparecida calle Junín de Medellín en los años sesenta, y nos presenta este recorrido espectral por los instantes y destellos de vidas anónimas registradas milagrosamente por los fotocineros. Él mismo lo define en un texto boreal que avanza a tientas por la parte inferior de la página hasta desaparecer: “La lente de una cámara es el umbral de otro pasaje, el acceso que conduce al territorio donde las personas se transforman en imágenes, y estas, liberadas de cualquier peso se encaminan hacia rumbos desconocidos”. Pero, es inevitable preguntarnos: ¿hasta qué punto las imágenes son liberadas?, o desde otro ángulo, ¿liberadas de qué, de quién?, ¿del fotógrafo?, ¿de la persona que fue retratada?, ¿del espectador? Coincidimos con Morales en percibir la fotografía como un umbral, pero quizá no necesariamente como un pasaje de liberación, en la medida en que las imágenes proyectan una luz y una oscuridad que trascienden nuestra propia mirada de testigos directos o indirectos de un gesto capturado. Solo podemos interpretar ligeramente un gesto, no nos es dado definir lo que experimentó la persona al volverse imagen; el aura, la imposible aura persiste, sobrevive más allá de la imagen final. En parte, nosotros también somos ya fantasmas que vemos fantasmas, no tenemos un lugar claro cuando observamos imágenes del pasado.

Cada fotografía de un fotocinero capta un gesto accidental, una sonrisa tímida, un brillo de sorpresa en los ojos, un parpadeo de coquetería, un

ceño fruncido, un rechinar de dientes. Algunos gestos no apuntan a la cámara, se pierden en los bordes inasibles de la imagen; otros se enfrentan al destino eterno en el que han sido capturados. Muchos transeúntes siguieron de largo sin avistar la cámara, como náufragos de la historia. Siguieron su camino hacia un bar, un *grill*, un café, un cafetín, un teatro, una librería o una casa de citas de la calle Junín; se escondieron un par de horas en un mitin secreto, en una cita prohibida, en una conversación banal. Casi todos estos lugares han desaparecido. *Todo pasa*.

La mayoría de fotos son de guapas y altivas mujeres paisas de los años sesenta, con vestidos de una o dos piezas, en ocasiones con gafas oscuras, grandes, como salidas de una película de Marilyn Monroe o Elizabeth Taylor. Otras son de hombres apurados o de poetas ensimismados. Hay bebés llorones, niños juguetones, lolitas sonrojadas, comerciantes convencidos, esposos celosos. Las fotos se prestan para estos juegos inocentes, para estas conjeturas aventuradas. En cada foto caben múltiples vidas de cada persona, lo que era en ese momento, lo que quería ser, lo que no sería. *Todo pasa*.

El libro juega con dos planos de la imagen: está la miniatura de la foto original y a su costado, en ocasiones, vemos un primer plano, un detalle de la ropa, de la cara, de una pared, o simplemente algo borroso, un extremo zoom que nos lleva al abismo. El año 1960 sin duda representó algo memorable para la calle Junín de Medellín y para las almas que sondearon sus aceras desprevenidamente. No puede ser casual entonces la aparición simultánea de dos libros que tienen como escenario ese tiempo, el de Morales y *Junín 1960*, de Jairo Osorio Gómez (Universidad Autónoma Latinoamericana, 2013). Ojalá hubiera más libros sobre una calle, céntrica, periférica, célebre o desconocida. Ojalá podamos leer con más frecuencia libros íntimos de esta factura, que nos sorprendan y nos internen en experiencias de contacto con la evanescencia.

Al repasar este libro, pensamos en la fotógrafa-niñera Vivian Maier y en la película del escritor norteamericano Paul Auster, *Smoke*. En los dos casos hablamos de fotógrafos aficionados

que se concentran en retratar gestos anónimos en los mismos lugares una y otra vez, como si no hubiera un mundo por fuera de una calle, de una esquina anclada en el tiempo. Para Morales es la calle Junín:

Volver a los días en que se construyeron los sitios que hicieron de Junín un paisaje obligado: el salón de té y repostería Astor (1930), fundado por inmigrantes suizos; el restaurante Versailles (1961), el primer negocio que vendió gaseosas y refrescos en Medellín; el Teatro Junín (1924), que fuera demolido para dar lugar al rascacielos Coltejer (1968) (...) quizá entonces comprenderíamos por qué el nombre de una calle se convirtió en un verbo: juniniar.

Alberto Bejarano

La crítica literaria como ejercicio diletante

Disidencias. Trece ensayos para una arqueología del conocimiento en la literatura latinoamericana del siglo XX

ALEJANDRA JARAMILLO MORALES
Universidad Nacional de Colombia,
Bogotá, 2013, 326 pp.

ESTE ES un libro que engaña en la primera mirada. Tapa dura, sobrecubierta morada, guardas en rigor, encuadernación con cosido manual, título de la colección rimbombante (Obra Selecta), solapas con información sugestiva (la autora tiene un doctorado en Estados Unidos, es profesora de la Universidad Nacional y ha ganado varias becas; el editor garantiza que las obras de este sello han superado “exigentes evaluaciones académicas”), tabla de contenido con títulos que incluyen los nombres de una decena de los gurús de la literatura latinoamericana... En fin. Aparentemente todos los requisitos para que el lector especializado halle una obra de valor crítico relevante.

Pero basta leer las primeras páginas para sentir una decepción inmediata.

Empecemos por el título: *disidencia*. “Discrepancia, inconformidad, diferencia”, dicen los diccionarios. De acuerdo con ello, la profesora Jaramillo buscaría distanciarse de tópicos al uso sobre el modo como se ha leído el canon literario latinoamericano. Pero leídos los trece ensayos —labor fatigosa, si la hubo— podemos decir que las tesis sostenidas son convencionales y algunas, francamente, carecen de alguna originalidad. ¿A quién se enfrenta?, ¿qué juicios no le parecen correctos en la interpretación de la literatura latinoamericana?, ¿qué quiere elucidar de otro modo? Los ocasionales enfrentamientos con Ángel Rama o con Rafael Gutiérrez Girardot —a quien no menciona explícitamente— no son desarrollados.

Lanza al vuelo juicios accidentales como:

Si algo marca al *boom*, entendido como un grupo extenso de escritores y escritoras, es la transformación que viene dándose a lo largo del siglo,

el paso de un realismo atado a esa épica nacional y objetiva, hacia una literatura subjetiva y ambigua. (p. 175)

Pero no aclara qué entiende por “realismo atado a una épica nacional” y cómo este se transformó en “una literatura subjetiva y ambigua”. Estas son *boutades* de clase universitaria de tres de la tarde en medio del calor tropical.

Si no hay polémica, ¿cómo habrá disidencia? La profesora Jaramillo, en general, sigue posturas de lo que se conoce como *estudios culturales*, pero hoy no se nos ocurriría llamar a este un método heterodoxo de interpretación de la literatura. De hecho, los verdaderos disidentes —Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Ángel Rama, Rafael Gutiérrez Girardot— son confinados al ostracismo editorial y a su discusión pública. Hoy los estudios culturales se han *tomado* —la palabra es literal— la gran mayoría de los departamentos de literatura en América Latina y dictaminan su orientación teórica. Es suficiente con ver un currículo universitario para comprobarlo.

La disidencia que pretende cultivar la autora no se configura, además, porque el género escogido para su “arqueología” de la literatura latinoamericana del siglo XX es un tipo de ensayo problemático, que en nuestro medio defendió Jaime Alberto Vélez. Para él, un ensayo era una disertación “entre la ciencia y la opinión, entre el rigor lógico y la literatura, entre la belleza y la verdad” (*El ensayo. Entre la aventura y el orden*, 2000, p. 43). La profesora Jaramillo seguiría estos presupuestos. En esta línea, un ensayo es un flirteo con las ideas, en el que, como es de esperar, el yo acaba exhibiéndose en un vagabundeo narcisista que agota rápidamente al lector sin dejar huella de encontrar una teoría meditada.

En los textos de Jaramillo no hay exposición de problemas o ideas sólidas, sino una singular visita a autores, de Sábato a Piglia, en la cual lo que le interesa es dejar un testimonio de su lectura personal y de sus descubrimientos *monologales*. A ella no le interesa lo que dicen los textos literarios —lo que problematizan—, sino el eco que dejan en su sensibilidad, que como insiste varias veces “navega” entre la reflexión y la creación. Tuve la fuerte

impresión, mientras los leía, de que sus ensayos son, en verdad, o notas de clase para sus estudiantes de pregrado o *papers* habituales en un doctorado, pero no trabajos orgánicos con el rigor suficiente para ser publicados con la pomposidad descrita al comienzo de esta reseña. Es erróneo —como ella lo quiere hacer creer— que sean producto de investigaciones académicas rigurosas y lo prueba el hecho de que estos trabajos no han tenido eco particular en la comunidad académica.

Quisiera ser preciso y probar lo anterior con la esquematización que he hecho de uno de sus ensayos, “*Cien años de soledad: una novela inteligente*” (pp. 147-161).

1. Título provocador: ¿qué es una “novela inteligente”?

2. Reflexión inicial que exige relectura:

Todo acto de escritura alberga una infinidad de lecturas, imágenes, lugares, seres, amores, sueños y libros que se despliegan una y otra vez cuando un ser que escribe toma esa abrumadora determinación de intentar develar el universo a través de sus palabras, aunque sabe que su deseo es a la vez único y arquetípico.

3. Concepto lanzado al vacío: la colombiana es “una literatura que se cierra cada vez más a sí misma”.

4. Inserción de una anécdota personal: “En ese Caribe, yo misma me vi escribiendo, en un corto exilio voluntario (...)”.

5. Recepción personal de la obra leída: “Además, vivo y he vivido mis encuentros permanentes con la obra de ese magnífico escritor colombiano desde el asombro, la emoción y una constante actitud crítica (...)”.

6. “Derechazo” al autor: “Yo por mi parte he vivido una discusión eterna con mi marido pues él no puede entender cómo es posible separar lo uno de lo otro”. Se refiere a las posiciones políticas procubanas de García Márquez frente a la calidad libertaria de su obra.

7. Nueva impresión personal: “No es del tipo de novela que me gusta, ni de las que siento que se nutre mi concepción más fuerte de la escritura”.

8. Vaguedades sobre la obra leída: “*Cien años de soledad* es una novela de muchos registros. Sabemos que

desbordó cualquier plan de mercadeo editorial (...). Sus ventas se basaron en el voz a voz”.

9. Crítica poscolonial: “El mundo europeo y norteamericano por mucho tiempo le ha pedido a la literatura latinoamericana que participe en ese modelo literario que le sirve para confirmar sus propios estereotipos de la realidad latinoamericana”.

10. Karatazo a un crítico con el que está en desacuerdo: “Me parece que en vez de reivindicar esa cultura que propone Ángel Rama, *Cien años de soledad* hace del mundo letrado un espacio apocalíptico de pérdida de sentido”.

11. Exposición, ¡al fin!, de la “tesis”: *Cien años de soledad* “tiene una diversidad de conocimientos que la hacen una novela abierta a muchas lecturas”.

Pregunto sin mala intención: ¿es aceptable que un crítico literario se gaste cerca de 7.000 palabras (¡siete mil!), 14 páginas, para probar una tesis tan peregrina?

Quisiera responsabilizar de este fracaso no solo a la autora, sino a la dirección editorial de la Universidad Nacional, pues es evidente que el volumen no tuvo un par académico que lo evaluara, ni un editor que fijara procedimientos para establecer qué se publicaba y qué no. Varios de los ensayos requerían tijera, reorganización textual y mayor rigor en la exposición de los argumentos. Tijera para atenuar el sentimentalismo y la exposición yoica (las dos páginas de agradecimientos en las que aparece su familia hasta la tercera generación) y los juicios apodícticos, así como exigir el desarrollo de puntos de vista expuestos de forma parcial:

Creo que *Los detectives salvajes* es una novela que muestra de manera muy interesante ese cambio cultural ocurrido entre la década de 1970 y 1990, la caída de los sueños y el surgimiento abrumador del desencanto como lugar de emanación de la literatura. (p. 242)

Pero igualmente el editor —o al menos un corrector ortotipográfico— debió revisar el archivo en PDF, antes de enviarlo a impresión, para llamarle la atención a la profesora Jaramillo y corregir lo siguiente:

“Barcos que venían desde Nueva Orleans hasta surcar el Magdalena”

(p. 147). ¿Cómo así que un barco pasa de un río de los Estados Unidos a un río colombiano? ¿Será que la autora confundió un río con el mar?

“El Salvador, por ejemplo, es un país cuyo producto interno bruto principal está constituido por las remesas”. He revisado la página web del Ministerio de Economía de El Salvador y allí no aparece constatada la información de las remesas.

Últimas anotaciones: la citación no es uniforme (la autora mezcla indiscriminadamente APA, Icontec y MLA); los hipervínculos son referenciados de forma imprecisa (ver p. 248); el aparatoso párrafo final del libro debió suprimirse. También hay obras en inglés que ya fueron traducidas al español (por ejemplo, *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*, novela de Junot Díaz). Y la bibliografía amedrentadora de 16 páginas demuestra más la sobreexposición buscada por la profesora Jaramillo, que dar cuenta del estado del arte de una comunidad académica.

Es incorrecto prolongar más esta reseña, pues el espacio del *Boletín Cultural y Bibliográfico* del Banco de la República está para celebrar la creatividad y la innovación intelectual colombiana, no sus regresiones.

Quisiera cerrar citando, en homenaje al profesor Rafael Gutiérrez Girardot (sin duda uno de los más relevantes intelectuales colombianos del siglo xx, y quien está próximo a cumplir 13 años de fallecido), su idea del valor de la crítica literaria:

La interpretación de una obra exige una visión desprevenida, que va formando sus apoyos en el curso de la lectura y que deben ser adecuados en el sentido de que requieren el establecimiento de referencias científicas para precisar su significación. La lectura que da la palabra al texto va formando su haz de referencias (a la sociología, a la filosofía, a la religión, a la ciencia política, al derecho, etc.), pero el entretejido de esas referencias tiene que tener en cuenta esta realidad: “la crítica literaria es literatura sobre la literatura”. (*Heterodoxias*, 2004, p. 12)

Carlos Sánchez Lozano

Filosofía animalista como acción política

De la isla del doctor Moreau al planeta de los simios: la dicotomía humano/animal como problema político

IVÁN DARÍO ÁVILA GAITÁN

Desde Abajo, Bogotá, 2013, 90 pp.

UN ENSAYO de crítica a la modernidad desde la perspectiva de la filosofía animalista en cuanto acción política, de eso se trata el opúsculo aquí reseñado, un breve libro escrito por Iván Darío Ávila Gaitán, donde muestra sus conocimientos en filosofía y en ciencia política, para de esa manera y a partir de esa fusión académica realizar una radical crítica a la modernidad. En especial en lo que tiene que ver con el sujeto como centro del universo, y la noción de progreso en la que el ser humano es amo de la naturaleza y, por ende, superior a los otros animales del mundo. Una obra muy influenciada por la filosofía francesa contemporánea, sobre todo por autores de la corriente posestructuralista, quienes buscan deconstruir los pilares de la modernidad con argumentos políticos, morales, éticos, artísticos e históricos. Un breve libro publicado por una editorial marginal, poco conocida en Colombia, pero que difunde el pensamiento alternativo, crítico, diferente y subterráneo.

En el prefacio, escrito por el eminente politólogo Edgar Novoa, amigo y compañero universitario del autor del libro, se muestra la importancia actual del movimiento animalista en el mundo, además de elogiar la propuesta del politólogo Ávila Gaitán, según la cual se debe deconstruir el especismo antropocéntrico, es decir, destronar la especie humana del centro de poder en el que se encuentra reinando hace miles de años, para de esa manera liberar a las otras especies animales de la tortura a que son sometidas en los laboratorios científicos, en los zoológicos y en los criaderos. El doctor Novoa ve este opúsculo como una propuesta renovadora en la cual su colega, el doctor Ávila, nos induce al debate político sobre la condición de los animales como sujetos éticos que pueden ejercer la acción política, despertando así una conciencia eco-

lógica en la sociedad contemporánea para que el pensamiento animalista triunfe en la democracia.

En la introducción, el autor nos explica el título del libro: *La isla del doctor Moreau* es a su vez el título de una obra de ciencia ficción publicada en 1896 por el escritor Herbert George Wells, en la cual se muestra a un científico que busca crear una nueva especie con características humanas pero uniendo partes de distintos animales; mientras que la otra parte del título se refiere a un artículo publicado en la revista *Semana* en el año 2011, “¿Avanzamos hacia un planeta de los simios?”, en el cual se dice que la Academia de Ciencias Médicas del Reino Unido previene a la humanidad sobre peligrosos experimentos que buscan la creación de especies animales con características humanas. Como se ve, todo surge y se desarrolla en la cultura occidental, y esto nos sorprende, porque es en las culturas no occidentales donde más se ve el respeto a los otros animales e incluso se les venera como a seres sagrados, lo cual es visto por Occidente como idolatría. En ese período de 1896 a 2011 se desenvuelve el libro *De la isla del doctor Moreau al planeta de los simios*, del doctor en filosofía y politólogo Iván Darío Ávila Gaitán, quien desde su perspectiva animalista ve una dicotomía entre seres humanos y animales, una separación de niveles ontológicos, una jerarquía en la que el humano es superior al animal, dogmas estos que se propone deconstruir para lograr un equilibrio político entre los seres humanos y los otros animales.

El objetivo que propone el politólogo Ávila Gaitán en este opúsculo es el de plantear un método de análisis para llegar a comprender las relaciones entre humanos y animales, en las que clásicamente siempre se ha visto a los primeros como superiores con respecto a los segundos, esto desde la perspectiva de la filosofía occidental que es la que domina en el mundo y la que se estudia en el ámbito académico sudamericano. Ante este desequilibrio entre lo humano y lo animal, el doctor Ávila propone un giro ontológico para deconstruir la metafísica tradicional, estática de por sí, y aceptar un orden en movimiento, una suerte de dialéctica anarquista. Para ello el autor elabora una argumentación compleja,

utilizando un lenguaje plagado de neologismos y palabras compuestas que recurren al uso de guiones y comillas, lo que hace un poco difícil la comprensión del texto para el lector, pero que a su vez muestra el profundo conocimiento que posee el doctor Ávila Gaitán sobre filosofía contemporánea, en especial de origen francés y británico.

Por supuesto que el doctor Ávila demuestra en su escritura una formación académica de origen occidental. Por ello describe con solvencia lo que ha dado en llamar “la máquina de jerarquización especista antropocéntrica” (p. 35), un apelativo difícil de comprender a primera vista, pero que hace referencia a la lógica tradicional binaria que ve lo humano y lo animal como dos elementos distintos de la realidad, casi como contradictorios, en cuyo seno se establece una jerarquía donde lo humano está arriba, en el hemisferio norte, y lo animal abajo, en el hemisferio sur, estableciendo una cierta superioridad de lo humano. Para superar este dogma ontológico, el autor propone que empecemos a ver al animal como sujeto político, con derechos y deberes, perteneciente a un Estado soberano, sin discriminación biológica, política o filosófica. Para ello pone como ejemplos a algunos autores occidentales que reflexionan sobre estos temas a partir de sus mascotas: como Donna Haraway con su perro, y Jacques Derrida con su gata. En esa convivencia de seres humanos y animales surgen relaciones de tipo biológico, físico y político, pero que casi siempre vemos desde la perspectiva antropocéntrica, y esto genera dilemas éticos, políticos y filosóficos.

La filosofía animalista que se observa en el ensayo del politólogo Iván Ávila se muestra como un movimiento de acción política que busca reconocer al animal como ese otro no-humano que merece respeto y participación en la formación cultural, social y ética de la humanidad. Para comprender esa actitud de aparente superioridad humana sobre el animal no-humano, el doctor Ávila se remonta a los orígenes bíblicos, al Génesis, donde Dios crea al hombre y le obsequia la naturaleza para que la domine, lo cual incluye a los animales que habían sido creados antes que el ser humano. De aquí viene el desprecio por el ani-

mal que se observa en la modernidad, al sacrificar a los animales para lograr el desarrollo de la ciencia, alimentar poblaciones humanas o entretener al pueblo. Para demostrar esto, el filósofo animalista Ávila Gaitán hace un recorrido por la historia de la modernidad europea, retomando argumentos y doctrinas de Galileo, Descartes y Linneo, por ejemplo, y mostrando así que esa superioridad humana sobre lo animal va emparejada con la supuesta superioridad de Europa sobre los otros continentes, esto desde la violenta invasión europea a lo que hoy se llama América. Como se ve, teología, historia, humanismo, ciencia y política confluyen en la filosofía animalista como acción política, reivindicativa y crítica.

El animalismo como movimiento activista cobra cada día más importancia; por ello consideramos que el libro aquí reseñado cumple hace una labor importante de difusión de este tipo de pensamiento filosófico, político y ético. Pero no se trata de llegar a extremos como el veganismo, estilo de vida que no acepta como alimento a los animales. La vida es una interacción entre especies, una dialéctica entre naturaleza y cultura. En la civilización occidental se muestra al ser humano como superior al animal, pero hay otras culturas no occidentales en las que los animales son muy importantes: por ejemplo el jaguar para los muruis en el Amazonas, el dragón como símbolo imperial en China, el gato como mascota y talismán para los japoneses, o la vaca como ser sagrado para los hindúes. Es decir que este opúsculo del politólogo Iván Darío Ávila Gaitán tan solo ve una parte de la humanidad, la de Europa y su expansión occidental; pero no ve la otra parte, otras cosmovisiones en las que el animal es de gran importancia, bien sea como alimento, ser mítico, símbolo, talismán, guía o transfiguración. Sin embargo, la perspectiva animalista del politólogo Ávila es válida y muy significativa, pero siempre es bueno ver otras perspectivas, en una suerte de diálogo intercultural a nivel mundial.

Jhon Rozo Mila

Itinerario de un criollo ilustrado

Enrique Umaña Barragán:
ciencia y política en la Nueva Granada

JOSÉ ANTONIO AMAYA

Maremágnun, Bogotá, 2014, 104 pp.

EL PROFESOR José Antonio Amaya es uno de los historiadores que más ha aportado al conocimiento de la vida y la obra de José Celestino Mutis (1732-1808) y de la empresa científica que lleva su impronta, la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. En esta oportunidad, el profesor presenta la biografía del criollo ilustrado Enrique Umaña Barragán (1771-1854), quien hasta ahora había ocupado un lugar secundario, eclipsado, dentro del grupo de criollos ilustrados neogranadinos en el cual sobresalían siempre otras figuras. La razón de este ensombrecimiento se halla, quizás, en una particularidad —política— de su trayectoria vital —sobre la cual el autor no ahonda en este libro, pero sí en otros de sus artículos como “Enrique Umaña Barragán (1771-1854): su conversión de presunto sedicioso en leal funcionario del rey (1794-1809)” —, relacionada con la serie de cargos que ocupó en la segunda mitad de su vida en la administración colonial y republicana, y durante su presunta fidelidad a la Corona, después de haber estado preso por “revolucionario”, debido a su participación en la conspiración de los Pasquines de 1794. Esta posterior lealtad a la Corona fue demostrada por varias personas conocidas suyas y con prestigio en la región, ante la condena a muerte que Morillo pronunció en su contra en 1816.

Apoiado en una múltiple y rica documentación (proveniente de la familia Umaña, del Archivo General de Indias, del Archivo General de la Nación, del Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid, del Archivo de la Universidad del Rosario y de la Biblioteca Nacional), el autor dibuja los principales momentos de la primera parte de la vida de Umaña, en 17 cortos capítulos. Para dar cuenta de esta obra, se realizará, en primer lugar, un sumarisimo relato de la vida del ilustrado neogranadino, luego se hará

énfasis en algunos aspectos claves del texto y se terminará señalando los que se consideran yerros o inadvertencias en la edición del libro.

Siguiendo un orden cronológico, el profesor Amaya parte de la exploración del ámbito familiar de donde provenía Umaña: familia de antiguos conquistadores, con una buena posición económica, adquirida, en parte, gracias a las actividades comerciales de los abuelos paternos, y cuyos miembros participaban intensamente en la vida social de poblaciones como San Gil o el Socorro. La familia Umaña llega a Santafé a mediados del siglo XVIII, en un momento de renacer económico, político y cultural de la capital del virreinato, y se instala en una casa de la distinguida Calle Real. Enrique nace en 1771 en Bojacá.

En 1774, sus abuelos compran la hacienda Tequendama, antes propiedad de la Compañía de Jesús, lo que daría más lustre, fortuna y prestancia económica a la familia Umaña. Esta adquisición permitió la integración de los Umaña a una compleja red de alianzas con los linajes notables del reino (p. 16). Allí pasó Enrique Umaña una parte de su infancia y allí, quizá, sugiere el autor, construyó su prístino interés por las ciencias, por la historia natural.

Enrique realiza sus estudios en el Colegio del Rosario, donde fue admitido en 1784, en calidad de “capista” (pagaba por su educación) y después de haber comprobado nobleza y limpieza de sangre. Permaneció en la institución durante diez años, formándose en jurisprudencia, teología y filosofía. Entretanto, Umaña también participaba en la tertulia que organizaba Antonio Nariño en Santafé desde 1789, El Arcano Sublime de la Filantropía, constituida fundamentalmente por criollos, hombres jóvenes de importantes familias neogranadinas —solo la tertulia de doña Manuela Sanz de Santamaría, El Buen Gusto, admitía mujeres—.

La participación en esta nueva forma de sociabilidad moderna que constituyeron las tertulias y la singular preocupación política que se presentaba en el grupo de Nariño vinieron a vigorizar el espíritu de Umaña, ya inquietado por los vientos de la Ilustración que habían aparecido temprano

en su vida familiar —especialmente, pero no solo, gracias a la influencia benéfica de su tío, sacerdote agustino—, y siguieron acompañándole en algunos momentos durante su educación, en medio de las grandes aspiraciones de renovación universitaria que había vivido en el Colegio del Rosario.

En la tertulia, el interés por las ciencias naturales era manifiesto, y su estudio era visto como determinante para el progreso del reino; aunque había un recelo frente a las reformas educativas que por esa época propuso la Corona para la instrucción en historia natural, se apoyaban en forma entusiasta los estudios que se hacían al respecto en el seno de esa gran institución ilustrada que fue la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. La tertulia de Nariño fue una especie de contrapeso a ciertos aspectos de la formación recibida por Umaña en el Rosario y contribuyó a forjar su carácter, poniéndolo en contacto con una serie de prácticas vinculadas con la sociabilidad, la disciplina autodidacta, el culto al libro, el rechazo al sistema educativo tradicional y quizás incluso con una postura crítica hacia el absolutismo, aunque esto último no se muestra de manera evidente en la obra (p. 43).

Uno de los acontecimientos que va a marcar en forma indeleble la vida de Umaña es la acusación —de la que fue objeto junto con Nariño y sus contertulios— de traidor de la Corona en 1794, por participar en la traducción, impresión e intento de difusión de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, y por fijar en la ciudad de Santafé unos pasquines que las autoridades juzgaron como sediciosos. Nariño, Umaña y varios de sus compañeros fueron apresados y desterrados a Cádiz. A pesar de las penalidades de los primeros tiempos del destierro, en 1795 “se perfiló la posibilidad de que los ilustrados neogranadinos se beneficiaran de una influencia cultural imprevista en Europa” (p. 47).

A los condenados se les trató bien durante la reclusión, entre 1796 y 1799; se les permitió establecer relaciones de amistad, circular por la ciudad sin vigilancia y emplear el tiempo del día según sus deseos. Allí, Umaña y sus compañeros reafirmaron su vocación

RESEÑAS		HISTORIA
<p>por la historia natural, “trocando la deportación en viaje de estudios, con el apoyo de Mutis, Cavanilles y las autoridades metropolitanas”. Umaña y varios de sus compañeros asistieron durante este período al Colegio de Cirugía de Cádiz.</p> <p>Después de ser liberado, en 1799, Umaña se va a continuar su educación en el Real Estudio de Mineralogía de Madrid, y luego en el Institut de France, en París, ciudad en la cual logró cierto reconocimiento por su saber, de lo cual da testimonio su nombramiento como corresponsal del Conseil des Mines (p. 69). Al mismo tiempo, solicita al rey “dispensa” para recibirse de abogado, y con ese objetivo acudió al despacho de varios abogados madrileños donde realizó su práctica judicial, alcanzando el título en 1800.</p> <p>Mientras tanto, Francisco Antonio Zea escribía en París un proyecto para reformar la Expedición Botánica de la Nueva Granada, donde Umaña aparecía como director del área de mineralogía. Esta propuesta era clave para pensar en muchos puntos que inquietaban a los ilustrados neogranadinos en relación con el vínculo ciencia-progreso-riqueza: un modelo de agricultura y comercio fundado en las nuevas ciencias, construido en el seno de la Expedición; la necesidad de generalizar la instrucción pública de las ciencias, y de redefinir los vínculos de la Expedición con instituciones semejantes en la metrópoli, con el fin de remediar su aislamiento. El proyecto de reforma puso de relieve los roces y resquemores, los conflictos de poder que se presentaron en la Expedición entre varios de sus miembros, pero en esta especial circunstancia entre Mutis y Zea, Cabal y Umaña. Sin embargo, el nombramiento de Zea en el Jardín Botánico de Madrid deja en pura aspiración tal proyecto.</p> <p>Umaña regresa a Santafé en 1802, con una inmensa colección de libros, y se une a las labores de la Expedición un año después. Durante esta época, Umaña se empeñó en formar la mineralogía del Nuevo Reino, y mantuvo correspondencia con dos miembros del Instituto de Francia, el botánico Étienne-Pierre Ventenat —quien menciona a Umaña a menudo en su obra— y el mineralogista René-Just Haüy. El reconocimiento del cual era objeto</p>	<p>Umaña en Santafé se hizo visible en la invitación que recibió del Cabildo de la ciudad, en 1804, para que fundara y dirigiera una escuela de mineralogía, aunque no es posible saber si tal establecimiento fue creado.</p> <p>A partir de este momento de su vida, Umaña empieza a ocupar una serie de cargos, que van desde corregidor de Zipaquirá en 1808, y coronel del Regimiento de Milicias de Caballería de Zipaquirá y Ubaté (1810), hasta jefe político de Zipaquirá (1815). Cuando vino la “pacificación”, Morillo lo acusó de infidelidad a la Corona, condenándolo a muerte, pero los múltiples testimonios de vecinos españoles, notables eclesiásticos y civiles de la región lograron desestimar la acusación y la condena. Tiempo después fue dos veces alcalde de Bogotá (1819 y 1828) e intendente de Cundinamarca (1823-1826). Enrique Umaña muere a los 83 años, en su hacienda Tequendama (p. 89).</p> <p>La narración de la última parte de la existencia de Umaña es inesperada. Los años en los que desempeñó varios puestos en el gobierno colonial y luego en el republicano aparecen reseñados en una larga cita textual, construida cronológicamente, sin comentario alguno ni análisis, con lo cual no solo se quiebra la lectura fluida y amena que se venía disfrutando a lo largo del texto, sino que el relato culmina de una forma abrupta, desigual y repentina. Es claro que escribir una biografía no supone ocuparse de la vida del personaje desde el primer día hasta el último, y que cubrir la <i>totalidad</i> de la vida de una persona es una ilusión, como muestra Pierre Bourdieu a propósito de la biografía (“L’illusion biographique” en <i>Actes de la recherche en sciences sociales</i>, de 1986). No obstante, en este libro pudo haberse narrado el último tramo de la existencia de Umaña de una manera sintética y condensada, que no contrastara tanto con el resto de la obra.</p> <p>A lo largo del escrito, el autor pone de presente una serie de problemas significativos y sugestivos que no han sido objeto de un interés decidido por parte de la historiografía colombiana. Hay especialmente tres temas importantes. Primero, el estudio de la hacienda desde nuevos puntos de vista; no solo como unidad económica, productiva (de explotación), sino como</p>	<p>“laboratorio natural y social”, con la idea de explorarla como escenario donde se experimentaba y se estimulaba el conocimiento de la naturaleza en la época que se investiga. En segundo término, el autor muestra la necesidad de estudiar los ámbitos de sociabilidad de las élites, en especial las tertulias, tema sobre el que todavía son muy pocos los trabajos significativos.</p> <p>Y tercero, aunque no se haya llevado a cabo, un análisis más detenido del contenido científico y administrativo y de las implicaciones del “Proyecto de reorganización de la Expedición Botánica”, concebido por Francisco Antonio Zea (1766-1822), es imprescindible para conocer las distintas visiones que sobre la organización del trabajo científico se presentaban en el seno de la Expedición, con la idea de mostrar la complejidad del funcionamiento de un establecimiento semejante, las tensiones que allí subyacían, y la heterogeneidad de pensamiento presente en el grupo ilustrado neogranadino.</p> <p>En el mundo universitario, el valor de la biografía sigue siendo claro; es un género muy atractivo que, en este caso, permite la reconstitución de ciertos aspectos del universo de Umaña, un actor representativo de la élite ilustrada neogranadina, en una suerte de vaivén bien logrado entre la dimensión individual y la colectiva.</p> <p>Para terminar, es preciso señalar algunos problemas de edición de la obra: una caja muy estrecha, muchos espacios en blanco en las páginas dedicadas a las transcripciones documentales, notas a pie de página y bibliografía final sin alinear, insuficiente marcación de los números de los capítulos (y de los títulos). Pero hay un inconveniente que influye directamente en la lectura del libro: la presentación, en medio de varios capítulos del libro, de la transcripción de diferentes fuentes primarias, algunas muy extensas. Ello obstaculiza la lectura ágil del texto y altera sin motivo su diagramación; las transcripciones, sin duda cuidadosas, interesantes y provechosas para otros investigadores, podrían ir como anexos en la parte final del libro.</p> <p style="text-align: right;">Adriana María Alzate Echeverri</p>

Bello pero superficial

Modernidades, vanguardias, nacionalismos. Análisis de escritos polémicos vinculados al contexto cultural latinoamericano: 1920-1930

IVONNE PINI Y JORGE RAMÍREZ N.
Universidad Nacional de Colombia,
Bogotá, 2012, 265 pp.

EL LIBRO es de lujo, por algo pertenece a una colección llamada *Obra Selecta*. Una de las solapas advierte sobre el carácter de la colección editorial de la Universidad Nacional de Colombia, “constituida por reflexiones del más alto nivel intelectual”. El libro es bello, bien cuidado, da gusto colocarlo en un lugar privilegiado de nuestras bibliotecas particulares. Libro en pasta dura, muy nutrido de fotografías de carátulas de revistas latinoamericanas de los primeros decenios del siglo XX, cuando hacer carátulas de revistas era un arte específico; y cuando las revistas dedicadas a la literatura eran una gran convicción de grupos de intelectuales. En fin, en su aspecto estético el libro ejerce una atracción elemental. Pero, claro, el lector no podrá quedarse en esa contemplación exterior de la obra. Raro ya ver libros así de nuestras editoriales universitarias.

Sobre las vanguardias latinoamericanas se ha escrito mucho y dicho poco. Es un fenómeno de la vida intelectual que ha provocado una bibliografía abundante y espumosa; está llena de lugares comunes y la recurrencia a ciertos autores en desmedro de otros es la regla. Este libro, que en la primera impresión visual ilusiona, deja recorrerse página a página. La desconfianza inicial se esfuma, pero tampoco nos traslada a un fervoroso entusiasmo. Aborda varios problemas que no quedan resueltos, pero están bien expuestos. En orden temático, esos problemas son: la temporalidad, la modernidad, la vanguardia, el nacionalismo.

Hay un subtítulo que nos sitúa en el corpus documental que los dos autores examinaron: “Los manifiestos”, publicados en revistas y magazines latinoamericanos del decenio de 1920, principalmente. Una forma de escritura que identificó la eclosión de grupos de intelectuales con pretensiones de

hacer alguna ruptura con la tradición cultural. Esos documentos les sirvieron a estos investigadores como fuentes primordiales para examinar nociones muy problemáticas que circularon en aquellos años de búsqueda de reconocimiento para propuestas artísticas pretendidamente novedosas. Y parte de la novedad es que esos intelectuales se reunieron en revistas que anunciaron la existencia de individuos asociados en una forma de comunicación impresa que les otorgaba alguna identidad, alguna cohesión. Ofrecer al público revistas hizo parte de la mutación en el paisaje de las ciudades latinoamericanas; ese es otro acierto en el análisis, eran intelectuales asociados en revistas que irrumpían en el espacio urbano: la tertulia, el café, la sala de redacción, el taller de imprenta, lugares de reunión que contribuyeron a la fabricación colectiva de una novedad discursiva.

Una colección de mutaciones ayuda a entender el fenómeno revistero de esos años: las ciudades capitales son tomadas por intelectuales provincianos; los artistas visuales acompañan cambios importantes en los medios impresos; librerías y bibliotecas se vuelven más profusas y se consolidan con un público que crece junto con la modernización burocrática del Estado; el telégrafo despierta el interés inmediato por las noticias; la radio y el cine atraen poderosamente y ayudan a crear ambigüedades entre lo real y lo ficticio. Esos jóvenes intelectuales ya no leen solamente por intereses utilitarios, el ocio se vuelve un atributo porque es el momento excedente aprovechado para la creación artística.

Esos nuevos intelectuales expusieron problemas nuevos o, quizás mejor, pusieron en evidencia viejos problemas. De ese modo, varios de ellos fueron pioneros en la formación de campos de conocimiento, en la aplicación de las incipientes ciencias sociales al estudio de sectores y conflictos sociales. Para unos, la recepción del marxismo; para otros, el vínculo de la antropología naciente con la medicina y la psiquiatría; para otros más, la relación del derecho con novedades de la sociología y el psicoanálisis. El ascenso del movimiento obrero permitió, mal que bien, poner en la agenda de discusión cotidiana aquellos

grupos marginados de los proyectos de nación: los indígenas, los negros, los mestizos. El libro se detiene en el “descubrimiento” del criollismo, el indigenismo y el africanismo, lo cual es cierto, pero tal vez sea más certero hablar de un cambio discursivo que puso en evidencia la búsqueda de una nueva relación de los intelectuales con las sociedades respectivas. Ese vínculo, poco explorado en este libro, ayuda a entender los propósitos que contribuyeron a esculpir una episódica categoría de intelectual crítico o, como hemos leído en algunos sociólogos, de intelectual en ejercicio, coyunturalmente subversivo y transgresor, que buscaba legitimarse en un campo dominado por otro tipo de intelectual.

El decenio de 1920 es mítico en América y Europa. Es el decenio de las mutaciones, de la condensación de cambios tecnológicos. Pero en América Latina esa vivencia pareció ser más profunda y debió haber incidido en la sensibilidad colectiva de un modo muy intenso. Las expresiones artísticas de las vanguardias son un síntoma de la intensidad de esos cambios y de los efectos que causaron, por ejemplo, en la sensibilidad de los artistas. Fue un momento de eclosión generacional, de puesta en escena de una discusión entre la tradición y la novedad en las ideas. Varias revoluciones estuvieron debatiéndose en aquellos años y tuvieron expresión en revistas que siguen mereciendo estudios monográficos. Esas revistas dejaron impronta, anunciaron algo que estaba en germen, pusieron en contacto a grupos de intelectuales. Hoy, algunos investigadores sitúan en aquella época la formación de eso que ahora llaman redes de comunicación entre intelectuales, como si antes los intelectuales latinoamericanos hubiesen vivido en un aislamiento absoluto. Las relaciones entre intelectuales latinoamericanos han existido, por lo menos de modo sistemático, desde fines del siglo XVIII, con la ayuda de los viajes, los periódicos y la correspondencia. Luego vinieron otros vínculos más orgánicos: el incipiente sistema de relaciones exteriores entre las jóvenes repúblicas, los exilios, las militancias transnacionales de la masonería o de una academia científica, el intercambio de periódicos, las novedades librescas compartidas.

RESEÑAS		HISTORIA
<p>Para los inicios del siglo xx, el telégrafo y el avión fueron dando vuelo a conversaciones más fluidas. Los historiadores políticos, por ejemplo, ya nos han dicho que las ideas suelen viajar muy rápido y producir cambios veloces, sobre todo entre aquellos que tienen contacto diario con libros y periódicos. En fin, es una omisión histórica olvidar que eso de las redes intelectuales y su cosmopolitismo es un atributo que puede remontarse, por lo menos, al corazón del siglo xviii.</p> <p>Me ha gustado la cautela con que los autores han querido abordar el concepto de modernidad. A esa cautela se añade la sugerencia, a mi modo de ver acertada, de tratar de entender la modernidad dentro de las coordenadas históricas de América Latina, es decir, según las condiciones muy particulares de “la realidad latinoamericana”, y que constituye una particularidad si se compara con los análisis basados en la situación europea. En vez de una realidad, la modernidad fue entre los intelectuales latinoamericanos “una proyección de futuro” (p. 105). Puede ser un desafortunado pleonismo, pero quizás los autores han querido decir que entre la intelectualidad de este lado del Atlántico la modernidad era una apuesta, una tentativa o, en palabras más certeras, un horizonte de expectativa. ¿Qué les permitió a los intelectuales latinoamericanos ver la modernidad como una utopía? Sin duda, y eso no lo dice exactamente el libro, fue la posibilidad histórica del cambio. “La idea de novedad” que el libro registra con tino provenía, según mi conjetura, del espectáculo general de movilización social, de innovaciones tecnológicas que estaban transformando las escalas de valores. Esa “apología de lo nuevo” procedía de un grado de certeza proporcionado por grandes hechos cercanos y lejanos. Estos intelectuales de la década de 1920 habían leído o experimentado muy de cerca los sucesos o los efectos de la Revolución mexicana o de la Revolución rusa.</p> <p>Le hubiese venido bien al libro auscultar un poco más en esa idea generalizada de cambio que tuvo su condensación en el concepto de <i>revolución</i>. Las revoluciones mexicana y rusa tuvieron su traslación a otros ámbitos de la existencia; indicaron</p>	<p>fracturas que, para la intelectualidad latinoamericana, significaron el enfrentamiento o, al menos, la discusión entre lo viejo y lo nuevo, entre la tradición y la novedad. Ser revolucionario significó la voluntad de hacer una separación entre dos tiempos: el pasado y el futuro. El pasado que era necesario superar y el futuro que era posible construir. La revolución era el elemento que podía acelerar esa voluntad de cambio. Sin embargo, en la vivencia de esa voluntad que no es otra cosa que la conciencia del cambio, o esa especie de transitoria lucidez del enfrentamiento entre la tradición y la novedad, es donde asoma, con todo esplendor, la modernidad. Ser moderno era vivir con toda intensidad el presente (aquel presente) de aquella lucha entre lo nuevo y lo viejo.</p> <p>Pero, bien, el libro vislumbra soluciones o, mejor, las encuentra en el enterevo de las discusiones de la época. Algunas afirmaciones son categóricas: “En América Latina, la modernidad no fue necesariamente la superación de la tradición” (p. 101), sino que más bien implicó “innovar, mirar el futuro, buscar lo nuevo y, en paralelo, mirar el pasado, en una búsqueda de raíces históricas” (p. 101). De ese modo, queda establecida la conexión entre la modernidad y las vanguardias; o, mejor, las vanguardias fueron el gesto que dio expresión a esa forma de conciencia de modernidad entre los intelectuales latinoamericanos. Sin embargo, hay que advertir —y el libro lo demuestra con varios ejemplos—, las prácticas vanguardistas contuvieron, con mucha frecuencia, un fuerte antipasadismo, una voluntad de superación de cualquier vínculo con el pasado o la tradición. Con todo, esos esfuerzos de ruptura, y por proponer revoluciones en las formas y en los lenguajes, tuvieron vínculos inevitables (y quizás inconscientes) con legados intelectuales que recuperaban la importancia de tradiciones culturales locales o nacionales.</p> <p>Las vanguardias constituyeron un reto para los jóvenes intelectuales que comenzaban sus vidas públicas en paralelo con la cronología incipiente del siglo xx; ese reto consistió en tratar de establecer alguna conjunción entre la necesidad de conocer la tradición y la adopción de las novedades ideológicas</p>	<p>y estéticas. Era indispensable saber conciliar lo local con lo cosmopolita; unos resolvieron mejor que otros tal desafío. Aunque hubiésemos deseado que el examen de ese aspecto hubiese sido más detallado, admitamos que el libro de Pini y Ramírez logra advertir ostensibles diferencias; por ejemplo, el diciente y conocido caso de Mariátegui y su propuesta de una síntesis “entre el régimen incaico con los aportes del socialismo europeo” (p. 125). ¿Esta tendencia sintetizadora ha sido la minoritaria, por no decir que excepcional? ¿Se impuso una adopción hirsuta de las novedades de los vanguardismos europeos? Lo que puede entreverse de los ejemplos que compila el libro es un inventario de expresiones libertarias que guardan algún tipo de relación con lo que eran los problemas cruciales de cada lugar. Tal vez el caso brasileño, por ser el más estudiado, ofrece una ligazón de las búsquedas revolucionarias del vanguardismo con el complejo entramado étnico que identifica a Brasil.</p> <p>Esto nos lleva a otras categorías de análisis que los autores supieron detectar: la nación y el nacionalismo. Pero una cosa es atrapar la pertinencia de ciertas categorías, y otra cosa es el tratamiento explicativo en el libro. Aquí nos hallamos con un libro que languidece en un examen muy superficial. Está bien que los autores se hayan decidido por estas categorías de análisis, fueron centrales en la discusión pública de aquella época; pero faltan matices, muchos matices que dotaron de intensidad esos años de fuertes mutaciones en América Latina. Y la intensidad estuvo dada precisamente por la abigarrada situación de los jóvenes intelectuales que buscaban rupturas estéticas, ideológicas y políticas. Eran individuos que pertenecían a tradiciones partidistas, muchos de ellos heredaron fuertes discusiones con la Iglesia católica en torno al darwinismo, el determinismo geográfico y racial del siglo xix. Al tiempo que digerían esos legados, se animaban a recibir y entender las rupturas en los lenguajes artísticos y las promesas de un mundo nuevo con las revoluciones políticas de otras partes. Y, de adhehala, se debatían entre el desprecio y el acercamiento a los sectores populares con formas nove-</p>

HISTORIA		RESEÑAS
<p>dosas de sociabilidad que culminaron, en algunos casos, en innovaciones partidistas, en legislación laboral, de nuevos derechos civiles. De eso hay muy poco, casi nada, en este libro.</p> <p>En varios países tuvo lugar la emergencia de movimientos obreros, la transición del artesanado al mundo fabril; entonces apareció “la cuestión social” ligada a la eclosión de los socialismos y comunismos. La izquierda política como lugar de identificación política comenzó a cobrar sentido, al tiempo que la extrema derecha comenzó a afirmarse. Todo eso, en muy buena medida, en diálogo con las discusiones políticas de Europa. La cuestión racial y la cuestión social se anudaron e hicieron parte de una agenda discursiva muy profusa. Eso se echa de menos en el libro. Las vanguardias estéticas y las vanguardias políticas les dieron a los jóvenes intelectuales un horizonte de problemas en que iban a ocupar un lugar privilegiado en la discusión; una nueva intelectualidad que iba a experimentar rupturas en muy diversos sentidos. El libro, por tanto, queda corto y por pasajes se acomoda a los lugares comunes de lo que ya se ha dicho. Ya sabemos que para México y Brasil hubo ciertos hitos discursivos hartamente comentados.</p> <p>Muy curioso, entre otras cosas, que el caso colombiano ocupe angostas páginas (más bien pocas líneas) en el análisis, como si no hubiesen existido ni revistas ni grupos intelectuales lo suficientemente elocuentes. No podemos considerarnos satisfechos con unas cuantas citas de lo que algunos de los intelectuales nuestros dijeron en la revista <i>Universidad</i>; sobre todo que antes ya habían dicho algunas cosas interesantes los intelectuales reunidos en la revista <i>Voces</i> de Barranquilla, o Los Arquilókidas en las páginas de <i>La República</i> de Bogotá, o en la escuálida pero mítica revista <i>Los Nuevos</i>. Quizás hizo falta advertir en la introducción por qué se dejaba todo esto a un lado, si acaso el énfasis estuvo puesto en las revistas de otros países.</p> <p>En fin, el libro como propuesta y esbozo de examen está muy bien. Fija un buen derrotero temático; pero, insisto, su examen queda muy en la superficie, muy panorámico, casi escolar. Las discusiones de la época fueron mucho más abigarradas; fueron,</p>	<p>en muchas ocasiones, intercambios entre intelectuales latinoamericanos; varios de ellos tuvieron las experiencias de viajar y vivir en otros países del mismo continente. Ese fenómeno, intelectualmente muy productivo, no aparece siquiera registrado en el libro. Algunos estudios concentrados en determinados países no fueron tenidos en cuenta. Pienso, por ejemplo, en lo importantes que siguen siendo algunas obras que han ido a parar al baúl del injusto olvido; me refiero al libro de Daniel Pécaut sobre los intelectuales en Brasil, o a la obra de Roderic Camp sobre los intelectuales mexicanos.</p> <p>En conclusión, el libro, bello y todo, ha carecido de profundidad en el análisis. Hay ausencias notorias no muy bien justificadas y que cualquier lector avisado las reclamará. Como tentativa de un panorama está muy bien, como apuesta es un aporte interesante porque nos saca de la rutina parroquiana y nos hace pensar en un fenómeno intelectual que recorrió el continente y el mundo occidental. Pero esas categorías de análisis tuvieron mucha más discusión que no aparece ni prolijamente reflejada ni finamente analizada.</p> <p style="text-align: center;">Gilberto Loaiza Cano</p>	

Pretencioso y descuidado

Después de la hojarasca. United Fruit Company en Colombia, 1899-2000

MARCELO BUCHELI

Banco de la República/Universidad de los Andes, Bogotá, 2013, 236 pp.

SOBRE LA presencia de la United Fruit Company (UFCO) en Colombia versa *Después de la hojarasca*, cuya versión original fue presentada como tesis de doctorado en los Estados Unidos, y en 2005 fue publicada en inglés con el título de *Bananas and Business*. Para analizar este libro vamos a considerar dos apartados.

Silencios y omisiones

A lo largo de la exposición se destila un tono pretencioso sobre los resultados de la investigación. Muchas de esas ideas que se pretenden novedosas, o son polémicas o se sustentan en premisas equivocadas.

Que el autor se extienda a todo el siglo xx y examine otros momentos diferentes a la época “clásica” de la UFCO, en sí mismo, no es una demostración que indique que son equivocados los recuentos históricos sobre la constitución de enclaves imperialistas y de repúblicas bananeras en América Central, como lo prueban hechos históricos claramente establecidos sobre Honduras y Guatemala. Que la UFCO se haya convertido en una empresa dedicada al mercadeo no indica que haya dejado de ser imperialista ni que se haya borrado su historial infame en varios países de América Latina.

Aunque el autor recalca que su objetivo va más allá del recuento de lo sucedido con la UFCO en las tres primeras décadas del siglo xx, cuyo hecho más tristemente memorable es la masacre de diciembre de 1928, al asunto le dedica el capítulo cuarto, que no es novedoso. Es una especie de balance bibliográfico que se reduce a seguir los estudios de Judith White y de Catherine LeGrand, pero deja de lado otra bibliografía básica sobre el asunto, como *Gente muy rebelde*, de mi autoría, y *Bananeras, 1928-1978*, de la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia (CSTC).

El autor se presenta como el primero que rompe con el dilema de catalogar lo sucedido en 1928 como un movimiento revolucionario (calificativo usado por personajes ligados al Partido Socialista Revolucionario) o como un levantamiento comunista (la versión oficial del gobierno de la época). Tal pretensión es infundada, puesto que otras indagaciones habían indicado que esta huelga estuvo motivada por exigencias apenas elementales, encaminadas a mejorar las condiciones laborales de los trabajadores del banano; pero ello estuvo acompañado de la influencia de ideas socialistas revolucionarias y anarquistas, lo cual no le quita ese carácter reivindicativo.

El autor pretende demostrar que, contra lo que se ha dicho, el movimiento obrero de 1928 no murió con la represión del mismo año, sino que resurgió después en la década de 1930, con la huelga de 1934. Eso no es ninguna novedad, y ya estaba dicho y demostrado hace décadas, como se registra en los artículos de Carlos Low en la revista *Alternativa*, cuando se conmemoraron los 50 años de la masacre, y en su tesis *Conflictos agrarios en la zona bananera: 1910-1947* (Departamento de Sociología, Universidad Nacional, 1984).

El autor subraya que él es el primero en examinar las estrategias que impulsó la UFCO desde la década de 1960, tanto en la región bananera del Magdalena como en el Urabá antioqueño, destacando las diferencias que se presentaban en las dos regiones, sobre todo en lo que respecta a los empresarios. Pero su tratamiento de lo acontecido en Urabá con los empresarios bananeros y con la Chiquita Brands, la misma UFCO, es bastante pobre, si recordamos lo que sucedió en la región con el financiamiento de grupos paramilitares.

En el libro de Bucheli existe un silencio preocupante al respecto, y las dos menciones que se hacen son de una terrible ambigüedad y generalidad (p. 123 y p. 163). Allí aparece la “teoría de los dos demonios” en Urabá, pero nada se dice sobre la responsabilidad de los grandes empresarios del banano en la conformación de grupos paramilitares, para limpiar sus fincas de incómodos sindicalistas y militantes de izquierda.

Podría pensarse que este silencio se explica porque la edición original del libro en inglés es de 2005, cuando todavía no se contaba con información clara y precisa sobre las acciones de la Chiquita Brands. Pero en 2013, cuando se realiza la edición en español, que tiene un prólogo del autor fechado en agosto de ese año, no hay disculpas. El autor debió actualizar la edición en español de su libro, con la incorporación detallada de los crímenes de Chiquita Brands, una empresa que fue sancionada y multada en Estados Unidos con 25 millones de dólares por financiar y armar grupos paramilitares. Y como no es de un hecho intrascendente del que se habla, es decepcionante que ese tema no aparezca en un libro dedicado a la historia de la UFCO en Colombia durante todo el siglo xx, puesto que la historia de esa empresa estadounidense en nuestro país se volvió a teñir de sangre, como había sucedido en 1928. Sí que resulta desafortunada la afirmación de Bucheli al comenzar el capítulo quinto: “En este capítulo analizaré las condiciones que permitieron que los sindicatos se volvieran poderosos y mostraré cómo lograron finalmente ‘matar’ a su empleador” (p. 153). Claro, este es un lenguaje figurado; el problema es que en el Urabá de finales del siglo xx, los empresarios bananeros, encabezados por la Chiquita Brands, sí mataron físicamente a sus trabajadores y no en forma metafórica. Por supuesto, se argumentará que en Urabá todos los sectores involucrados participaron en la violencia que allí se presentó, pero lo que no se puede dejar de lado ni eludir es la responsabilidad directa de los grandes empresarios del banano y de la Chiquita Brands en ese baño de sangre.

Inexactitudes a granel

Las pretensiones renovadoras de las que hace ostentación Marcelo Bucheli se contradicen con las imprecisiones en las que incurre. Inexactitudes tales como la de aseverar que en la década de 1930 existía un Partido Socialista, como lo hace en varias ocasiones. Así, afirma que López “trabajó de manera cercana con miembros de los [sic] Partido Socialista y Comunista” (p. 108). “Antes de las elecciones de 1930 el Partido Liberal presenció el crecimiento de un ala radical cercana a

HISTORIA		RESEÑAS
<p>los partidos Socialista y Comunista” (p. 106). Un imposible, porque las elecciones de 1930 fueron en febrero, y el Partido Comunista fue fundado en junio de ese año y, por lo tanto, ninguna facción del Partido Liberal podía estar próxima a algo que no existía; además, el Partido Socialista al que hace mención se denominaba Partido Socialista Revolucionario. En otra parte afirma: “Ningún presidente colombiano aparte de López ha invitado a un líder sindicalista comunista a dar un discurso desde el Balcón presidencial ni ha visto manifestaciones de los Partidos Comunista y Socialista donde la gente cantara: ‘Viva el Presidente’ ” (p. 149).</p> <p>Existen más imprecisiones, como referirse a lo que “Lenin llamó la última etapa del imperialismo” (p. 53), cuando habló fue del imperialismo como fase superior del capitalismo. Otra más:</p> <p>Raúl Mahecha era uno de los principales organizadores de la huelga de 1927 de los trabajadores de la Tropical Oil Company en la ciudad de Barrancabermeja y había sido educado y entrenado para la acción revolucionaria en la Unión Soviética” (p. 138)</p> <p>Decir esto es un ejemplo de desinformación, puesto que antes de dirigir las huelgas contra la Tropical (en 1924 y 1927) y contra la United Fruit Company (en 1928), Mahecha jamás había estado en la Unión Soviética. Viajó allí en el año de 1929, tras huir de la zona bananera, en donde se le puso precio a su cabeza, y después de su regreso a Colombia ya no participó más en movimientos políticos ni sindicales.</p> <p>Las imprecisiones no terminan ahí. “La breve dictadura de Rojas terminó en 1958 (...) los civiles regresaron al poder con el presidente liberal Carlos Lleras, el primer presidente del Frente Nacional” (p. 158). Estas dos imprecisiones son inadmisibles en un libro tan pretencioso como el que comentamos, y en editoriales como la de la Universidad de los Andes, que tanto alardea de ser una de las mejores universidades del país. ¿Dónde estaban los correctores, los pares académicos e incluso el prologuista del libro para evitar tamañas imprecisiones? Es inadmisibles este tipo de yerros tan elementales en libros universitarios.</p>	<p>A veces el lenguaje del autor personifica el mercado, como cuando sostiene que “el mercado <i>reaccionó</i> [el destacado mío] ante la situación de la compañía aumentando su tasa de riesgo” (p. 63). Y por momentos condena ciertos hechos, como cuando habla de “las reformas agresivas de López” (p. 110).</p> <p>La forma como el autor considera que se hizo justicia en el caso de la UFCO por su participación en la masacre de 1928 es una joya: “(...) si tomamos en cuenta la existencia de un sistema democrático en Colombia en aquella época, encontramos que United Fruit pagó un precio por su actitud” (p. 151), es decir, por su crimen de 1928. ¿Y cuál fue el precio? Que en la huelga de 1934 el gobierno se pusiera de parte de los trabajadores y estos tuvieran éxito en sus peticiones. Ante esto, “United Fruit podía hacer poco para cambiar o desafiar esta situación. La manera silenciosa y pacífica [¡!] como United Fruit aceptó la decisión del gobierno es una evidencia clara de que la compañía tenía que adaptarse al cambio de los tiempos” (p. 151).</p> <p>Existen afirmaciones que no tienen evidencias, como cuando se señala: “Los antiguos trabajadores de las plantaciones aún recuerdan que en aquellas épocas [la década de 1960] los sindicatos de la compañía iban a la huelga por casi cualquier motivo, y que la compañía siempre terminaba dándoles lo que querían” (pp. 158-159). En ninguna parte el autor dice cuáles fueron esas huelgas y cuándo se realizaron, para demostrar que lo dicho por esos trabajadores tenía un sustento empírico consistente.</p> <p>En conclusión, se puede decir que el libro de Marcelo Bucheli terminó siendo decepcionante, pese a los continuos anuncios sobre su originalidad. En términos de contenido, no son muy claros los alcances de las pretensiones enunciadas y, lo peor, el libro es terriblemente descuidado; sus equivocaciones en cuanto a los hechos e inconsistencias le quitan seriedad y rigor, exigencias indispensables de una labor editorial de altura. ¿Será porque las editoriales ya no contratan correctores de estilo, sino que dejan esa labor en manos de los correctores electrónicos, con lo cual aumenta la flexibilidad laboral, contra</p>	<p>la que han luchado los trabajadores bananeros?</p> <p style="text-align: right;">Renán Vega Cantor Profesor Universidad Pedagógica Nacional</p>

Tarabitas precolombinas

La cabuya de Chicamocha: su trascendencia en nuestra historia

PABLO FERNANDO PÉREZ RIAÑO
Academia Colombiana de Historia,
Bogotá, 2012, 148 pp., il.

ES UNA grata novedad que un intelectual se interese por las tarabitas, garruchas o cabuyas, puentes colgantes rudimentarios hechos con cables de cuerdas trenzadas que permiten a personas y cargas cruzar ríos crecidos durante el invierno. A Pablo Fernando Pérez Riaño, antropólogo, historiador y miembro de la Academia Colombiana de Historia, le interesó en particular la cabuya del río Chicamocha, por ser paso obligado, o casi, que comunicaba a Santafé de Bogotá y Tunja con las provincias de Santander, Pamplona, Socorro y Ocaña, y con la costa Caribe. Hoy día, en ciertas zonas apartadas del país, son todavía de uso común estos puentes, ingeniosos artefactos precolombinos hechos con pocos materiales locales, sujetos a la erosión del uso y del tiempo.

En una sencilla edición rústica de pequeño formato, la Academia Colombiana de Historia publicó este libro en 2012, el número LXI de la colección Bolsilibros, ilustrado con mapas y fotos que muestran puentes y paisajes concernidos. Las cinco ilustraciones en color que reproducen un mapa antiguo o un territorio lucen bien, en particular la primera, una bella acuarela de un pintor de la Comisión Corográfica cuyo nombre no se menciona en el libro, Carmelo Fernández, y que lleva por pie: “Puente colgante de bejucos sobre el río Zulia” (p. 17). Las fotografías en blanco y negro, muy pequeñas, en tonos desvaídos, resultan mustias, apagadas y como vistas con telescopio a una distancia tal del objetivo que se pierden todos los detalles del paisaje.

Por este libro nos enteramos de que el cronista y obispo Lucas Fernández de Piedrahíta hace temprana alusión a una de estas maravillas, la tarabita que sirvió de puente a la tropa de Hernán Pérez de Quesada en su expedición a la Sierra Nevada en 1539:

Habiendo, pues, arribado al río Sogamoso por la parte que llaman de Chicamocha, y es por donde más acanalado entre peñas corre furioso á encontrarse con las aguas del Magdalena, y reconocida la dificultad de pasar los caballos, respecto de que el ímpetu del raudal y encuentro de las piedras no dan lugar al esguazo [vado], vieron que para el tránsito los naturales se valían de una maroma que afijada sobre dos grandes troncos de la una y de la otra banda, ministraba forma (...). (Citado por Pérez Riaño, p. 39)

También Juan de Castellanos se refiere en sus *Elegías de varones ilustres de Indias* a

(...) una puente tejida de bejucos, pendientes de los árboles más altos, invención que ninguno de ellos vido en peregrinaciones atrasadas; y así pasar por ella no quería hombre de cuantos iban en el campo, porque además de ser fábrica frágil, zarzo mal hecho con las mallas largas, sospechaban haber algún engaño y ser alguna fraudulenta trampa. (Citado por Pérez Riaño, p. 16)

Manuel Ancízar, autor de *Peregrinación de Alpha*, que trabajó junto con la expedición de Agustín Codazzi, describe por su cuenta, con algún detalle, el ingenio con que se arma la tarabita “situada en el camino a Simácota [sic], la cual servía para cruzar el río Suárez o Saravita” (p. 120). La cita de Ancízar en el libro de Pérez Riaño tiene una errata fuerte al principio — escribe “alígese”, en lugar de “elígese” — y otra en la mitad — cuando escribe “seño” donde debe decir “seno”, o sea la parte más baja del arco que forma la cuerda —; además, el río tiene ahí más de cien varas de ancho, dato que no especifica el libro de Pérez Riaño

No hay puente; pero la industria nativa venció la dificultad, estableciendo, como en otros pasos análogos, cierta maroma que llaman cabuya. Alígese [sic] en la margen un árbol robusto que al opuesto lado tenga otro que le corresponda, o en su defecto plantan gruesos horcones en la barranca, a 20 o más varas de altura sobre las aguas del río, rodeándolos de una plataforma cubierta por un ligero techo de paja; estos árboles o vigas derechas llevan el nombre de

morones. De morón a morón, atravesando el río, tienden un grueso cable compuesto de 24 rejos o cuerdas de cuero retorcido, el cual, naturalmente, forma una curva, cuyo seño [sic] queda distante de la corriente ocho a diez varas, y constituye la línea de trayecto (...). (p. 121)

El texto que reseñamos se lee con interés, como una vuelta por ciertos territorios entre Boyacá y Santander, aunque está sobrecargado de citas, la mayoría de ellas tomadas del Archivo General de la Nación, muy arduas de leer, que tratan de pleitos por la posesión y el usufructo o peaje por el cruce de la cabuya de Chicamocha. Estas citas ocupan demasiado espacio dentro del pequeño libro y son demasiado largas, reiterativas, con extensas introducciones que fueron escritas, a la manera de la época, sin reparos a la sintaxis y con hartos detalles superfluos para el libro. Nos topamos con una cita de más de tres páginas en letra pequeña (pp. 85-88) dando cuenta de la posesión de la cabuya por parte de la cacica Sebastiana y sus hermanas. Resulta tan tortuosa de leer como la primera parte de este documento de 1795, que se cita a la letra, y donde se ratifica que los indios son los dueños de la cabuya, nombre común de la tarabita en estos sitios antaño ricos en la penca agave o pita (p. 77), de la que extraen el fique o cabuya (p. 99).

Este fárrago, con mínimas variaciones, se repite una y otra vez en numerosas citas. Los interminables pleitos a lo largo de los años, desde los primeros tiempos de la Colonia hasta 1803 — asegura el autor que para eso incluye las citas —, en torno a la posesión de la cabuya de Chicamocha, tienen la misma raíz y la misma motivación de los que se presentaban en torno a las tierras de los indígenas, usurpadas a estos *por medios legales*: en todos los casos lo que está en juego es la codicia de los funcionarios o encomenderos españoles en complicidad con los padres doctrineros. Pérez Riaño trae a colación un documento del Archivo General de la Nación, de 1657, donde un cacique se queja de que, en contra de su voluntad, embaucado por un astuto leguleyo, le han comprado sus tierras a cambio de “unas cargas de yuca” (!) (p. 83). El testimonio lo da

el cacique desde la cama, postrado por una enfermedad; condición, según él, de que lo que declara es verdad.

Al final del libro merman las citas y aumenta el material gráfico; más fotografías apagadas, un mapa y la “vista de la cabuya sobre el río Saravita o Suárez en 1850”. El mapa, de 1804, reproduce uno de la Mapoteca del Archivo General de la Nación (p. 115), y en él está pintada la villa de Barichara, originalmente llamada Vara Florida, junto a los ríos Chicamocha, Suárez y Mochuelo, con sus tarabitas señaladas mediante líneas que cruzan los ríos.

Este libro incita a consultar al menos otro que ha sido fuente de inspiración para este y para muchos otros libros: el tomo III, correspondiente a “Vías, transportes, comunicaciones”, de *Historia de la cultura material en la América equinoccial*, de Víctor Manuel Patiño, publicado por el Instituto Caro y Cuervo en Bogotá (1990). Este tomo se refiere a las tarabitas, y aprendemos que en Perú la llaman *oroyas* y en Guatemala *zurrones*, por el cesto de cuero que cuelga del cable y donde el pasajero cruza el río.

¡Cuántas cabuyas, arañas, garruchas, hamacas o tarabitas en Colombia sin quién hable por ellas! Bienvenidos sean este y otros libros que dan voz a algunas de ellas...

Rodrigo Pérez G.

“Patria”: acercamiento crítico desde la historia conceptual

La felicidad del Nuevo Reyno de Granada: el lenguaje patriótico en Santafé (1791-1797)

CARLOS V. VILLAMIZAR DUARTE
Universidad Externado de Colombia,
Bogotá, 2012, 220 pp.

DESDE SU título, el libro resulta inquietante, no solo por incluir el término “felicidad” y la alusión a un efecto del patriotismo dieciochesco, entendido como “el lenguaje patriótico”; sino por su énfasis cronológico: 1791-1797. Tiempo de innegables convulsiones políticas y militares en ambos hemisferios, estos años se ajustan al período de publicación del *Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá*; fuente de información custodiada y editada por el cubano Manuel del Socorro Rodríguez, a la cual apenas se alude en la introducción, luego de varias páginas un tanto tediosas, sacrificadas a un balance bibliográfico que a manera de tesis reitera la pertinencia del estudio a la luz de interpretaciones ya conocidas sobre el tema.

La felicidad, comprendida en sus acepciones político-filosóficas, más allá de sus definiciones, por ejemplo, teológicas, pudo constituir un elemento absolutamente primordial para su estructura argumentativa, debido a que es un término que salta a la vista desde el título y se asocia directamente como un problema historiográfico ligado a la entidad virreinal y a los años en cuestión. Un ilustrado italiano, para más señas sacerdote y bibliotecario, mandó imprimir un libro intitulado *Della pubblica felicità* en 1749; libro que sería traducido al castellano como *La pública felicidad. Objeto de los buenos príncipes*, y publicado por la Imprenta Real de Madrid en 1790. Se trata de Ludovico Antonio Muratori, uno de los más célebres representantes de aquella corriente filosófica que desde tiempos de Maquiavelo hizo carrera entre los itinerarios políticos del mundo mediterráneo occidental y que, desde luego, alcanzó interesantes dimensiones en América, precisa-

mente en la segunda mitad del siglo XVIII, gracias a su previa acogida en el pensamiento ilustrado peninsular. Así, la “felicidad”, como término y noción que denotaba prosperidad y riqueza material, fue uno de los elementos presentes dentro del espectro comprendido por el lenguaje patriótico y las diferentes ideologías revolucionarias —obviamente de la esfera letrada— que se habían enquistado en el mundo atlántico a raíz de la experiencia emancipadora consumada en Norteamérica a partir de la década de 1770. Y es este lenguaje, junto a sus raptos retóricos y matices simbólicos, amén de autores, obras y circunstancias socioeconómicas, lo que más interesa al autor de este libro para dar cuenta de todo un horizonte de permanencias y rupturas en torno a un concepto.

Centrado en la ciudad de Santafé, capital virreinal del Nuevo Reino de Granada, el estudio de Carlos Vladimir Villamizar Duarte propone una interpretación acerca de las relaciones que subyacen entre el término “patria” y otras voces que no estuvieron menos cargadas de contenidos relevantes dentro de ese mismo espectro idiomático y —como sugiere el mismo autor— sus “mutaciones semióticas”. Patria y república, patria y monarquía, son, pues, el sustento empírico rastreado a través de los vericuetos de la historia conceptual para aclarar algunas facetas de un fenómeno que se agudizó en el llamado Siglo de las Luces y cuyas secuelas fueron perceptibles a lo largo de los convulsionados lustros siguientes. Con este fin el autor recurre a algunas fuentes, ya impresas y no muy amplias, para explicar los orígenes del término y así vincularlo a las acepciones que pueden hallarse en documentos de época más o menos emblemáticos para la historia temprana del Nuevo Reino de Granada.

Tres individuos, tres acepciones de “patria” y tres textos distintos son la materia prima para las interpretaciones y conceptualizaciones que sirven de argumento al autor para demostrar los antecedentes del lenguaje patriótico. Contemplando los escritos de fray Joaquín de Finestrada, Pedro Fermín de Vargas y Francisco Silvestre Sánchez, textos que oscilaron conforme a disquisiciones morales y filosóficas

mucho más amplias, como aquellas concebidas por el beneditino Benito Jerónimo Feijoo, el autor halla tres ejemplos versátiles y contemporáneos para ilustrar la complejidad semántica y ciertos significados contextuales que los binomios “patria-monarquía”, “patria-república” y “patria-territorio” tuvieron en distintos lugares del Nuevo Reino de Granada, y no únicamente en la ciudad de Santafé, en momentos anteriores a 1790. No obstante, la utilización de estas tres fuentes —*El vasallo instruido en el Estado del Nuevo Reino de Granada y en sus respectivas obligaciones* de Finestrada, *Pensamientos políticos y memoria sobre la población del Nuevo Reino de Granada* (compilación extemporánea de textos) de Vargas, y la *Descripción del reino de Santafé de Bogotá* de Silvestre Sánchez—, en ocasiones convenientemente entrecruzadas, revela una particularidad interesante sobre las cualidades y calidades de sus autores: un padre capuchino, un funcionario borbónico regalista, y un ilustrado sangileño que habría de convertirse en un monarca-maco ejemplar, fueron individuos que, de hecho, participaron con suficiencia de ese *colloquium* letrado, sensible a nuevas formas de comprender la política y asumir la opinión pública, pues a su manera cada uno entendió las realidades del reino y fue capaz de interpretarlas críticamente; lo que a su vez deja espacio para el interrogante sobre estas mismas preocupaciones y significados de acuerdo con otras fuentes, inéditas o menos visibles, como los numerosos expedientes de archivo (visitas civiles y eclesiásticas, relaciones geográficas, informes, correspondencias privadas, etc.) que contienen visiones semejantes —muchas de ellas anónimas— susceptibles de compararse o, quizás, situadas en las antípodas de estas tres apreciaciones letradas.

Uno de los detalles que más llaman la atención es el concepto de patria y su relación con los referentes espaciales y nominales abarcados dentro y para el territorio del Nuevo Reino de Granada en tiempos finiseculares. Este aspecto, escasamente tratado por la historiografía colombiana, pero observado críticamente por el autor, muestra las diferentes acepciones que tuvo el

HISTORIA		RESEÑAS
<p>virreinato, según algunos cronistas, funcionarios e incluso historiadores antiguos, para explicar cómo estaban configuradas las jurisdicciones político-administrativas en diferentes períodos de la ocupación española y de qué forma la idea de patria se adhirió a una dimensión geopolítica y un período específico; por ello, en este libro hace falta la cartografía histórica, no solo como recurso explicativo para la obra, sino como fuente para el soporte de los argumentos y ubicación puntual del lector desprevenido. Sin embargo, en tales aproximaciones el autor se limitó a escudriñar las ideas de patria en la medida en que coexisten entre las líneas del <i>Papel Periódico</i>, dialogando tímidamente con otros aportes documentales (que no son pocos), que podrían enriquecer la obra y ayudar a problematizar los significados del lenguaje patriótico que fue consolidándose hasta bien entrado el siglo XIX en diversas sociedades asentadas en la vastedad geográfica neogranadina.</p> <p>Resulta interesante observar que las ideas subyacentes a términos como “patria”, “patriota” y “patriotismo” permanecieron como referentes ideológicos en la atmósfera de la opinión pública neogranadina desde el auge hasta el ocaso del <i>Papel Periódico</i>, y más interesante aún es entender los propósitos y la perseverancia de su editor en jefe (tal vez el más auténtico patriota de esta historia). La lectura minuciosa y prácticamente filológica de esta fuente de prensa, con valiosa información para comprender los estertores del llamado “período colonial” en esta parte de América del Sur mediante un ejercicio interpretativo muy cercano a la exégesis, demuestra que las metodologías desarrolladas por la historia conceptual son necesarias para matizar las voces e ideas del pasado de manera menos anacrónica y, de hecho, con mayor pluralidad, dependiendo de los casos y sus temporalidades. Y a pesar de que la conjunción de términos que da sentido a su título no es estrictamente explícita con relación a su interesante y bien pensado contenido, este libro es muestra del rigor interpretativo y la ajustada escritura sobre un tema generalmente obviado por la reciente historiografía americanista, interesada directamente en descubrir facetas</p>	<p>políticas e idiosincráticas más o menos insospechadas, según las formas de indagación tradicionales, para la reinterpretación histórica de los procesos independentistas.</p> <p style="text-align: center;">Sebastián Gómez González Universidad de Antioquia</p>	

Nadie le cree a un rey que no tenga caballos

Ciertas personas de cuatro patas

RAFAEL BAENA

Luna Libros, Bogotá, 2014, 170 pp.

“EL EDITOR de este libro me llamó hace unos días para decirme: ‘Quiero un texto tuyo sobre caballos. Sobre tu vida, la relación que has tenido con los caballos’”, dice Rafael Baena (Sincelejo, 1956-2015) por allá en la página 14 de este libro que resulta ser el sentido testimonio de Baena sobre uno de los afectos más importantes de su vida: los caballos. Tuve la suerte de conocer personalmente a Rafael, a propósito de una entrevista que se me encomendara hace ya unos años para este boletín (números 76-77) y en la que hablaba, palabras más, palabras menos, de sus grandes amores: la reportería, la historia, su familia y, desde luego, los caballos. De la mano de sus recuerdos personales, en *Ciertas personas de cuatro patas*, Baena se permite hacer un paneo muy personal sobre el porqué de su afición a ellos, a la vez que trae a colación toda clase de episodios y hechos históricos con los que de alguna forma justifica dicha predilección, visible de manera sostenida en las historias de sus novelas.

La escena con la que se abre el libro es el retrato entrañable de un Rafael Baena montando por primera vez una yegua, a sus cinco años de edad: “Ese niño soy —o era— yo, y ahora, transcurrido medio siglo, en realidad no estoy muy seguro del nombre de aquella yegua, pues ese dato me fue suministrado años después por Antonio, mi padre”. Los nombres de sus caballos serán en este libro de suma importancia para Rafael. No se trata, pues, de una mascota o de un bien semoviente, sino de una parte de su vida e incluso otro miembro de su familia. Vamos así por nombres como Panela, Casandra, Centella, Llanero, Conde, Rumba, Coleta, Bartola, Minerva, Borrasca, el Moro, Rejonero, Payaso, hasta llegar a Odiseo, el caballo sobre el que alguna vez tuvimos la ocasión de conversar con Rafael.

Guía práctica para saber de paso las pautas esenciales para acercarse a estos “bichos”, como de cariño les

llamara Baena, *Ciertas personas de cuatro patas* empieza por hablarnos de cómo ganarnos su cariño, esto es,

(...) acercárseles bien provisto de pedazos de caña, de panela, cubos de azúcar o zanahorias frescas, según sea el caso y condición económica de cada sujeto. Eso de salir al potrero o de meterse al corral a jugar el papel de persuasivo psicólogo de equinos tipo Robert Redford no ocurre sino en las películas, porque sus conexiones nerviosas funcionan de una forma infinitamente más simple y por lo tanto son más difíciles de persuadir. (p. 20)

El interesante intercambio entre las memorias de Rafael Baena y el rastreo literario e histórico del lugar de los caballos, en momentos puntuales de la historia, sirve al libro para abrirse camino de manera deliberadamente tranquila y sin demasiados ambages intelectuales y estilísticos. Quien conoce el talante de Baena sabe de sus constantes ocurrencias y de su buen humor. Al tiempo que habla con seriedad de la guerra de los Mil Días o nos presenta, como es el caso, un panorama general del mundo equino desde la mismísima Troya, pasando por el rey persa Darío, Alejandro Magno, Aníbal, Adriano, Quinto Fulvio Flaco, hasta nuestros días, va dejando por ahí sus chascarrillos y deshilvana un poco lo que en principio demandaría todo un tratado enciclopédico. Tras reflexionar hondamente sobre el porqué de su valor para la humanidad, Baena prosigue su copiosa disertación apoyándose en textos de escritores y pensadores como Fernando Savater o, como en este caso, en estudiosos colombianos del tenor del poeta Darío Jaramillo Agudelo. Esto a propósito del rey Apolonio:

Si no existen los caballos, los reyes tampoco pueden existir. Es sencillo: nadie le cree a un rey que no tenga caballos (en cambio todo el mundo le cree a un caballo aunque no tenga rey: eso demuestra que son más necesarios los caballos que los reyes). Aun en estos tiempos, un rey en motocicleta, o esquiando, será un rey, pero es un rey en vacaciones. Para reinar, los reyes necesitan a los caballos. (p. 111)

De allí, Baena pasa a estudiar incluso las tácticas de guerra propiciadas

por el buen entrenamiento y relación con los caballos, y llega hasta los linderos de los húsares polacos, la Rusia de Romanov o la caballería del acérrimo líder protestante Oliver Cromwell. La táctica que se describe en esas páginas es la del “caracol”, que consiste en acercarse “hasta los cuadros de piqueros enemigos para descerrajar tiros de pistola (...). Cada jinete contaba con tres pistolas en el equipo reglamentario de su silla de montar, y el juego consistía en dispararlas, escapar fuera del alcance de los mosquetes enemigos, recargarlas y volver a la función exterminadora con la mayor persistencia posible” (p. 112). Después de criticar un poco a los historiadores y su uso de términos como aquel de “la era dorada de la caballería”, Baena prosigue su relato personal con visos de modesto ensayo, apoyándose incluso en pasajes literarios con los que es imposible no pensar en caballos. De *Los tres mosqueteros* de Dumas, va al Gulliver de Swift y su encuentro con los yahoos:

(...) no me era ajeno el arte de la guerra, le hablé de cañones, culebrinas, mosquetes, carabinas, pistolas, balas, pólvoras, espadas, bayonetas, batallas, sitios, retiradas, ataques, minas, contraminas, bombardeos, combates navales, buques hundidos con un millar de hombres, veinte mil muertos de cada parte, gemidos de moribundos, miembros volando por el aire, humo, ruido, confusión, muertes por aplastamiento bajo las patas de los caballos, huidas, persecución, victoria, campos cubiertos de cadáveres que sirven de alimento a perros, lobos y aves de rapiña; pillajes, despojos, estupros, incendios y destrucciones. (p. 116)

Rafael hace entonces la siguiente acotación: “En la búsqueda de los hombres por encontrar formas más rápidas y efectivas de matar, los caballos los han acompañado siempre, asumiendo su destino con fidelidad resignada y aportando su grano de arena” (p. 118). Así, más de 4.000 años han servido, refiere Baena, para que el caballo pueda efectivamente suplir las necesidades del hombre y de alguna manera acoplarse a su capricho militar (en este punto bien vale detenerse en el relato que hace Baena de las guerras

LITERATURA		RESEÑAS
<p>de Napoleón); situación esta que tras el advenimiento de las guerras mundiales terminó relegando al caballo de su lugar en el campo de batalla, sobre todo en la Segunda Guerra.</p> <p>Seguido a esto, y de paso por ese interesante rastreo que <i>Ciertas personas de cuatro patas</i> propone desde los diferentes flancos de la pericia y las ambiciones humanas, Baena se detiene a pensar en el caballo desde el cine hasta el caballo como materia germinal del arte, incluso plasmado en las cuevas de Lascaux, en el tapiz de Bayeux, en Géricault, en Picasso y su <i>Guernica</i>, en Braque, Marc, Degas, etc., etc. “Pero hablar del caballo en el arte [agrega luego Baena] es llover sobre mojado, pues se ha gastado un océano entero de tinta para tratar un tema clásico que igual está en las ruinas asirias que en las galerías y salas de exposición (...)”. (p. 135)</p> <p>El libro aborda en su parte final la convergencia entre los caballos y la obra de Rafael Baena, toda vez que ninguna de estas novelas (quizá no tanto <i>Samaria Films xxx</i>) podría tener tanto sentido sin la presencia estentórea o principal de un caballo y su jinete. Después se adentra en la, para entonces, futura empresa de escribir sobre la violencia en Colombia, accediendo incluso a contarnos sobre el secreto intrínquilis que lo llevara a escribir aquella <i>Tanta sangre vista</i>, novela en la que nace para Baena el Cuarto Regimiento de Lanceros —“se trataba de una unidad integrada por jinetes que no eran propiamente aristócratas a caballo sino campesinos, que suelen pelear a pie” (p. 147)—. Nos da, de paso, una chiva ya extemporánea: este libro iba a llamarse <i>Caballería chusmera</i>, y nos cuenta sobre su personaje, Juan José Rondón.</p> <p>Para terminar, Rafael habla sobre su decisión de apartarse de la vida citadina para cuidar aquella EPOC que terminaría por quitarle la vida, y lo hace cerca de sus caballos, con la complicidad de sus hijas Valeria y Manuela, “ambas excepcionales amazonas que desde muy niñas montan con la misma relajada actitud que exhiben a la hora de jugar con los perros o revolcarse sobre el tapete con sus gatos” (p. 163), y la lealtad y apoyo de su esposa Amalia: “Hacemos lo posible por sublimarnos a la máquina del tiempo y</p>	<p>darnos un buen paseo por caminos de herradura, procurando, eso sí, evitar sobresaltos, lo cual excluye de plano las galopadas a rienda suelta” (p. 164).</p> <p style="text-align: center;">Carlos Andrés Almeyda Gómez</p>	

Narraciones de un escritor de opio

Un poco triste pero más feliz que los demás

RAFAEL CHAPARRO MADIEDO
ALEJANDRO GONZÁLEZ OCHOA
(compilación)
TOBÍAS (ilustración)
Tropo, Zaragoza, 2013, 108 pp., il.

CHAPARRO TIENE numerosos lectores devotos como consecuencia de su única publicación en vida, *Opio en las nubes*, novela premiada por Colcultura (1992), que durante más de 20 años ha dividido entre el escepticismo y el entusiasmo a críticos y lectores; entre aquellos para los que el ácido estribillo “trip, trip, trip” es divisa de gueto y quienes juzgan que es un escritor mediocre y sobrevalorado.

Chaparro estudió en el Colegio Helvetia y en la Universidad de los Andes; trabajó en la revista liberal *Consigna* (de Jorge Mario Eastman) y en el periódico conservador *La Prensa* (de Juan Carlos Pastrana); fue libretista del programa de humor político *Zoociedad* y del infantil *La Brújula Mágica*. Fallecido a los 31 años, comparte con Andrés Caicedo (quien vivió hasta los 25) varias características: muerte temprana, poca obra publicada en vida, marginalidad en los temas, melomanía, y continuar publicando desde ultratumba gracias al entusiasmo de sus lectores; estas coincidencias entre los dos darían para intentar un estudio que hasta hoy nadie ha realizado.

La introducción del libro, así como la selección y compilación del material, estuvieron a cargo de Alejandro González Ochoa, periodista nacido en Medellín, que si no es la persona que más conoce la obra del bogotano, sí es el más afiebrado de sus lectores y el primero de sus exégetas. Antes de la presente compilación, debemos a él: *Zoológicos urbanos: historias mutantes de Rafael Chaparro Madiedo* (2009) y *Crónicas de opio: testimonios sobre el escritor que quería ser gato* (2012), selecciones también de crónicas escritas por Chaparro y de textos sobre él.

Junto a los textos, cuya extensión por sí sola no daba para un libro de

poco más de cien páginas, se incluyen 20 ilustraciones de Tobías (nombre artístico de Juan David Jaramillo), imágenes psicodélicas, solladas y coloridas, íntimamente relacionadas con el contenido que acompañan.

El libro reúne 20 textos publicados por Chaparro en *Consigna* y *La Prensa*, más o menos entre 1988 y 1995, cuando tenía entre 24 y 31 años; desafortunadamente, no hay indicación exacta de las fechas y los números de las publicaciones de donde fue tomado el material. Los textos son misceláneos y su extensión desigual; se adivina con facilidad su género: columnas de prensa, crónicas periódicas, memorias de viaje, cuentos, fragmentos espulgados de *Opio en las nubes*, textos de ocasión, cartas de amor, confesiones personales, elegías o conmemoraciones. En general de carácter autobiográfico, presentan un cronista muy sensible, nostálgico prematuro de unos tiempos idos que acaban de pasar, de unas situaciones y unos eventos ocurridos hace muy poco; a veces se siente al autor extrañando muy pronto su pasado reciente y otras como un joven envejecido. Algunos de sus temas son la vida de barrio de un niño bien y los hitos históricos que recuerda de su infancia, adolescencia y juventud; el gusto por el rock y la cultura popular: constantemente alude a grupos musicales, programas de televisión y marcas comerciales de su época.

Acontecimientos que son universales se presentan bajo una particular mirada local. El golpe de Estado a Salvador Allende (1973), la llegada de los sandinistas a Managua (1979), el asesinato de John Lennon (1980), llegan al autor mediados por la radio y la prensa escrita. Es curioso que Chaparro sea sensible a hechos internacionales y sorprende la evasión, en cambio, de los acontecimientos nacionales.

La ciudad, para Chaparro, es un pretexto para hablar de sí mismo y del lugar en donde estaba cuando ocurrieron los hechos del mundo que le conmovieron, y con los que tuvo contacto a través de los medios de comunicación. La Bogotá específica de Rafael Chaparro es la de los barrios residenciales del noroeste de la ciudad: Pasadena, Puente Largo, Niza, Calatrava; también, y como escenarios de

tránsito y diversión, la ciudad nocturna de los barrios El Lago, el Country y Chapinero. Esa es la ciudad que habita, vive y conoce. La otra ciudad, el resto, apenas la intuye, la anhela o se la imagina cada vez que ve la marca de las carrocerías de los buses Blue Bird, que está repujada (como recordarán los que alcanzaron a usar los buses anaranjados) en los espaldares de las sillas; quizá por eso, para narrar el sur, Chaparro elige la ficción.

En la presente selección hay cuatro cuentos, uno bélico-erótico inspirado en la guerra del Golfo (pélvico), y tres sobre Bogotá: una parodia en clave apocalíptica del Génesis bíblico ubicado allí, un monólogo de un caminante de la noche, y uno de ciencia ficción que transcurre durante la Navidad de 2021. Sin embargo, el mejor Chaparro es el de los textos en los que se aleja del referente bogotano. Por ejemplo, en esta selección hay cuatro testimonios viajeros, dos sobre Cuba (a donde asistió en 1989 a un taller dictado por García Márquez en San Antonio de los Baños), uno sobre el cementerio Père-Lachaise en París, y una corta reminiscencia de Praga (quizá publicada originalmente como columna), que sobresalen como textos periodísticos pero a la vez como crónicas literarias. En esos materiales más internacionales, logra frescura al liberarse de la atmósfera contaminada de su ciudad natal. Ese Chaparro periodista es superior en calidad al novelista; más taquillero el segundo, mejor escritor el primero. Claro, los dos son el mismo Chaparro, pero la del novelista y la del periodista son prosas diferentes. En este libro se muestra más “aterrizado”, preciso, ajustado, mejor pensado.

Sin embargo, los lectores devotos encontrarán el estilo marca de casa entre lugares comunes y figuras retóricas, por ejemplo, cuando usa la anáfora:

(...) soportar la insoportable levedad de ser, esa insoportable levedad de levantarse todas las mañanas con las tripas pegadas al corazón, esa insoportable levedad de tener pesadillas en el núcleo negro del asfalto, esa insoportable levedad de explotar en la mitad de la ola amarilla de calor, esa insoportable levedad de morir cada día en la confusión azarosa de los días (p. 14).

LITERATURA		RESEÑAS
<p>O cuando recurre a la sinestesia: “En La Habana, el mar de algún modo hace que las palabras suenen diferente, suenan a sal, a gaviota, a coral, a beso en el malecón” (p. 35). O a la enumeración caótica:</p> <p>En estos momentos los servicios de urgencias del doctor Rock y de la enfermera jefe son requeridos por este columnista pues tengo una sobredosis inminente de Janis Joplin, Kundera, ojos claros, manos blancas, Morrison, Pearl Jam, Nirvana, Mick Jagger, Jimi Hendrix, Baudelaire, Rimbaud, opio, nubes, Amarilla, Pink Tomate, Marciana, calles, café, tabaco, máquina de escribir, mañanas sin sol, lluvia, techos, bares, licor, humo azul, olvidí olvidá, pájaros negros, piedras en el zapato, aviones, gasolina en el corazón (...). (p. 17)</p> <p>Quizá el único error del volumen sea el no haber levantado la información con exactitud; a menudo se olvida que, después de dos o tres semanas, los libros dejan de ser novedades y pasan a formar parte de la historia y la tradición bibliográfica. En este caso, por tratarse de un autor fallecido, las compilaciones de sus textos pasan a ser objeto de estudio de la filología, y por lo tanto, por ser un libro recopilatorio, es prudente y generoso anotar siempre las fuentes. Flaco favor hizo el compilador a los estudiosos y entusiastas presentes y futuros, al no aportar los datos sobre la procedencia de los textos, información que era muy fácil incluir, entre paréntesis bajo cada título, en notas de pie de página o en un anexo al final del libro. Para González Ochoa (que tiene el trabajo adelantado) o para otro entusiasta, queda la tarea de editar los más o menos 300 textos periodísticos (cifra anotada por el compilador en el prólogo, p. 6), que podrían ser la obra completa de Chaparro como periodista; no debe ser difícil encontrar alguna editorial que esté dispuesta a asumir los riesgos.</p> <p>El mejor legado de este libro es comprobar la salud de la pasión por la lectura, hecho que evidencia el compilador en el esbozo autobiográfico que hace en el prólogo, el deleite con que describe los efectos de su lectura, la intención generosa de transmitírselos a los demás, el celo profesional con que ha buscado el material en hemerotecas</p>	<p>y el esfuerzo de encontrar editoriales para libros que ni siquiera son propios, sino de y sobre su autor dilecto. Claro, Chaparro Madiedo tiene millares de lectores entusiastas, pero la virtud de Alejandro González Ochoa es haber sido el primero y hasta ahora el único que no se ha conformado exclusivamente con <i>Opio en las nubes</i> y, ante la ausencia de otros, ha armado él mismo nuevos materiales. Sin embargo, ese entusiasmo también entraña, al menos, un par de riesgos: el primero, utilizar a los autores “grandes” con el fin de promocionarse, lo que no parece ser en este caso; y el segundo, olvidarse de que el hecho de elegir autores tutelares y entregarse a ellos con fervor, promocionándolos y divulgándolos, implica paradójicamente la inacción, el quedarse ahí, el no superar esa pasión adolescente.</p> <p style="text-align: right;">Carlos Soler</p>	

Tantas veces Pedro (Manrique Figueroa)

Yosoyu

CAROLINA SANÍN

Destiempo, Bogotá, 2013, 92 pp., il.

YOSOYU ES un libro corto: no llega al centenar de páginas. Tiene varias ilustraciones, capítulos breves, diversos registros estilísticos, personajes pintorescos, una rica polifonía de voces narrativas, incluso frescura y ligereza. Sin embargo, requiere de una lectura atenta y prolongada (estirada, tal vez es más preciso), y al llegar a la última página le queda a uno la sensación de haber pasado demasiado tiempo entre sus páginas; en parte porque el relato (¿los relatos?) cuenta las desventuras de un personaje desde diversas perspectivas, pero sobre todo porque su planteamiento se repite constantemente, lo que produce un efecto de desaceleración, de continuo retorno al punto de partida.

En el prólogo, Sanín revela los mecanismos de las variaciones del chiste de 92 páginas que se dispone a contarnos:

Dijimos que el deseo ajeno era de lo más cómico; que nos daba risa cuando veíamos que el deseante no podía sondear la distancia que lo separaba de su fin. Nos pusimos a imaginar, entre todos, a un personaje satírico. Propusimos hábitos, dichos, torpes heroísmos (...). El pobre era tan poquito que cualquier cara le cuadraba (...). Hablamos sobre nuestro frágil deseo de recibir la risa del otro. (p. 9)

Antes de echar el chiste, Sanín lo explica. Tras eso no queda más que imaginar la risa y comprobar una y otra vez que sí, que en efecto el texto es siempre fiel al mecanismo, que el chiste es ese y que se puede contar de muchas formas. Y vuelve y empieza. Al lector tiene que gustarle mucho el humor de Sanín para que acepte la invitación a comprobar las diversas caras de una misma sátira.

Una primera advertencia a los lectores: *Yosoyu* se parece a los graciosos del colegio que se burlan de todos, empezando por burlarse de ellos mismos; de modo que si no se andan con

cuidado, puede que también ustedes resulten burlados. Una segunda advertencia: si van a leer, no se obsesionen en precisar si el personaje del cual se ocupa el libro, Pedro Manrique Figueroa, precursor del collage y el goulash en Colombia, es un ser real o ficticio. Caer en ese juego es caer en la trampa del burlador. “Manrique no era factual ni ficticio”, escribe Sanín en el prólogo (p. 12), y de esa manera se adhiere a lo propuesto por Lucas Ospina, que en 2007 estrenó el documental *Un tigre de papel*, en donde presentaba por primera vez al personaje. Ospina le dio vida a Manrique Figueroa con la ayuda de un grupo de personas que, frente a la cámara, dan testimonio y opinan acerca de su vida, entre ellas la misma Carolina Sanín.

Advertidos, el objetivo de la autora (y en parte de su editor, que participa en el ejercicio de la ficción con la nota que firma en la contracubierta del libro) no es definir si el personaje existió o no, sino satirizar a todos los posibles Pedros Manrique Figueroa que andan sueltos por el mundo. El primero de ellos es el hombre desubicado y delirante que como don Quijote decide ignorar el mundo en el que vive y sobreponerle la visión del mundo que desea. Tal es la historia del primer capítulo, “El antropólogo”, que cuenta los pormenores en los que se vio involucrado Manrique cuando unos mormones le encomendaron ir a un pueblo en Bolívar a averiguar las costumbres de sus habitantes para evangelizarlos luego.

El capítulo intercala una narración de tono documental y neutro con los supuestos diarios que llevaba Manrique en esa época, escritos en un español arcaizante y absurdo que describe su tarea a la manera de los cronistas de Indias:

Y en vez de conocer más de los indios, los tengo para cada vez más insondables. Y he descubierto que conocen la aspirina. Y en la grabadora tengo la fórmula que este bellaco me había hecho repetir, y dice: “Pegaménlo sikós”. Que debió ser un insulto infame y del cual él recibió no poca ofensa. (p. 22)

En este y en otros capítulos, Sanín exhibe su familiaridad con la tradición literaria y hace gala de la gran habili-

dad que tiene para captar y reproducir las singularidades sincrónicas de la lengua, buscando la hilaridad y construyendo un mapa del uso y el abuso del castellano. Empieza por el español arcaizante ya mencionado, para pasar luego a ridiculizar la jeringonza vacía que con frecuencia caracteriza los textos académicos de las ciencias sociales: “El plan describe el uso ambiguo de los pronombres ‘tú’ y ‘usted’ como principal síntoma lingüístico de la explotación de la mayoría por la minoría” (p. 27). Sigue con la prosapia relamida de los poetastros criollos: “A la flor que bien te huele / pícala aunque te duela. / Yo conozco una que se llama Carolina. / Coralí, / Coraló / dime de pronto li / o lo” (p. 67).

Y desemboca en el “Anexo final”, compuesto por testimonios que ilustran diversas formas de machacar el idioma: “Se le acabo la berbena mi señora Se le agoto la mina de oro ¡Basta! de hacer plata a costas de mi capi Pedro ‘el Manrique’ ‘Figueroa’ ” (p. 86); “No sabemos pero tenemos pensadas algunas ecenas, hay una como que sale Figueroa que no tiene nidea y está por la Macarena en una calle demasiado cayada con resto de niebla... como de opio” (p. 87); “De paso, quería saludar, a Chávez, aunque, no lo conozco, y pedirle, que, por favor, te haga llegar, estas palabras” (p. 89). Como estos, hay muchos más fragmentos en los que se hace evidente que quien escribe *Yosoyu* se divierte simulando la mala escritura, usándola como prueba en negativo de lo que sería un uso correcto, normativo, de la lengua. *Yosoyu* es un texto erudito, pero disimulado. Su autora conoce muy bien los alcances y las limitaciones del género literario que ha escogido. Ese conocimiento, ese ojo autoconsciente, garantiza el ingenio de la obra e impide tomársela muy en serio.

Santiago Cepeda

Medellín como construcción sonora

Medellín en canciones

DIEGO LONDOÑO

Ediciones B, Bogotá, 2014, 148 pp.

MEDELLÍN ES clima primaveral, gente amable, tango, bolero, fútbol, flores, civismo. También es música. Si hay una ciudad “grande” en Colombia en la que se respira y se vive la música 24/7 por todos sus poros, esa es Medellín. El periodista Diego Londoño ha hecho una investigación necesaria sobre los sonidos que describen la ciudad desde tres géneros: el rock, el punk y el metal. A manera de lente granangular, el libro permite traducir, analizar, observar los síntomas de una ciudad marcada por una violencia que determinó su andar. La música permite contar desde la sinceridad y la visceralidad lo que otros géneros no se atreven, más si se trata de una ciudad descrita en el prólogo como “goda y mojjigata”.

Si bien existen algunos textos anteriores dedicados a estudiar el impacto de la música en Medellín, como *Medellín en vivo: la historia del rock* (1997), *Punk Medallo* (s. f.) e *I.R.A. Punk: la antileyenda* (2007), varios de ellos discontinuados, *Medellín en canciones* aparece en un momento interesante para los libros y el rock pues hay una demanda de lectores ávidos de información mucho más profunda y detallada que la que ofrece Wikipedia.

El libro surge como un “bálsamo para expiar [sic] la música con sentido desde una ciudad que se niega a dejar de gritar: ¡Rock n’ roll!”, dice Santiago Arango en el prólogo, una descripción más que acertada para comprender el espíritu del libro, encaminado a llevar al lector por un viaje que permite entender cómo se desarrolló el rock en la ciudad y cómo la urbe se retrata en sus letras. La música rock en Medellín, como herramienta antropológica, tiene un valor agregado, pues en sus letras se retratan costumbres, historias, mitos y hechos reales. Basta con tomar el ejemplo de dos agrupaciones pioneras del rock en Medellín, como Los Yetis en los sesenta y Carburne en los ochenta, para meternos en la historia viva de los barrios, los clubes, los transeúntes, la rumba, la moda, el

trago, las drogas, el amor, la calle, la gente; incluso, como dice Londoño, “el olor a asfalto”.

“*Medellín en canciones* es una construcción y reconstrucción sonora e histórica de este valle. Un texto que transita una urbe llena de música, letras y melodías que a la vez son su reflejo” (p. 16), afirma el autor del libro. Londoño no se mete con el rock sin antes dejarnos claros los sonidos que han dado forma a la ciudad, como el vallenato, la salsa, las rancheras y el tango, sonidos que históricamente han jugado un papel esencial para sus habitantes. Los conflictos sociales han quedado plasmados en infinidad de letras de los géneros mencionados anteriormente, como parte de un espejo que permite ver, entender y no olvidar una realidad presente.

El primer capítulo es un contexto histórico y social, necesario para entender algunos aspectos relevantes en la historia de la ciudad, y cómo el rock llegó a Medellín para cambiar costumbres e introducir elementos foráneos que se adaptaron rápidamente al movimiento de la ciudad. Así, el libro disecciona la música como parte fundamental en diversos períodos históricos de la ciudad, desde la Violencia partidista hasta Pablo Escobar: “(...) dentro del naciente punk que postuló a Medellín bajo el estigma de una ciudad sin futuro brotó una frase que recogió el sentir de toda una generación: ‘No te desanimas, mátate’ ”.

Con el rock, el punk y el metal, el músico adquirió, según Londoño, la habilidad de un cronista de ciudad y de su propia realidad, sin perder su calidad estética. En ese sentido, el cuidado de la lírica es fundamental para entender este amplio movimiento, que se gestó en Medellín gracias a un caldo de cultivo social único. “Recuerdos amargos sobre el valle de la muerte, esta es Colombia, ante mis ojos otra y en la realidad es más que poca cosa, tierra de café, de coca y de guerrilla”, canta la agrupación Masacre en el tema “Violentada”, de 2004. Basta con observar los comentarios de las más de 18.000 reproducciones que la canción tiene en YouTube para comprender el impacto y trascendencia del mensaje dado por Masacre en una época de cambios determinantes que vivió el país bajo el gobierno de Álvaro Uribe.

Las bandas y temas seleccionados en el libro constituyen “el tejido histórico y musical de Medellín”. Los ejes temáticos abordan cuestiones que van desde la violencia, los amigos, los barrios, hasta la pobreza, el desplazamiento y la desigualdad social, verdades que en algunas ocasiones la prensa no se atreve a denunciar por miedo a represalias. Otro valor agregado que tiene el libro es su información histórica en cuanto a agrupaciones que forjaron una importante carrera en la esfera local. Así, el lector conocerá nombres como Pestes, Fértil Miseria, Nación Criminal, I.R.A., entre otras bandas del punk que dieron su batalla por una necesidad de construir una ciudad más justa y equitativa. Se trata de una valiosa investigación periodística realizada por Diego Londoño, quien supo capitalizar un vacío en información al respecto y el resultado es uno de los libros más interesantes que se han publicado en nuestro país, con trascendencia internacional por el valor de los datos recopilados.

Jacobo Celnik

Una aproximación confusa al rock nacional

**Rock colombiano:
100 discos, 50 años**

PABLITO WILSON

Ediciones B, Bogotá, 2013, 246 pp.

LA ARQUEOLOGÍA del rock en Colombia tiene grandes vacíos por cuenta de la carencia de material dedicado al estudio y comprensión de este fenómeno en nuestro país. Documentos y publicaciones como *Bogotá: epicentro del rock colombiano entre 1957 y 1975* (Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2007), de Umberto Pérez, e *Historia del rock colombiano: memoria de un fenómeno cultural*, tesis de grado del investigador Félix Riaño, además de algunos artículos de José Gandour, Andrés Ospina, José Plata y Eduardo Arias, son los principales referentes para todo investigador que decida meterse a entender qué pasó con el rock en Colombia, documentos que en algunos casos no son de fácil acceso.

Por eso es importante destacar la meritoria labor emprendida por el periodista colombo-argentino Pablito Wilson, pues tratar de comprender cómo se desarrolló el rock en Colombia y cuáles fueron los principales momentos en su gesta es una tarea que requiere de un trabajo de campo dispendioso y riguroso. La acertada recopilación de datos, que surgió de entrevistas a personas involucradas en este proceso desde diversos sectores como la industria del disco, el comercio, los medios y los espacios de promoción y difusión, le permitió al autor ofrecer información privilegiada, donde la anécdota es la principal protagonista.

El libro presenta una idea innovadora, inédita en nuestro país, desarrollada bajo el respetable estigma de la subjetividad, pues la elección de los cien álbumes que se reseñaron está ligada a los gustos del autor. La historia de nuestro rock ha estado marcada por la intermitencia, la falta de apoyo institucional y de difusión en medios, así como en lo referente a la recopilación y conservación de la información, lo que significa que reunir todo el mate-

rial discográfico editado desde 1962 a nuestros días puede ser una tarea titánica, más no imposible, pues otros investigadores como Hernando Cepeda Sánchez y Umberto Pérez la han realizado con éxito.

En el prólogo, el escritor Andrés Ospina, reconocido por su documentado conocimiento del rock en Colombia, afirma que el libro le devuelve al país, mediante reseñas, “parte de aquella memoria desperdigada entre amnesias selectivas e involuntarias”. Y en cierta medida, el trabajo de Pablito Wilson cumple con lo expuesto por Ospina. Para lograrlo, el autor ha dividido el grupo de reseñas en tres capítulos: “El rock convencional”, “Otras formas de construir rock”, y el polémico “Los innombrables”. Comenta Wilson en la introducción del libro:

Lo que busco es brindar una guía para dar a conocer esta escena que aprendí a apreciar a través de todos mis años de melomanía y no pararme en el lugar del gurú que tiene la fórmula externa mágica para aliviar todos sus problemas.

Sabia aclaración, pues su obra tiene algunos vacíos en documentación e información que hubiesen nutrido acertadamente esta necesaria búsqueda arqueológica por comprender nuestro pasado ligado al rock.

A los años sesenta y setenta se les da un vistazo muy rápido (demasiado, creo), que pudo ser más detallado y riguroso en la medida en que la génesis de nuestro rock tuvo momentos e incidencias socioculturales que vale la pena recordar. Pero, también, dado que la intención del libro es otra, es comprensible, más no del todo aceptable, que ni The Time Machine, Los Daro Boys, Siglo Cero, Los Young Beats, Los Beatniks ni Crash tuvieran cabida en su rápida mirada a nuestro rock, pues para entender la evolución y su presente es necesario revisar y escudriñar los aportes de los pioneros, idealistas que lucharon por un arte que fue estigmatizado y banalizado por las pugnas regionalistas y esa tradición conservadora que retrasó nuestro ingreso a la modernidad.

La primera reseña del libro está dedicada al álbum *En el maravilloso mundo de Ingeson*, de Los Speakers (1968). Divertida y llena de anécdotas

en torno al producto y cómo se gestó, está hilada con otros trabajos de la época a través de los cuales Wilson revisa una serie de artistas que hicieron grandes aportes al apropiarse, adaptar y posicionar el género en nuestro país, como pasó con la Banda Nueva, Columna de Fuego y Génesis, grupo con el que cierra la fugaz mirada a la década de los setenta, para dar un salto abrupto a 1987.

Los años del rock en “tu idioma” los revisa a través de las propuestas de Kraken, Compañía Ilimitada y la banda sonora de la película *Rodrigo D. No futuro*, donde queda claro el importante aporte de Medellín a la escena del punk y el metal local. A partir de los años noventa, Wilson centra su mirada en los productos que irrumpieron en una época marcada por la independencia de las disqueras, y cuando, por necesidad, imperó la autogestión. Bandas como Pasaporte, Estados Alterados, Kronos, Catedral, Juanita Dientes Verdes, Distrito Especial, Neurosis, La Pestilencia, Ultrágeno y Aterciopelados lideran una era que podría describirse como la edad de oro de nuestro rock, porque el nuevo milenio depararía un panorama poco alentador.

Cabe comentar que la curaduría del libro, en mi opinión, muestra un contundente desacierto al incluir el capítulo de lo que el autor denomina “Los innombrables”. Bajo la premisa de que rock no solo es la música que se crea con bajo, guitarra y batería, en tempo 4/4, que es una actitud de vida más que un sonido, y que todo sincretismo sonoro cabe (menos mal no incluyó a Diomedes Díaz y Rafael Orozco), artistas como Juanes, Shakira, Cabas, Andrés Cepeda y Carlos Vives son reseñados, destacando sus aportes al *mainstream* y a las chequeras de las disqueras, las mismas que privilegiaron al neoliberalismo por encima del arte. Artistas que encontraron en la mezcla de sonidos tropicales con el pop y la balada pop el secreto del éxito. Apelando a la diplomacia, Wilson legitima como “innombrables” (¿para que los nombra?) a una serie de proyectos que, para algunos críticos y puristas del rock (entre los que me incluyo), corresponden a una era oscura en cuanto a propuesta artística, más allá del buen impacto comercial.

¿Por qué no se les dio una amplia mirada a las bandas distritales que, año a año, Rock al Parque intenta posicionar y de las cuales poco o nada se sabe después del evento? El libro de Pablito Wilson es una buena idea, con aciertos y desaciertos, que entrará a ocupar un pequeño espacio en ese gran vacío de la historia del rock en Colombia y que, sin duda, abrirá el camino para que otras propuestas, tal vez más atractivas y arriesgadas, salgan a la luz. El modelo argentino de estudio del rock nacional y el aporte de plumas finas como las de Sergio Pujol, Claudio Kleiman y Miguel Grinberg podrían servir como inspiración.

Jacobo Celnik

La novela y las lecciones

Alguna vez estuve muerto

FERNANDO QUIROZ

Planeta, Bogotá, 2013, 225 pp.

CON LA novela *Alguna vez estuve muerto*, de Fernando Quiroz, podría hablarse del estado adolescente de la novela en Colombia, si tal aseveración estuviera tomando en serio el papel de una novela así en una visión global del género en nuestro país. Pero eso sería —además de una frase más o menos rimbombante— muy injusto con lo que ese género literario ha producido en Colombia y lo que actualmente produce, que puede que no sea la octava maravilla, pero tampoco es como para decir que no ha pasado de una fase de mera formación o aprendizaje.

El caso es que la novela de Fernando Quiroz (Bogotá, 1964) es un relato sobre un tema tan trillado y tan de poco interés (por trillado y por superado), que parece escrito no por un escritor hecho y derecho, sino casi por un principiante (o un adolescente). Quiroz es periodista y ha escrito columnas y crónicas en periódicos y revistas nacionales e internacionales; es autor de un bello libro de crónicas de Bogotá (*Tanto Bogotá*, 2011) y de otras cuatro novelas (de las cuales no he leído ninguna). Esta que reseño es la quinta y última publicada. Y es la historia de un publicista bogotano que se hace muy rico y muy reconocido en muchas partes del mundo. Antes de terminar su carrera ya era un hombre con ofertas, con dinero y al que le encantaba la vida cosmopolita y llena de lujos. Todo eso se incrementa con los años hasta volverse un hombre fatuo, y llega, según él mismo, (la narración se hace en primera persona) a cometer pendejadas más o menos absurdas, como ordenar a uno de sus criados que le pida su desayuno, a pesar de que ambos están en países distintos y la diferencia horaria es sustancial (es ingenuo querer mostrar con un detalle así la estupidez de alguien banalizado por el dinero y el poder, me parece). Esta manera de evidenciar cómo Jorge Mario (en algún momento del relato se nos cuenta que ese es el nombre del protagonista) se ha

convertido en un tonto absoluto no es la única: en la novela abundan los casos en los cuales su protagonista, antes y después de sus distintas vidas —como se verá—, piensa y hace cosas inverosímiles y tontas. Pero en él hay convencimiento, aquí no puede hablarse en ningún momento de ironía ni de humor sarcástico.

En un momento determinado, sin embargo, Jorge Mario decide cambiar radicalmente de vida, renunciar a los lujos, los viajes, el dinero que le entra a borbotones, la vida acelerada de los negocios y los compromisos. Y para ello decide morirse, desaparecer de sus múltiples mundos de éxito y cambiarse a una vida sencilla, modesta, sin dinero, pero en la cual la felicidad sea una opción real. Lo anterior lo dice el personaje de muchas maneras y el reseñista lo abrevia así. La desaparición que decide Jorge Mario incluye no saber más de su familia, sus amigos, su barrio, todo. Se acerca a un colombo-norteamericano (“se llamaba Gutiérrez”, dice el narrador) que reside en Nueva York y se ocupa de asuntos poco claros, entre ellos ser aliado de políticos, y quien también puede ocuparse de su muerte; de trampear la repatriación, desde el país del norte, de un ataúd cerrado y sellado (que contiene un muñeco), con la prohibición de que sea abierto por el estado de descomposición del cadáver, después de una muerte por septicemia.

Todo esto suena en buena medida increíble, aunque las novelas —sabe el lector— cuentan mentiras. Lo que ocurre es que esas mentiras deben estar muy bien contadas (hasta que se hagan una verdad en el texto), no importa que riñan con la realidad, de manera que el lector crea en esa realidad inventada por la novela. Ese es el juego, el pacto implícito. Son las verdades de las mentiras. Pero aquí no ocurre, el lector (este lector) ve que esas mentiras están forzadas, tienen una intención que se nota; el protagonista no se roba la atención del lector y esas realidades inventadas salen sin gracia, sin verosimilitud.

Jorge Mario ahora se llama Francisco y para su nueva vida se ha practicado unos cambios físicos de los cuales nunca se nos habla en el relato. Ni antes (cómo era Jorge Mario) ni ahora (cómo es Francisco con los cam-

bios). Y vuelve a su querida Bogotá y se instala en un modesto apartamento, se hace fotógrafo casi accidentalmente, y empieza, ahora sí, a disfrutar la vida. Así nos lo va contando el narrador, aunque con arrebatos de nostalgia. Él quería a su familia, a su hermana y a sus sobrinos; nadie de su círculo más cercano tenía la culpa de su vida echada a perder en los negocios y en la fatuidad de todos sus excesos. Maliciosamente, el lector piensa que, para cambiar su vida, Jorge Mario no tenía que acudir a la renuncia a todos sus afectos. Ese cambio radical no tiene justificación, más allá de querer dar una lección (¿a quién?).

La novela comienza con la narración, por parte del protagonista —ahora Francisco—, de su propio funeral (aunque esto no se descubre sino más adelante, cuando la trama va aclarando el panorama; mientras tanto el lector especula y no se explica cómo, desde la posición supina de un cadáver, quien narra puede ver todos los movimientos en la sala de velación). Hipocresías, falsedades, verdaderas lamentaciones, reparaciones de quienes estuvieron ausentes durante mucho tiempo, etc. Casi todo aquello de lo que tanto se ha escrito —en la ficción y en la no ficción— y que se hace tan previsible y tan manido. Eso que tontamente decimos casi todos: que quisiéramos poder presenciar nuestro funeral para descubrir a los verdaderos amigos y también la verdadera cara de los hipócritas, etc. Cosas así.

El capítulo 32 es un sartal de argumentos y anécdotas sobre la muerte, de cómo se nos presenta de muchas maneras, aunque estemos vivos. Ello porque el protagonista, quien ahora figura muerto para todo el mundo, reflexiona acerca de que esa no es la única vez que ha sentido un final. Y comienza a contarnos de otras muertes que le han ocurrido en la vida: de alguna vez que asistió —aburrido— a clases de yoga, pero le quedó en la memoria la frase de la instructora: “Cada vez que inhalamos, nacemos; cada vez que exhalamos, morimos”; que murió cuando murió el abuelo; que murió cuando la familia se fue del barrio; que deseó morir en el cuerpo de su novia; que murió cuando sus padres lo cambiaron de colegio; que murió cuando descubrió un revólver

en su casa, perteneciente a sus padres; que murió cuando, accidentalmente, atropelló un perro en una carretera europea; que murió cuando mataron a John Lennon, y que también murió cuando Quino dejó de dibujar a Mafalda. Sartal de nimiedades que no pueden ser parte de una obra importante.

La manera, obvia y blanda, como nos habla el protagonista de la novela es lo que produce la impresión que al lector le queda de todo el relato, del propio personaje central, de su pensamiento. Lo que me da para decir que *Alguna vez estuve muerto* es una novela muy inocente, bien intencionada y adolescente. Tal vez lo que quiere el autor con este relato es dejar una especie de constancia de que es posible tener una vida sencilla y carente de lujos, pero feliz. Tal vez quiere aleccionar al lector acerca de la vida que se dan personajes de la sociedad, como los narcotraficantes y los políticos, llena de lujos y de poder, pero al mismo tiempo de frustraciones y de líos con la vida misma. Esa, creo, es la intención del autor, y por eso pienso que esta es una novela fallida, porque tiene la intención de aleccionar. Por eso cae en las obviedades y en los recursos ya muchas veces utilizados. Se aprende y se disfruta mucho más en una cínica y descarada novela negra de Rubem Fonseca, que en una novela bienintencionada como esta.

Luis Germán Sierra J.

Novela paisa

La casa en el barrio

EMPERATRIZ MUÑOZ PÉREZ
Universidad de Antioquia, Medellín,
2013, 197 pp.

La casa en el barrio es una corta novela sin pretensiones, libre de grandes defectos y desprovista de méritos notables, escrita en un buen castellano y fácil de leer. Si esta reseña pretendiera formular una valoración crítica del trabajo de la autora, todas esas características podrían combinarse para producir un único argumento, sin duda negativo: *La casa en el barrio* no es una novela memorable, no es lo suficientemente buena para atribuirle una conquista, ni lo bastante mala para declarar su derrota. Es, si el adjetivo puede utilizarse sin que suene a injuria, irrelevante. En cualquier caso, esa sería la opinión de un lector desprevenido con ínfulas de crítico, y aquí se busca sortear tal petulancia. En cambio, se pretende caracterizar uno a uno los elementos que definen la novela, de tal suerte que pueda el lector decidir si debe o no leerla.

Lo primero que tendría que afirmarse es que *La casa en el barrio* aborda como temas principales la historia de una casa y de una familia, que componen en cierta medida un solo argumento. La casa es la del morro, una casita humilde ubicada en un barrio tradicional de Medellín, que Efraín y Estella logran comprar tras dificultades de variada índole; y la familia es su progenie, cinco hijos y tres nietos, el clan de los Restrepo. Las relaciones familiares son bastante armónicas, aunque no se echan de menos los verosímiles conflictos naturales presentes en cualquier familia. La trama, liviana a todas luces, gira en torno a las expectativas de cada generación respecto a la casa familiar: para los abuelos, se trataba de una conquista, un signo de victoria; para los hijos, de una reliquia, un lugar de recuerdos que vale la pena conservar precisamente por ser un espacio de la memoria; para los nietos, aunque entre ellos tenga auténtico protagonismo solo una, Luisa, la casa del morro cobra sentidos distintos a lo largo de toda la historia: un vestigio irrelevant-

te, un lastre, una culpa y, finalmente, un gesto de reconciliación y un símbolo de madurez y de concordia.

Otra lectura posible de la trama es aquella que resulta de concebirla como una crónica de movilidad social. Finalmente, la autora explora el viaje socioeconómico de una familia entre un barrio de clase media baja y un barrio de clase alta. Obviamente, no se trata de un mero traslado espacial, sino que se aprecia también un esfuerzo por capturar los cambios culturales, lingüísticos y rutinarios que un ser humano puede experimentar cuando sus condiciones materiales cambian. Es interesante la variedad de recursos, tanto estilísticos como narrativos, que la autora logra manejar para enriquecer ese camino. En cuanto a los primeros, se asiste a una adecuada y a veces divertida representación de acentos contrastantes, aunque todos participen de un inconfundible tono paisa; en cuanto a los segundos, se propone el ejemplo de las visitas que varios personajes emprenden al barrio original, y las reflexiones que desarrollan sobre tales retornos.

Valga aclarar que, en realidad, el tiempo de la narración abarca únicamente una semana, aunque ciertas técnicas le permiten a la autora dar cuenta de un arco de tiempo muchísimo más amplio: intercala fragmentos del diario de Efraín, que conceden una vaga noción de las condiciones económicas de la familia en tiempos de los abuelos, y pone en boca de los personajes presentes —los hijos y los nietos— referencias constantes al pasado familiar. Mientras que se dibuja el contexto completo de la familia, se desarrolla la historia principal: unas tías y un tío apático ofrecen un regalo a Luisa, la única nieta verdaderamente importante en la novela, y esperan que su reacción sea positiva, aunque poco a poco entienden que la simbología de la casa es de distinto orden para cada generación.

Debe resaltarse, además, la fidelidad que existe en el diseño y acomodación de los elementos narrativos respecto de la cultura antioqueña. Seguramente gracias a su propia experiencia, la autora vierte correctamente ingredientes como lo numeroso del clan familiar, las relaciones tan espontáneas como esclerosadas, el her-

metismo en cuanto a ciertos tabúes, las jerarquías implícitas entre algunos miembros de la familia, las cercanías y distancias entre hombres y mujeres. Se trata, en fin, de una identificación muy atinada de clichés culturales, sin duda alguna, representativos de Antioquia. Sin embargo, no se trata de un recurso al lugar común que sea molesto, sino sumamente divertido.

Entre los caracteres culturales presentes en la novela, el catolicismo merece tratamiento aparte, pues su presencia es tan ubicua en la narración como en la historia antioqueña:

En el principio fueron Efraín y Estella. Y de ellos nacieron: Rubén, Amelia, Julia, Sara y por último Leila. Más allá, con el tiempo, nacieron los nietos: Luisa, hija de Julia, y después de ella los mellizos, hijos de Rubén, que más parecían solo los hijos de Ana, su esposa.

Desde su mismo inicio, el trabajo de la autora está plagado de referencias religiosas, y lo católico encuentra su encarnación patente en Sara, una de las hermanas, atormentada por estructuras morales muy férreas y por la culpa y angustia que estas le producen:

Miedo, agonía, a Sara le dolía el abdomen. Al terminar de leer el salmo, corrió al baño. Sentía retorcijones en el estómago. Luego de expulsar todos los líquidos que tenía en el cuerpo, se bañó, y para disminuir la angustia, intentó orar un poco más, y lo hizo entre los ruidos y los silencios que se le cruzaban en la cabeza. Antes de salir de la habitación, cogió la caja de flores con la intención de mirar las cartas, pero no pudo ir más allá de sus manos; la inflamación de sus articulaciones la detuvo. Están torcidos, mis dedos están torcidos, me voy a quedar tullida, se dijo, mientras recordaba las palabras de Leila: No es por tejer, Sara, las inflamaciones son batallas interiores, dejá de negarte tanto a vivir y verás que con eso tenés para aliviarte.

Tras culminar su lectura, da la impresión de que la novela tiene por único personaje principal la casa del morro, y que, en realidad, cada integrante de la familia es uno de sus atributos. La casa parece erigirse como un altar del recuerdo, y es quizá este

el tema más estimulante que puede hallarse en el trabajo de Muñoz:

Una casa que ha sido habitada no es lo mismo que una casa que apenas se va a estrenar. Porque las casas tienen memoria — afirmó Leila —, ellas guardan las energías de quienes las habitaron. He sabido de casos en los que los nuevos inquilinos terminan padeciendo las enfermedades de quienes las dejaron. (...) El objetivo de Leila al llevarlas se había cumplido: las Restrepo reconocieron, sin divulgarlo, que aquella casita no existía más que en sus recuerdos, en la nostalgia de los años en que ellas la habitaron.

En suma, no puede más que reiterarse lo ya dicho: *La casa en el barrio* no va a perdurar, porque no es una gran novela, pero tampoco es mala. Quizás podría recomendarse su lectura como mero pasatiempo, aunque tal vez toda lectura tenga en sí, precisamente, algo de hobby, y esperar mucho más sea tomárselo demasiado en serio. Ello depende, exclusivamente, del lector y sus exigencias.

Samuel Baena

Cuestión de excesos

El tramoyero

FABIÁN SANABRIA

Taller de Edición Rocca, Bogotá, 2012,
212 pp.

Que nadie sepa su soledad. Él prefiere contemplar de lejos los aplausos: reacciones cómicas de otros. ¿Soberbia disimulada? Ya ni sé de quién hablo. (p. 94)

EL TRAMOYERO es la primera novela del antropólogo y sociólogo colombiano Fabián Sanabria, escrita entre 2006 y 2010, en Cartagena y París, con un preludio dedicado a Bogotá. Los tiempos coinciden, así como las ciudades: un par de hechos ocurridos en Colombia durante ese período (la recordada historia de la pirámide DMG y la controversia creada por los medios de comunicación sobre la personalidad y el origen de su creador, en este caso conocido como JPM, así como la intervención de la justicia colombiana en el caso) son utilizados brevemente por Sanabria como telón de fondo (que no termina por justificarse plenamente, aunque se comprenda su intención) para presentar un par de historias sobre memorias, promesas y liberaciones, en la cálida Cartagena (en más de un sentido) y la melancólica París (en el más curioso de los sentidos).

Dos historias que juegan a ser paralelas, pero se cruzan repetidamente en su narración. Una, en primera persona, la historia del narrador, en presente, compuesta por algunos viajes al recuerdo, por letras de boleros, por momentos que parecen repetirse, abandonos personales y viajes en búsqueda de una promesa por cumplir. Otra narra el pasado, los cambios, los ascensos meteóricos de un hombre representado por una grafía, una serie de pasiones no aceptadas, y un harén de otras letras que le adoran, le temen y le siguen, siendo demasiado fieles para su propia dignidad.

La dualidad parece ser el centro de la obra. Una condición humana casi imposible de conjugar, pero evidente en las posturas y los actos de los personajes. Una dualidad excesiva que el autor expresa ampliamente a lo largo de la historia, a través de metáforas

y sencillos juegos de palabras: el tramoyero, protagonista de la historia, conocido como H, no es solo el trabajador de un teatro independiente y casi experimental; es también un perfecto maquinador de intereses. Y sus intereses incluyen escapar de su condición económica e intelectual, aparentar una holgura que no posee y un conocimiento del mundo que aún es bastante lejano, superar su pasado de limitaciones, mezclarse con el mundillo refinado bogotano-cartagenero-parisino, convertirse en un ídolo de masas y mujeres engañadas, y ocultar de paso su condición homosexual reprimida. Y para lograrlo, para convertirse en una figura elitista y elevada, se mueve en el mundo de los ímpetus, las fascinaciones y las imposturas. Recrea la falsedad en su vestuario, sus movimientos, sus acciones, sus proyectos. Niega su propio ser, su desconocimiento, su ignorancia selectiva, su falta de talento, su pasado y su conflictivo presente. Se niega a sus verdaderas inclinaciones, a sus verdaderas intenciones, y suele convertir el sexo en un medio para hacerse poderoso ante las mujeres que doblega constantemente, y los hombres que le esperan, de vez en cuando.

El narrador, por su parte, evoca una dualidad menos transparente que la de su compañero/adversario: F es un intento de intelectual un poco más afortunado que H, viajero regular, estudioso a ratos y lector a medias de la realidad, menos satisfecho de sí mismo que su antiguo compañero de aventuras, de estética tan estafalaria (aunque diferente) como su pasado amante y tan poco consciente de sus propias condiciones, que dedica su presencia a la crítica y el recuerdo.

Con *El tramoyero*, Sanabria encuentra una personificación que no solo representa a sus personajes, sino que además compone una crítica a los paradigmas de éxito que abundan en la sociedad. Al querer ascender en la escala social, H, el tramoyero, se convierte en un embaucador, mentiroso y estudioso estrategia de las falencias de otros, para usarlas en su beneficio, sin calcular los efectos de sus manipulaciones. El ideal de crecer, de adquirir estatus, de modificarse a sí mismo para representar un papel lustroso en las escalas sociales, convierte al joven

en un ser inescrupuloso, ansioso por su propio bienestar. F, por su parte, se queda en el intento. En muchos intentos y pocas realizaciones. En muchas posibilidades y pocos logros.

La crítica al establecimiento y las iniciativas de ascenso; el cuestionamiento a las expresiones intelectuales que se enlazan a las pantomimas sociales; el *homoerotismo* y su condición errante en una sociedad todavía machista y prejuiciosa; el sadomasoquismo y sus improntas personales, íntimas y públicas; la naturaleza cambiante de un cuerpo al pasarse por ambientes dispares; el ritmo de una misma vida al transportarse a mundos que poco o nada coinciden entre sí... Y en el medio una historia de amor, celos, pasiones, miedos, fantasías y ambiciones, que logra apenas desarrollarse. Todas las buenas ideas que se funden en la historia se enfrentan con un enemigo en común: el estilo recargado y ruidoso del autor. La gratuidad del exceso.

La agilidad con la que a veces parece circular la historia es escasa y apenas una ilusión que por instantes motiva a la continuidad de la lectura. Demasiados adjetivos y frases sin ton ni son a lo largo de la narración terminan por distraer bastante, por generar un inútil ruido de fondo que ensombrece la historia central; por hacer creer que el ideal de Sanabria a la hora de estructurar su narración es, casi que de manera predominante, generar un estilo ostentoso, ajeno a la claridad de las mejores tradiciones literarias de las últimas décadas.

Para empezar, Sanabria decide eliminar completamente las comas, expresando la pausa con una mayúscula inicial en la palabra siguiente. De entrada la proposición suena interesante, y lo es, hasta que el lector puede reconocer que no hay propósito alguno en la propuesta. El objetivo es mucho más simple, omitir las comas. Punto. ¿Y el punto? Que aparezca después de mucho rato, de hablar mucho y contar poco.

Porque el exceso y lo superfluo de la obra no la convierten necesariamente en una novela elegante (salvo en algunos pasajes en los que las imágenes se transforman de nuevo en metáforas de sí mismas), sino en una que se extiende demasiado y va entregando por partes lo mejor de su composición: la capaci-

dad de vislumbrar algunos hechos expresados con alusiones y traslaciones notables; algunos saltos en el tiempo, muy bien utilizados como para ser casuales; la exposición casi completa de personalidades conflictivas, intensas, exigentes y dominantes...

Así, el intento sugiere, pero no completa. Hace esperar demasiado por una conclusión apresurada, después de una amplia secuencia de rodeos que chocan entre sí. Lo mejor de la obra queda relegado. Lo mejor de la narración queda opacado por la necesidad del adorno, y su iniciativa se pierde: un proyecto que no oculta su interés por recrear lo más contemporáneo de nuestras relaciones sociales (celulares, correos electrónicos, redes sociales) en medio de vínculos y expresiones que se mantienen desde hace bastante tiempo en el mundo de las interacciones humanas (celos, fidelidad, perversión, miedo); un proyecto que evidencia las escenificaciones, las trampas, las farsas que supone en muchos casos el escalar, el transformar, el alterar una realidad innegable.

El tramoyero termina, de este modo, por ser un ejercicio en ciernes. Un libro que podría abordarse mucho más rápido y con mayor éxito. Que podría descontar varias páginas de inconexas posturas y frases sueltas, y dedicarse a la fluidez, la generación de imágenes mentales, la evocación de memorias. Que podría resumirse demasiado fácilmente, a partir de un par de ejemplos. O podría vincular mejor las varias ideas que rondan por ahí con aparente libertad, pero también —otra vez— con una serie de excesos que las deslucen.

Viviana Molina

Asaltos gráficos

La reliquia

CARLOS DÍEZ

Universidad Eafit, Medellín, 2014, 72 pp.

EN LA escasa tradición del cómic en Colombia, Medellín ha albergado a algunos de sus pocos representantes; autores que han publicado sus trabajos en fanzines o revistas como *Agente Naranja* y *Larva*, e intervenciones en periódicos locales y nacionales. Algunos de esos trabajos son: *Cuadernos Gran Jefe* y la gacetilla *Robot*, de Álvaro Vélez “Truchafrita”, quien además de contar historias cotidianas hace crónicas y retratos de la ciudad; también está Joni B, con *Parque del Poblado*, una historia de tragos y rutinas en un popular parque de la ciudad, y *Maldito planeta azul*, editado por Periférica, que reúne cuatro historias en las que mezcla el realismo sucio, los superhéroes y la ciencia ficción; Tomás Arango con *Nomás Cómic* y sus extravagantes historias, saturadas de plagas y excesos; Mariana Gil Ríos, quien publicó *Raquel y el fin del mundo*, una novela gráfica sobre la amistad y el fin de la infancia; y el trabajo reciente de Luis Echavarría, compuesto por la historietta *Vejámenes* y una serie de tiras llenas de sexo, alucinógenos y distorsiones de la realidad. Paralelamente a estos trabajos nombrados, están las historietas de Carlos Díez “X”; dibujante silencioso que había quedado fuera de foco por mucho tiempo, hasta la aparición de su libro de cómic *La reliquia*.

Díez es conocido por las tiras mensuales que publica en el periódico *Universo Centro* de Medellín, en las cuales da opiniones dibujadas sobre temas políticos y deportivos que se leen como editorial gráfico, y por su ácida historietta *El niño que no sabía reír*, inspirada en la infancia de un político colombiano y las posibles deformaciones que lo llevaron a torcer la historia reciente de Colombia. En 2014 publicó *La reliquia*, una historia alejada de sus temas usuales, que deja de lado el color tropical y el realismo noticioso y político habituales en sus tiras para contar una historia visceral, de género negro: en una versión de Medellín sumida en el absurdo de la violencia y el horror de los bajos fon-

dos, unos bandidos fracasados tratan de sobrevivir a la ciudad a través del robo de una reliquia.

La reliquia es un cómic al estilo del célebre *Alack Sinner* de Carlos Sampayo y José Muñoz, o de la clásica serie *Torpedo* de Enrique Sánchez Abulí, y dibujada por Jordi Bernet. El de Carlos Díez es un típico cómic de género negro que cuenta, en este caso, las desventuras de un par de criminales de poca monta, donde el suspenso y la acción son las características principales, con una iluminación y una composición efectistas, propias del género, así como el uso abundante de sombras, el exceso de color negro y el recurso a lo caricaturesco. Tal como pasa en los cómics de *Dick Tracy* de Chester Gould, *La reliquia* toma algunas características clásicas del género como motor de su narración, llevando la historia a un terreno que retrata el lado sórdido de la ciudad. Esta obra utiliza el típico formato de álbum franco-belga: viñetas grandes y una retícula de tres por tres, con un manejo de espacio y secuencias admirable, y una composición ágil de los espacios y las perspectivas, todo lo cual hace que la historia se cuente con vértigo a través de trazos enérgicos y sintéticos, enmarcados en la oscuridad que le da el buen uso de la tinta china.

El escenario de *La reliquia* es una Medellín desfigurada, con tintes de Ciudad Gótica, que parece estar dominada por iglesias y bandas criminales; una metrópoli hiperviolenta en la cual algunos de sus elementos característicos, como el cable de transporte, aparecen desdibujados y exagerados; las iglesias se alzan por encima de los edificios y las casonas, el sistema de transporte se encuentra hundido en caos y muerte. En este escenario, los bandidos son consumidos por el personaje central del cómic: *la ciudad*, que se los traga entre calles oscuras, disparos, barreras invisibles, asaltos, un ejército enfrentado a una guerra urbana y otros obstáculos que se oponen a la rutina delictiva de los personajes.

La historia comienza con un robo, con un encargo que promete sacar a los bandidos de apuros, el hurto de una misteriosa reliquia en una iglesia. “El trabajo es trabajo y hay que robar la reliquia” dice alias Mareo a alias Zurra, un bandido que es su compa-

ñero de turno. La reliquia es un objeto misterioso que es más fácil robar que entregar. De ahí que la aventura de estos personajes no esté marcada por el asalto en sí, sino por la entrega del objeto a una banda liderada por un cura que opera una organización criminal dedicada, además de sus fechorías habituales, al tráfico de objetos sagrados. A partir de ahí, todo es vértigo: vacíos, saltos, más violencia, movimiento y rapidez. Mareo y Zurra se ven entonces obligados a atravesar la ciudad y sortear todo tipo de baches violentos para lograr la recompensa esperada.

De esta forma, Carlos Díez logra con *La reliquia* mezclar elementos del género negro y la narración secuencial, para crear un relato gráfico sin precedentes en las publicaciones de cómic en Colombia, y que no debería pasar desapercibido en la escasa producción de cómic nacional.

Mario Cárdenas

Alberto Aguirre: adalid de la crítica y de la razón

Alberto Aguirre. *El arte de disentir. Columnas*

MAURICIO HOYOS (compilación)
Sílabo/Universidad Eafit, Medellín,
2014, 290 pp.

EN ENERO de 2001, Javier Darío Restrepo, a cargo del Consultorio Ético de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), contestó lo siguiente sobre la función social de un columnista de opinión:

En todas partes, haya conflicto o no, el columnista de opinión es un intérprete de los hechos y, por tanto, un especialista en el delecto de los significados. Eso lo convierte en un guía porque, como los que conducen caravanas de viajeros por la selva, descubre caminos en donde el ojo no entrenado solo ve una vegetación enmarañada e intrincada. Los hechos de cada día, conocidos a través de numerosos medios de comunicación, cumplirían un papel desinformador si no existiera este especialista que relaciona acontecimientos, recuerda antecedentes, descubre contextos y que, sobre todo, señala el rumbo que seguirán los hechos.

El periodismo de opinión, tal como lo deja entrever la respuesta de Javier Darío Restrepo, cumple una función esencial en toda sociedad y complementa la labor del periodismo informativo e interpretativo, sentando una postura valorativa frente a los acontecimientos. Y es a esta labor, y a uno de sus mayores exponentes en la historia del periodismo en Colombia, a los que se les hace homenaje en *El arte de disentir*, compilación realizada por Mauricio Hoyos, de 139 columnas publicadas por Alberto Aguirre entre 1984 y 2009 en los periódicos *El Colombiano* y *El Mundo*, y en la revista *Cromos*.

Aguirre, abogado de profesión, incursionó en varias vertientes de la comunicación en Colombia —fue fotógrafo, editor, columnista, crítico de cine, ensayista y traductor—. Fundador de *Cuadro*, la primera revista

especializada en cine en Colombia; de la Librería Aguirre, crucial para toda una generación de escritores antioqueños; y del sello editorial Aguirre Editor, primero en publicar, entre otras obras, *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) de García Márquez, y su aporte fue luminoso en cada una de ellas. Su versatilidad y excelencia se pueden apreciar, no solo en los escritos que recoge el libro, sino en las escasas cuatro fotos de su autoría allí incluidas, de gran sensibilidad, belleza y profundidad, y que sirven como apertura para las secciones temáticas en las que se divide la recopilación de sus columnas.

Hoyos le apostó a una aproximación que no es cronológica, pero que no por eso se siente desordenada al momento de la lectura. Aun cuando existan saltos temporales entre los escritos, todos atañen a una época en concreto e invitan a una mirada retrospectiva y reflexiva sobre la historia colombiana, especialmente con referencia a cuestiones políticas de un país sediento de justicia, igualdad y respeto para todos sus habitantes. Sus escritos son sobre todo denuncia y reivindicación de las *otras* voces que también son Colombia, aunque carezcan de los privilegios de unos pocos:

Es el alegato de los humildes, de los desposeídos, por los desheredados de la fortuna, por los zaheridos, por los vapuleados, por los abandonados, por los menospreciados, por los discriminados, por todos aquellos a quienes se les niega el pan y el agua. Por aquellos a quienes se les niega la justicia. (p. 52)

Con gran sensibilidad y humanismo, Aguirre emplea su don de palabra para iluminar la gravedad de la intolerancia, incompreensión, sed de venganza y tergiversación de la justicia en la sociedad colombiana, que pueden verse retratadas en columnas como “Niños ametrallados”, del 22 de marzo de 1985 (pp. 55-56).

Como bien dice Darío Ruiz Gómez: Aguirre siempre se situó bajo la responsabilidad de un pensamiento crítico que logró (...) legitimar el papel de la columna periodística, en la tarea de enfrentar la diaria amenaza de la irracionalidad política, del fanatismo disfrazado, de la falta de amor hacia el prójimo. (p. 19)

Son las columnas de Aguirre reflejos de una mente de principios y de ética aparentemente intachables. Así mismo, presentan una claridad envidiable para develar lo que se encuentra detrás de los acontecimientos y lo que estos pueden llegar a suponer para toda la sociedad. Su preocupación traspasa fronteras y entrega claves interpretativas para hechos distantes, a veces en el tiempo o en el espacio, pero que nos tocan a todos: “Algo hondo sacude al pueblo palestino para dar así la vida, quitando a la par vidas inocentes. El acto terrorista es un acto desesperado, que indica la impotencia ante la prepotencia y crueldad de un enemigo” (p. 160).

La obra de Aguirre como columnista da luces sobre la realidad de un país en el que nadie parece evaluar lo que ocurre, y en el que claramente hace falta una cultura de la argumentación y la reflexión, lo que hace que ejercicios de escritura como los suyos se hagan aún más necesarios:

Qué país estéril para el debate intelectual, para el diálogo y la contradicción. Negados para la dialéctica los colombianos. Se concibe el entorno intelectual como especie de tertulia invisible, donde imperan los buenos modales y las prácticas cortes. Alguien habla, y todos aplauden (...). El país se estanca: su signo es la docilidad. (p. 244)

Su vida es muestra, así mismo, de la dificultad para ejercer un papel disidente, a veces contestatario y crítico, labor que lo llevó al exilio en España debido a la amenaza directa y a los asesinatos de periodistas y figuras que lo acompañaban en su lucha en pos de la justicia a través de la palabra. Con tan solo mencionar el asesinato de Héctor Abad Gómez es más que suficiente.

El libro no solo incluye las columnas de Aguirre, centradas en las preocupaciones transversales de su obra: la justicia, la política, la prensa, la cultura y los intelectuales, sino que se complementa con un apartado inicial conformado por escritos de Darío Ruiz Gómez, Héctor Abad Faciolince, Daniel Samper Pizano, María Clara Calle Aguirre (nieta del homenajeado periodista), Mauricio Hoyos y Carlos Gaviria Díaz, que ofrecen un bosquejo

de Aguirre y sus aportes, tanto como figura pública y vocero influyente, como miembro de familia (en el caso de María Clara) y como amigo y consejero literario (en el caso de Héctor Abad Faciolince). Es así que al final de la lectura se concreta una aproximación al hombre que fue Alberto Aguirre, una idea sobre la persona que no se reduce a su producción escrita e intelectual.

A lo largo de sus columnas, la posición ética de Aguirre es admirable; su entereza y precisión, su claridad mental y sus agallas para publicar columnas tan dicentes, en un país en el que a tantos silencian, no pueden sino sorprender. Su juicioso estudio de fuentes se trasluce en cada frase y legítima sus palabras y posiciones. Más aún, su uso del lenguaje maravilla a cualquiera. Oraciones bien estructuradas, fluidas, agradables, con la utilización de palabras que lastimosamente se han vuelto inusuales en el vocabulario cotidiano y que rescatan, no solo la belleza de nuestro idioma, sino las múltiples posibilidades para comunicar y otorgar sentido. Sus columnas son toda una lección de escritura y exponentes del deleite que supone la palabra al momento de comunicar.

Los escritos sobre cultura son especialmente divertidos. Allí el ojo crítico de Aguirre emplea la ironía de manera excelsa. El lector no puede sino sonreír ante ciertas frases y divertirse con los absurdos que plantea y que componen nuestro día a día. Columnas como aquella dedicada al homenaje desmedido a Mario Vargas Llosa (pp. 226-227) o a Eduardo Carranza (pp. 228-229) son un deleite para el buen humor y un acierto crítico frente a las expresiones de “cultura” en la sociedad colombiana.

La obra de Aguirre, siempre lúcida, recibe con esta publicación nuevos aires y fortalezas para seguir influyendo y generando conciencia. Es un ejemplo del periodismo de opinión, válido como material de estudio para la profesión, como recapitulación de nuestra historia y como reflexión aún vigente sobre las realidades que aquejan a la sociedad colombiana y mundial.

Ante un columnista de tan alto nivel, cabe preguntarse qué ocurre en Colombia. Si bien no contamos en

el presente con una pluma como la de Aguirre, hay varias que de vez en cuando sacan la cara, hay textos que mueven las entrañas y hacen aflorar la conciencia y la necesidad de actuar de manera acorde. Pero entonces, ¿por qué esta quietud y esta sensación de estar estancados en muchos de los frentes a los que debemos dar cara día a día?, ¿por qué no hay indignación suficiente y claridad sobre acontecimientos que le permitan a la sociedad avanzar?

Imposible no sentir cierto vacío al no poder leer las opiniones de Aguirre frente a hechos que erizan la piel, como los resultados del pasado plebiscito por la paz, el brutal asesinato de Yuliana Samboní, el Nobel de Paz, la situación de Alepo, como por citar algunos de los más recientes que nos han conmocionado.

No podría sino terminar citando un fragmento de sus columnas que da claridad sobre la fuerza motor de su labor periodística, una invitación a seguir reflexionando y a actuar sobre la realidad que nos aqueja:

Pero no podemos confundirnos los colombianos en la maraña de la retórica. Nos urge la claridad sobre aquel hecho brutal que desgarró nuestras vidas. Tenemos que forjarnos, aquí y ahora, un juicio propio. Y no podemos esperar el juicio de la historia, que es lejano. Y no se trata de condenar a un empleado o a otro, pues los individuos, en los grandes procesos sociales, son cifras inertes. Se trata de entender por qué nos pasan estas tragedias, para que no vuelvan a repetirse. Tenemos que hacer luz, porque sin claridades se irá recortando día a día el espacio de la libertad. (p. 68)

Melisa Restrepo Molina

Un carnaval luminoso y otros poemas

Las orillas del canto

TEOBALDO A. NORIEGA

Lleonard Muntaner/Palma de Mallorca, 2012, 84 pp.

QUISIERA EMPEZAR por el que es, sin duda, el mejor poema del libro *Las orillas del canto*, de Teobaldo A. Noriega, poeta y académico nacido en la costa Caribe colombiana. El poema se titula “Entierro de Joselito” y es el último de la cuarta parte del libro, llamada “Carnavaladas”. A partir de la descripción de la muerte de Joselito Carnaval, personaje central en la tradición caribeña de Colombia y especialmente en las celebraciones del Carnaval de Barranquilla, el poeta hace un recuento de la idiosincrasia de su tierra y las costumbres y vicios más arraigados de este país —y no solo de la costa—. El poema está estructurado en estrofas a las que responde un coro a manera de oración o letanía. Su forma, en versos rimados, se adecúa al ritmo de la música festiva, y el poema se lee como una larga canción, o como un resumen de la vida misma. Se inicia con una reflexión sobre la muerte, que todo lo iguala y a todos hermana, para proseguir con el fallecimiento puntual del personaje, y con el listado de sus circunstancias vitales. Como no podía ser de otra manera en un poema sobre el carnaval, los versos están atravesados de humor e ironía, de ese regusto jocoso de quien se burla de la muerte, como cuando se canta la causa del fallecimiento de Joselito:

Sin Ron Caña ni Ron Blanco
Centenario o Tres Esquinas
la Parca cruel y asesina
le dio un veneno de espanto:
un trago de leche fría
que le ocasionó la muerte.

Pero el poema no es solo un canto a la muerte, sino que presenta a Joselito como símbolo de una personalidad cargada de erotismo y voluntad de vivir. Si en el poema la muerte es el duelo y la ausencia, Joselito es todo lo contrario: el espíritu de un pueblo que resiste siempre a la adversidad.

Es un poema cargado de música, profundidad y humor. El reflejo de la poesía que busca iluminar las zonas oscuras del lenguaje y el hombre.

Esa cuarta parte del libro —que también es el cierre del mismo— contiene, además del poema ya citado, las piezas mejor logradas. Son tres poemas cargados de sentido, de irreverencia, de una intención carnavalesca de darle vuelta al mundo y mostrar su lado oculto, sin prejuicios ni concesiones. El primer poema, “Celebrando a don Carnal”, se sumerge en el torbellino de la fiesta popular y el arrebatado callejero. El sexo, la música, los disfraces, son imágenes de un mundo vital que desafía a la muerte. La fiesta es el arma con la que el hombre se enfrenta a la guadaña de la Parca:

Carnaval para esta vida
y también para la otra.
Porque la sed de este trópico
en cuatro días no se apaga.

A continuación sigue el poema “Coloquio de los amantes”, una parodia en la que un fraile y una monja dialogan acerca de los placeres que obtienen el uno del otro. Son dos sonetos de corte quevediano, en los que es posible reconocer motivos como el amor que sobrevive a la muerte y la recompensa del placer ante los dolores de la vida. Estos tres poemas justifican el libro *Las orillas del canto*, y están inalcanzablemente por encima del resto.

El libro se abre con tres paisajes de Mallorca, España, donde la voz del poeta, llena de asombro, proyecta las imágenes de un mundo al cual parece que volviera después de muchos años. Son poemas descriptivos, casi pastoriles, en los cuales, a pesar de la visión aguzada que el poeta parece tener acerca de lo que ve, no hay mayor profundidad que la que podría tener una postal turística. Los versos, despojados de la musicalidad festiva de otras partes, son parcos y sincopados, arduos, sin gracia.

Hay en todo el libro un erotismo contenido que busca su expresión. El encuentro entre los amantes como luz; el deseo como fuego, llama, frenesí; el recuerdo que vuelve a traer las delicias del pasado, son temas que atraviesan, sobre todo, los primeros poemas. A partir de la observación del paisaje,

generalmente marino, las olas sirven como metáfora de las imágenes de la memoria que vuelven para recordarle al poeta esa pasión que vivió en algún momento, y que aún es posible recuperar, aunque sea por un solo instante, como en el poema “De nuevo el mar”:

Un concierto de luces
se adivina a lo lejos.
El incansable estruendo
de tu espumoso aliento
me consuela en mi asombro
y me imagino pleno
de ilusión y de gozo.
Pasión de juventud
que se fue con el viento.

Son poemas en los que el tono dominante es la nostalgia, aunque una nostalgia plácida, tranquila, la nostalgia de quien, con los años, ha sabido aceptar la pérdida.

La segunda parte del libro la componen seis poemas dedicados a obras de arte. Matisse, Van Dongen, Miró, Chagall y Botero son los escogidos. Todas las obras giran alrededor del tema de los danzantes —ese es, de hecho, el título de esta sección—, y prefiguran el contenido posterior del libro y su interés en el baile y la fiesta como forma de resistencia ante el paso del tiempo. El poeta recupera, a través de la palabra, la sensualidad que los pintores plasmaron con colores y figuras, y trata de transmitir, con versos e imágenes, el movimiento de cada uno de los cuadros.

Se atraviesa en toda la obra la preocupación constante por el paso del tiempo. A pesar de la luz de la danza y el arrebatado del carnaval, a pesar de la belleza de los paisajes y la sexualidad envolvente de las mujeres, a pesar del recuerdo que permite revivir los momentos más exaltados de la vida del hombre, llega siempre la muerte con su inevitable final, y el poeta lo sabe, lo presente, lo teme, y lo expresa con toda su amplitud en la tercera parte del libro, titulada “Ser y tiempo”. Toda la carga de angustia que se presentía en los primeros poemas, y que era reducida por el amor y la luz del deseo, se presenta en esta serie con todo su terror y su vacío. Acá se dan cita la violencia —en el poema “Patria”—, el olvido —en “Las orillas del canto”—, la inminencia de la muerte —en “Tarde de abril”—, y el dolor como sensación

inseparable de la vida — en “Mal de siempre” —. Es una serie negra lastrada del dolor de la existencia, en la cual la muerte se presenta como el término de un viaje sufriente:

No habrá lucha
 en mi entrega.
 Al barquero daré
 lo estipulado
 para alcanzar por fin
 aquella orilla
 donde la luz no espera:
 silenciosa llegada
 al otro puerto
 macabro carnaval
 de camposanto.

Queda la impresión de que estas tres primeras secciones de *Las orillas del canto*, con toda su carga — aunque ligera y formalmente no del todo lograda, con versos tímidos y a veces de difícil ritmo — de erotismo, danza, presagios, muerte, paisajes, terrores, olvidos, amores y recuerdos, son el ejercicio preparatorio del cierre magistral del libro, esa cumbiamba en la que las estrofas se liberan del encoframiento, los versos se hacen libres y cantan; los temas, anteriormente un tanto oscuros, se iluminan, y todo lo que antes era sombra y tristeza se convierte, ahora sí, en verdadera música. Es ahí, en esos tres poemas, donde Teobaldo Noriega logra decir, como poeta, lo que le interesa, lo que el lector puede ver como misterio y como verdadera poesía. Y es el cierre grandioso de un libro que ha necesitado tomar vuelo poco a poco, con esfuerzo, hasta llegar a esa cima.

Felipe Martínez

Libros soporíferos

Drama

DANIEL WINOGRAD

Taller de Edición Rocca, Bogotá, 2013,
144 pp.

PUBLICAR LIBROS es fácil o difícil, no por su calidad intrínseca (eso no influye), sino por la representatividad social del autor. Muchos libros dignos de admiración —doy fe— que enriquecerían la literatura colombiana se pierden porque el autor procede de provincias, o a veces de la nada. Lo que falta no son escritores, sino modificar los criterios de selección. El autor de esta nota trabajó por algún tiempo en una importante editorial, y allí aprendió que no se imprimen los libros por sus méritos literarios, sino por las relaciones personales y las posibilidades de aceptación social y venta, las cuales dependen de eso: de una posición social. La publicidad, costosa, anula los criterios de calidad intelectual. Por ello, los nuevos escritores trasladan sus trastos a Bogotá. Una vez trasplantados, les llueven mariposas amarillas.

Fácil resulta hacer libros de 150 páginas poniendo en cada una tres o cuatro líneas que son variaciones unas de otras. Para eso solo se necesita tener agallas, crear publicitariamente un nombre, contar con los entronques necesarios y confiar en la supuesta ingenuidad del lector. Se inventa alguna sutil teoría, las apariencias amansan cierto público, y se representa el “drama”. Shakespeare y Cervantes esbozarían una sonrisa ante esa clase de autores.

Este libro presenta como poemas esos párrafos, anticipando su calidad de “intensos” y aventurando que “su lectura no termina nunca” por el sinfín de variaciones posibles que se pueden derivar si el lector es inteligente.

¿Cuáles párrafos? Párrafos como estos:

Pág. 15. “Tantas veces de ir, de ir tantas veces donde hay que ir, donde van los hijos, con tal de ir, donde tantas veces, por ser el hijo, me hicieron ir, para que otra vez, como tantas veces, me tenga que ir”.

Pág. 29. “No olvidar cómo alguien como yo, tan cercano a mi hermano, tanto que cerca o no, él decía lo mis-

mo que yo, puede olvidar al hermano, como si alguien, aún más cercano, dijera que no era yo.

Pág. 59. “Por más que me dicen, los que me dicen, como mi padre, lo que puede ser, más o menos, lo que se dice, no veo al que dice, o no como dicen, que puede ser más, o incluso ser menos, que lo que él dice”.

Pág. 74. “De la mano del padre, como debe ser, porque debe ser todo, con tal de que el padre, después, nos lleve donde es, y nos dé la mano de todo”.

Pág. 97:

Yo, de mi hermano y yo, que oímos lo mismo, que nos juntó a los dos, porque era el destino, que era que él, como yo, perdimos lo mismo, nunca oí que a los dos, a pesar del destino, nos quedara lo mismo.

Recuerda “Elogio de lo mismo”, de Gabriel Zaid: “¡Qué gusto da lo mismo! / Descubrir lo mismo. / Repasar lo mismo. / ¡Qué sabroso es lo mismo! / Perderse en lo mismo. / Encontrarse en lo mismo. / ¡Oh mismo inabarcable, / danos siempre lo mismo!”.

Pág. 101: “No con mi madre, sobre todo no con mi madre, cuando no está aquí, pero no ahora, apenas, que no se parece a nadie, detrás de mí, más que a mi madre”.

Parecen fragmentos, pero son páginas. Y no es que la selección sea intencionada. El libro es así. Juego, divertimento experimental, otra sensibilidad, arte otro, o lo otro.

Podría llamarse algo así como *El libro de la familia*, porque la familia es el drama. La relación de padres y hermanos, en la vida y en el recuerdo, manteniendo la unidad destrozada por el vaivén de los años, los sentimientos encontrados, la nostalgia revivida, los apegos contrariados, la punzada añorante, los destrozos de la ausencia.

En conjunto podría admitir la denominación de poema si se considera la unidad temática, la forma lírica, la intensidad del sentimiento, el desasosiego en forma de desesperación racional, lo que tiene de canto y lo que tiene de añoranza, y la originalidad de la composición.

Por supuesto, no contiene índice porque nada hay que indizar.

Dar a leer el libro completo —aunque cabría en la reseña— no es el pro-

pósito, ni lo que se espera. Las páginas indicadas constituyen suficiente ilustración. Aunque no faltarán los esnobs que encuentren genial el procedimiento por la fácil imitación que sugiere.

Jaime Jaramillo Escobar

La vida es un cheque en blanco

Estuche de contrabajo

DAVID REINOSO

Ulrika/El Aguijón, Bogotá, 2013, 63 pp.

I

En este libro, primer poemario publicado por David Reinoso (Bogotá, 1974), la vida aparece mencionada explícitamente varias veces. Está en el epígrafe inicial de John Lennon (“La vida es lo que te pasa mientras estás ocupado haciendo otros planes”), es el título del primer poema, y la encontramos en cuatro textos más, como en el impactante comienzo del poema “Chechenia”:

¿Dónde está la vida?

¿En la pelota que golpea los muros
de un cementerio
o en el puñal que bebe del aljibe de
una herida? (...)

(p. 31)

Se advierte la afirmación de un sentimiento vitalista que no ignora, como obligatoria contraparte, la presencia constante de la muerte (“A veces la vida aprieta un gatillo / o estira la manta sobre un cuerpo”, leemos en “Ministerio”, p. 56). En el poema que le da nombre al libro, así como en otro titulado “Tala”, Reinoso se las arregla para ilustrar cáusticamente cómo la muerte campea ante sus narices en el diario vivir:

He visto ataúdes que arropan el
miedo
y los llaman casas
ataúdes que ahuyentan la
intemperie
y los llaman trajes (...).
(“Estuche de contrabajo”, p. 40)

Entre el movimiento del lápiz
y su rastro en la página
respira un hacha.

(“Tala”, p. 51)

Esa relación simbiótica entre la vida y la muerte abarca, por cierto, la experiencia de escritura del propio poeta, quien en un texto no en balde llamado “Kamikaze” concluye: “Muero en mi

ley / escribiendo, matándome” (p. 58). Declaración tajante que podemos matizar al leerla en contrapunto con el epígrafe del poeta griego Odysseas Elýtis que abre la segunda parte del libro: “Escribo para que la muerte no tenga la última palabra”.

II

Tal como lo afirma Robinson Quintero en el prólogo, el manejo del lenguaje que despliega David Reinoso en su poesía es “sencillo, nada ampuloso, sin sintaxis forzadas”. Es un lenguaje ceñido, escueto, preciso, al servicio de una rica imaginería. Escenas, llama el autor a algunas de estas imágenes que lo atan a la tierra:

Una bolsa arrastrada por el viento
una mano sumergida en las canecas
de un granero
sábanas amarradas al ventanal de
un convento
un caballo tirando una carreta vacía
una camisa blanca después de un
crimen
prisiones amotinadas
redadas de la perrera municipal
o el suspiro en los labios de un
moribundo
son algunas de las escenas que me
atan a la tierra (...).
(“Cheque en blanco”, p. 43)

Las imágenes del poema anterior son descriptivas, fruto de una atenta observación de la realidad, pero no agotan el abundante repertorio del libro, que incluye también imágenes más densas, menos figurativas:

La mañana ensancha
los pulmones de un acordeón

Una botella desliza sus dedos
entre las bragas de una copa

Y un hombre gotea andenes
con el costillar de una res a las
espaldas (...).

(“Belleza”, p. 27)

Más notables aún que esta evidente habilidad para plasmar imágenes son aquellos casos en que el poeta, no contento con proponer imágenes sugestivas, logra desarrollarlas sin baches en poemas que concentran admirables crescendos creativos:

Un árbol es un brazo masculino
con dedos femeninos

En otoño la mano se hace huesuda
pero la primavera la enguanta de
hojas y pájaros

Crece desde las entrañas de la
tierra
su mano cerrada se abre paso
entre rocas y alfombras de caliza

Rompe andenes
abajo deja casas y alumbrado
público

Sus dedos exprimen frutos de luz.
(“Un árbol”, p. 33)

III

Escribir poemas breves —haikús, epigramas y similares— es una apuesta literaria exigente de la cual pocos autores salen bien librados. Entre nosotros el ejemplo más afortunado es el poeta Gustavo Adolfo Garcés, quien a lo largo de su obra no ha dejado de asombrarnos con su destreza para destilar a cuentagotas la esencia de su visión. Cuando David Reinoso se arriesga a transitar por estos rigurosos parajes patina, derrapa. A diferencia de la innegable calidad alcanzada en textos como “Un árbol”, “Alcohol”, “Pesca nocturna”, “Habla el pasto”, “Carpa de gitanos” y “Estuche de contrabajo”, en estos casos los resultados dejan mucho que desear:

Los unicornios jamás serán
domesticados
les pinté rejas para tus ojos.
(“Cebra”, p. 30)

Mientras Dios escribía
el libreto de la creación

Se le regó la tinta
y se hizo la noche.
(“Génesis”, p. 49)

La complejidad y la sutileza son desplazadas aquí por el facilismo de las ocurrencias ingeniosas y efectistas, muy a la manera de los juegos de palabras simplones y las *boutades* del peor Benedetti, de Ángela Botero o de Jairo Aníbal Niño. Otra muestra de brevedad fallida la encontramos en

POESÍA		RESEÑAS
<p>la píldora titulada “¿Qué es la libertad?”, cuyo texto se queda corto ante la evidente enormidad de semejante pregunta: “Agitar pancartas por la ciudad / o abrir la jaula de los canarios de mamá” (p. 29).</p> <p>De esta debacle minimalista vale la pena rescatar un pequeño poema, también destacado por Robinson Quintero en el prólogo, donde Reinoso nos ofrece una imagen entrañable de los garabatos con que solemos emborrinar páginas y páginas de escritura:</p> <p>Tengo algunos pájaros sin pico y patas otros con alas deformes, a todos ellos les limpio las jaulas en las mañanas. (“Libreta de apuntes”, p. 53)</p> <p>IV</p> <p>Una vez leídas las sesenta páginas de este delgado <i>Estuche de contrabajo</i> —pulcramente diseñado y editado por Óscar Pinto Siabatto—, la impresión general que me queda es favorable. En ellas encuentro varios poemas espléndidos, lo cual, tratándose de lo exigente y riesgosa que resulta ser la poesía, ya es mucho decir. No puede uno dejar de celebrar, por ejemplo, la agudeza y el humor de un autor que para aludir a la naturaleza dual de nuestra humana condición opta por hablar de sí mismo en plural, como ocurre en las certeras líneas del texto “Siameses”:</p> <p>(...) Desocupo las botellas túargas el arrepentimiento</p> <p>Llevas el corazón pero yo enamoro a tus amigas</p> <p>Fumo los cigarros y tú tienes que respirarlos</p> <p>Vivimos hacinados en un solo hígado y un solo corazón (...). (p. 19)</p> <p>Otros textos —no muchos— no me convencen, y al respecto ya he dejado sentadas aquí mis objeciones. Y hay otros que, aunque no me disgustan del todo, me generan dudas respecto a palabras o versos que podrían sobrar. Le propongo al lector que examine</p>	<p>una situación concreta donde veo que el poeta peca por exceso y me incita a desenfundar las tijeras para atrevidamente editar la que considero una estrofa que está de más:</p> <p>Hoy no quiero saber nada de poesía</p> <p>Vendería ediciones limitadas de revistas porno trabajaría como despostador en un matadero o me ofrecería de portero en una funeraria</p> <p>Me siento como un imán aferrado a tornillos y puntillas oxidadas. (“Erizo”, p. 59)</p> <p>De este mismo poema yo excluiría la segunda estrofa, cuyas forzadas referencias laborales me parece que caen de nuevo en el terreno movedizo de las acotaciones supuestamente graciosas que desvirtúan, a mi juicio, la médula del poema, que está dada por el título, el primer verso y la áspera imagen de la última estrofa:</p> <p>Hoy no quiero saber nada de poesía</p> <p>Me siento como un imán aferrado a tornillos y puntillas oxidadas.</p> <p>Estos reparos, que hacen parte del ejercicio soberano y suspicaz de un lector crítico, no afectan el balance final que, en esta oportunidad, es el de agradecer el privilegio de estar ante un autor con una visión original de la vida, acendrada por un dominio lúcido y despojado del lenguaje, tal como podemos apreciarlo en las imágenes sugestivas y sensoriales del poema “Acordes secretos”:</p> <p>El sonido de un pedazo de carne cuando se desliza en la sartén caliente</p> <p>La música de un campanario cuando el badajo juega entre sus faldas (...)</p> <p>La vida pone a rodar un vinilo negro y lo escuchamos bajo su aguja de diamante. (p. 32)</p>	<p>Con este libro inaugural de David Reinoso podemos darnos por bien servidos. La voz radiante contenida en este <i>Estuche de contrabajo</i> se suma con suficiencia al panorama de la poesía más notable que viene incursonando en nuestro medio.</p> <p>John Galán Casanova</p>