

color, en sus observaciones que terminan por ser pintura china. Porque hay tal "cantidad de cosas / que el pensamiento hace / para impedirnos ver / la claridad del mundo" (pág. 20), que más vale cerrar los ojos en pos de la luz interior.

Por ello, el ejercicio de ascetismo verbal puede conducirnos a un silencio grávido como al frenesí de lo visible. Nitidez y transparencia: una mirada atrapada en su mirar, entre el olvido y la nada, que termina por reconciliarse con el vuelo del ave y el navegar del pez. O como Cadavid lo define con certeza:

En ciertos momentos de abandono
la luz se muestra agradecida
y llega sola

[pág. 60]

Poemas breves, entonces, que no ignoran la concentración del haiku, ni el aparente absurdo de las paradojas zen, al despertar con una palmada el horizonte amodorrado de la realidad. De allí brotan la claridad irrefutable de la naranja y la evidencia absoluta del árbol, que afincado en su parcela filosófica se va volviendo poesía:

Las hojas son las palabras de los
árboles
Míralas caer como pensamientos

[pág. 19]

El contemplativo que observa el mundo se torna un médium. De su mente que fabrica el objeto verbal a aquella donde nosotros como lectores reconstruimos el proceso de la escritura, se tienden hilos de comunión y empatía.

Actúan así mismo como intercesores reminiscencias de Wallace Stevens o José Lezama Lima. Actitudes que nacen en Roberto Juarroz o en un remoto libro de Alberto Girri publicado en 1963 y titulado escuetamente *El ojo*.

El libro se vuelve en verdad un cuaderno de dibujos sutiles, de negros que se diluyen en lo blanco, de blancos que se insinúan en una silueta fugaz y evanescente, pero pletórica de sentido. Su ausencia estará cargada de un peso incuestionable:

Yo amo a esta mujer
que pasa diáfana
por el mundo sin alterarlo
Cuando su sombra

se posa sobre mi sombra
tiembla la materia
y escucho mi propia voz.

[pág. 76]

La voz honda y apacible con que nos permite ver y ser vistos gracias a su quietud de piedra que le faculta escuchar "el sonido del jardín / que entona su canto gregoriano" (pág. 77).

Juan Gustavo Cobo Borda

Tres en uno

Tres poemas ilustrados

JAIME JARAMILLO ESCOBAR

José Antonio Suárez Londoño (ilus.)

Tragaluz Editores, Medellín, 2008, 45 págs.

Viajeros

PABLO MONTOYA

José Antonio Suárez Londoño (ilus.)

Tragaluz Editores, Medellín,

2011, 108 págs.

El oscuro alimento

CARLOS VÁSQUEZ TAMAYO

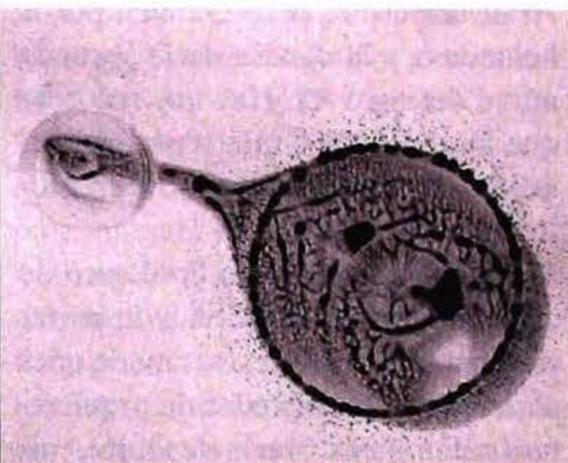
Julián Posada (ilus.)

Tragaluz Editores, Medellín, 2006, 55 págs.

EN 1900 se imprimió un libro en cuarto mayor (243 x 293 mm), algo un poco más ancho que un tamaño carta, en papel vitelado de Holanda, ilustrado con ciento nueve litografías ejecutadas por Pierre Bonnard¹ impresas en "rosa sanguíneo" y terminado en cuadernillos sueltos que el comprador estaba obligado a confiar a un encuadernador. Fue otra de las muchísimas ediciones del editor Ambroise Vollard (1866-1939), del pintor Pierre Bonnard (1867-1947) y del poeta Paul Verlaine (1844-1896): se tituló *Parallèlement* y constaba de una selección de poemas eróticos sobre el amor entre mujeres. La impresión fue encomendada a la Imprenta Nacional de Francia (1640). En la primera versión la página titular reprodujo una viñeta, matrizada en madera y a una tinta, de dos mujeres desnudas y abrazadas que rápidamente las auto-

1. También comprende nueve grabados en madera, tallados por Tony Beltrand.

ridades solicitaron reemplazar por algo menos polémico (también los motivos de guardas debieron cambiarse); que hubiese pasado un tiempo inadvertido el asunto parece haberse debido al supuesto de que se trataba de un libro de geometría por la analogía del título original: *Parallèlement* = paralelismo.



Sin embargo, aplacada la censura con los ajustes pactados, se puso en circulación una edición que constó de doscientos ejemplares. Bonnard hizo los bocetos de los desnudos trazando de manera directa *sobre* las pruebas de imprenta —cuyos poemas fueron impuestos dentro de una estricta caja tipográfica compuestos en tipo suelto Garamond itálico, de factura de la misma imprenta, a partir de punzones propios—.

Bonnard, basado en estas pruebas del esqueleto del libro final, dibujó a escala sobre las piedras litográficas las ilustraciones e imprimió un objeto que definió el nuevo "libro de arte"². El resultado es una pieza de una atmósfera perfecta, que se delata a través de una tipografía negra, en caracteres de muy buen tamaño que se aparean con lo gráfico: trazos flotantes en tono rosa, que se asoman a los refiles, creando perfectas tensiones, o que se insertan al texto, lo eluden y lo intervienen, expresamente diseñadas para ser vistas en doble página, consolidando el canon del libro "moderno"³. Grandes bibliotecas del mundo,

2. *Livre de peintre*, libro de pintor, por extensión libro de artista, fue el término acuñado para describir el "desarrollo de ese profundizado respeto del pintor europeo por el arte gráfico de la impresión", en Eleanor M. Garvey, Peter A. Wick, *The arts of the French Book, 1900-1965*, Dallas, 1967, pág. 13.

3. *Yvette Guilbert* (1894) con textos de Gustave Geffroy y litografías de Henri de Toulouse-Lautrec, sobre la cantante de los

desde Princeton hasta Harvard han logrado hacerse de un ejemplar y las casas de remates muy de vez en cuando lo ofrecen: Sotheby's el 28 de marzo de 2012 bajo el lote 6 remató en París un ejemplar por 78.750 euros.

Muy rápido los artistas se desmarcaron de la obediencia a un tema y empezaron a generar un extenso repertorio. El Museo de Arte Moderno de Nueva York programó dos exposiciones separadas entre sí por cincuenta años (1936 y 1986) con varios centenares de ejemplos de artistas que incursionaron de manera libre en esta modalidad⁴.

No obstante, el libro ilustrado sometido a la literalidad del tema, seguía tan vivo como en el pasado⁵, solo que ahora no eran dibujantes, sino artistas, quienes asumían esa labor. En Alemania, Austria y Suiza, para citar algunos casos, entre 1945 y 1965, se hicieron cerca de 1.100 libros ilustrados por "artistas", lo que da un promedio de un libro semanal y que incluían desde la poesía hasta el teatro o la novela⁶.

En la tradición colombiana la presencia del artista o ilustrador se remite a destacados ejemplos como la Expedición Botánica (1783-1816) y la Comisión Corográfica (1850-1862), para

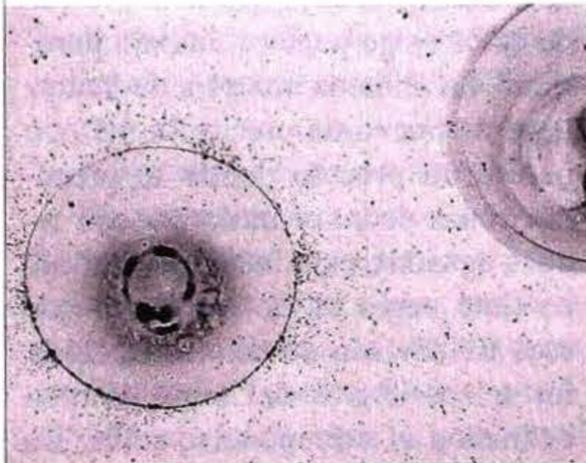
cabarets que usaba guantes negros, es el libro que abrió el nuevo arte. Fueron dieciséis litografías en un formato enorme e inusitado (36 x 36 cm) impresas como el texto en tinta oliva. Dado que hubo dos impresiones paralelas (letra en plomo, y piedra litográfica para los dibujos), los editores decidieron usar la misma tinta para ambos, a diferencia de *Parallèlement* que usó dos colores, con lo que lograron una unidad en la página deslumbrante. El enorme tamaño de *Yvette Guilbert* y las dos tintas de *Parallèlement* siguen siendo una novedad en el espectro del libro de arte/libro de artista, *ibíd.*, pág. 15.

4. *The artist & the book, 1860-1960*, introducción de Philip Hofer y catálogo de Eleanor M. Garvey, Nueva York, Hacker Art Books, 1982.

5. El libro ilustrado es tan viejo como la imprenta misma. *Las Liber Chronicarum* (Crónicas de Núremberg), un incunable de 1493 que alberga cerca de mil grabados en madera, de distintos formatos, marcó un nivel de calidad en concepto y realización nunca superado después en esa técnica. Y hay otros antecedentes que merecen citarse, como el de Francisco de Goya con los ochenta aguafuertes de *Los caprichos* en forma de álbum (1799) o el de Eugène Delacroix del *Fausto* de Goethe con diecisiete soberbias litografías en 1828.

6. *Die Buchillustration in Deutschland, Österreich und der Schweiz* [1945-1965], Verlag der Buchhandlung, Neu-Isenbur, 1968 [zwei Bände].

pasar por los cuadernos de apuntes de Peregrino Rivera Arce⁷ y las libretas de viaje de Francisco Antonio Cano⁸; también, las publicaciones serias de las Hojas de Cultura Popular Colombiana (1951-1957) y la revista Pan (1935-1940). Más tarde, el modelo se reiteraría en la revista Lámpara (1952-1986) con las intervenciones de Fernando Botero, Enrique Grau, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Juan Cárdenas, Luis Caballero, Diego Mazuera, María Fernanda Cardoso, entre otros; o las ediciones de (Canal Ramírez) Antares, con poemas de Jorge Gaitán Durán ilustrados por Lucy Tejada. No se puede desconocer el repertorio oficial de comienzos hasta mediados del siglo XX, cuyos ejemplos se encuentran en diversas publicaciones del Ministerio de Educación Nacional y con firmas aún no inventariadas ejemplarmente como las de Sergio Trujillo, para citar lo mínimo. Luego Arte Dos Gráfico y Gustavo Zalamea retomaron esta modalidad.



En 2005 inició labores en Medellín la editorial Tragaluz con un equipo de ocho personas que ha producido, luego de siete años, más de sesenta libros, repartidos en ocho colecciones. Lo que pretende este texto es reseñar unos ejemplares de la Colección Poemas ilustrados, a la fecha con diez títulos, según la página web consultada el 13 de julio de 2012⁹. Consta ella de unos pequeños libros casi cuadrados (140 x 168 mm), en tapa dura forrada en lienzo y con paginación que oscila

7. *Artistas en tiempos de guerra: Peregrino Rivera Arce*, Bogotá, Museo Nacional de Colombia, 1999.

8. Francisco Antonio Cano, *Apuntes de viaje, Medellín-París 1897-1899*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004.

9. <http://www.tragaluzeditores.com>

entre cincuenta y cien páginas, impresas en un grueso papel apergaminado. Los textos van compuestos en tipos Bodoni (en tinta gris en vez de negra). Cada ejemplar incluye un minúsculo CD encajonado en la segunda guarda¹⁰, con la voz del autor que recita sus versos. A veces se inserta un papel mantequilla entre páginas. Son libros ilustrados en los que predomina el estilo viñeta¹¹, es decir, dibujos de menor tamaño (algunas de no más de 25 mm de altura). Y es esta característica y la de contar con un artista invitado lo que los asocia con la tradición del libro de arte. La encuadernación es el rasgo más visible ya que abarca un extensísimo cajo de unos 25 mm sobre el cual se asienta una línea visible y sobrepuesta de tres puntadas en hilo negro y al aire libre que sujeta tapas y hojas: sobre este punto nos extenderemos posteriormente.

Tres poemas ilustrados de Jaime Jaramillo Escobar es un libro inusual pues de sus 45 páginas, once son del autor y catorce del prologuista (al final). Es comprensible que el editor requiera de ciertos artificios para que el objeto tenga un cuerpo de libro, y que apele a estos procedimientos para aumentar la paginación, donde cada uno de los tres poemas va precedido por un bloque de seis portadillas (dos en papel mantequilla). Sin embargo, la función de servir como zonas de transición, se convierte más bien en zonas de aislamiento, pues estas introducen unos espacios excesivos (cinco páginas) entre el título del poema y su contenido.

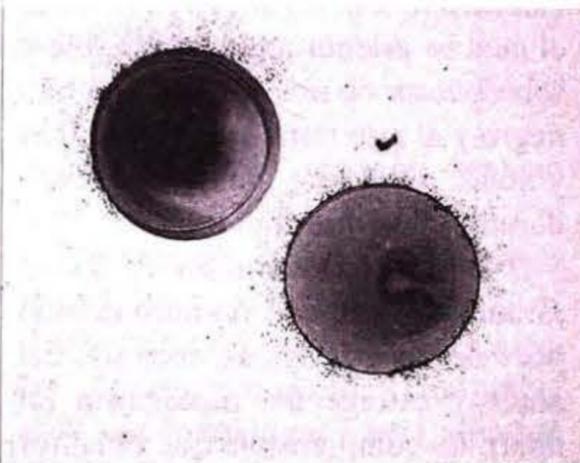
Una primera consecuencia es que estas páginas precedentes son intervenidas con dibujos que parecen cumplir la instrucción obligada de que sean páginas "ilustradas", ya que de otra manera aparecerían seguidas, sin impresión y sin ninguna función. Este alud de portadillas genera una sensación de aglomeramiento, a lo que deben sumarse los efectistas cambios de

10. Este CD ya se volvió inútil tanto porque los lectores con abertura vertical (iMac) no lo pueden recibir, como porque las nuevas generaciones de computadores han ido eliminando este accesorio.

11. "Viñeta. Dibujo o estampa que se pone para adorno en el principio o el fin de los libros y capítulos". 3.ª acepción, *Diccionario de la lengua española*, consultado en julio de 2012: <http://lema.rae.es/drae/?val=drae>

papel y el complicado recurso de apelar a páginas dobles al estilo japonés¹² que redundan en llevar un libro al doble de su paginación.

En los otros dos títulos, en cambio, se ven piezas más largas y homogéneas¹³. Por ejemplo, *Viajeros* de Pablo Montoya, es un libro con mayor cuerpo, que llega a las 108 páginas. Aquí la idea del editor fue ubicar los dibujos al final de cada capítulo adoptando un patrón que exige ampliar o reducir los dibujos según el espacio sobrante (birlí¹⁴). Este inusual sistema exige ajustar el tamaño del dibujo a lo que quede de "blanco".



José Antonio Suárez debió recibir este libro ya armado para elaborar los dibujos, con los espacios demarcados para completarlos –como Bonnard en *Parallèlement*: con el texto ya compuesto.

Por ello, Suárez, subordinado a esta intransitada decisión editorial,

12. Este sistema consiste en doblar una página en dos, dejando el doblez del lado del canto mientras se imprime solamente por un lado, logrando que se perciba el libro final del doble del grosor normal, ya que la mitad de las páginas van plegadas y sin impresión. En este proceso no se producen cuadernillos y esto impide una encuadernación segura, que en esta colección no es asunto pero sí desventaja, ya que los libros no se cosen en pliegos sino en hoja suelta sobre la superficie, como se verá más adelante. Otra manera de solucionar artesanalmente lo desfavorable de una precaria paginación es la de utilizar un papel de mayor gramaje. Sin embargo, no pasan de ser recursos arriesgados para esconder un problema inexistente, ya que un texto no se explica en función de su extensión. Y contablemente son sobrecostos que suelen terminar asumidos por el lector.

13. Vale anotar que la cantidad de ilustraciones frente a la cantidad de páginas muestra un patrón arritmico (Vásquez: 3 viñetas /56 págs.; Jaramillo Escobar: 15/46; Montoya: 15/106).

14. "Birlí. Impr. Parte inferior que queda en blanco en las páginas de un impreso", 1.ª acepción, *Diccionario de la lengua española*, consultado en julio de 2012: <http://lema.rae.es/drae/?val=birl%C3%AD>.

emprende caminos culebreros, pues el espacio sobrante y no el tema, determinará el tamaño final de la ilustración, con consecuencias casi dramáticas: el dotado dibujante, a pesar de manejar secularmente una escala "miniatura", sacrifica el tema al reducirlo. Esa narrativa compleja y minuciosa termina constreñida por limitantes arbitrarias que se basan en el capricho de dibujar para un espacio variable que siempre está "al final de cada texto". (En "lo que sobre", con espacios que van en gama desde los dos cm hasta los nueve cm). Aquí se valida la referencia ya mencionada sobre la viñeta, que en libros antiguos era un dibujito prefabricado y de menor calado, que ejercía un estricto papel decorativo y por tanto superfluo. Todo esto se habría evitado emplazando el dibujo al comienzo, al interior o incluso al final del texto, y el problema habría desaparecido.

El tipo de papel utilizado para esta colección es ligeramente amarfilado, mate y poroso, con mucha rigidez. Para los dibujos a color se vuelve discutible esta opción, ya que la impresión de color exige papeles de baja porosidad. La refinada acuarela de Suárez paga de nuevo un precio. Su método parece un proceso donde se preparan zonas de color uniforme con tenues aguadas, para luego perfilar allí en tinta negra el motivo. Dado que esos fondos son de colores intensos, los trazos negros del tema pierden definición al sobreponerse sobre esa superficie.

Por último, *El oscuro alimento*, de Carlos Vásquez Tamayo, e ilustrado por Julián Posada, pareciera haber sido pensado en las prerrogativas del ilustrador, quien suministra apenas tres viñetas, que de manera gradual se van reduciendo de tamaño. De nuevo, la introducción se convierte en un "posfacio" (cuya definición no aparece en el diccionario) pero que equivale a un epílogo. En este libro, el *posfacio* no es fácil de diferenciar, ya que su autora escribió a la manera de poema, usando párrafos cortos y similares a los del libro que comenta, resuelto en un diseño y tipografía idénticos al texto principal, que llevan a una cierta confusión. Estos son casos complicados en los cuales la subordinación a un texto no debería impedir establecer sutilmente las

diferencias que allí se suceden y que deben explicitarse.

El tema del tipo de papel¹⁵ y la legibilidad, merece otra observación. La colección de poesía adopta una tipografía Bodoni, bastante arriesgada para papeles semiporosos, dado que los remates (serifes) de estos tipos romanos modernos (como los Didot o los Walbaum) son los más delgados en el repertorio de las fuentes tipográficas¹⁶. No es que haya riesgo de fracturación y pérdida de reproducción de estas minúsculas partes: es que efectivamente se producen y saturar solo acarrea mayores dificultades de impresión.

Los editores captaron en forma clara este aspecto y optaron por utilizar una versión engrosada de la Bodoni (semi o *bold*) para no arriesgar la calidad y mantenerse en su elección, con un remedio casero: utilizar una tinta gris, no negra, para todo el texto¹⁷. Si se entrara a medir las consecuencias, la primera sería de orden técnico: dado que los libros son impresos a cuatro tintas (policromía) era mejor sustituir el negro por el gris para ahorrar una tinta. Por ello, es probable que el dibujo tiende a verse atenuado y apagado en las zonas en las que la línea de Suárez es nítidamente negra, similar a la de una plumilla o un rapidógrafo. La segunda, es de orden cultural: el negro es el color que la sana ortodoxia ha consagrado como ideal para la lectura. Puede suceder que el lector, frente a estos tonos grises de las letras, equívocamente asuma que lo percibido es normal¹⁸. La regla más

15. La calidad del papel y de la reproducción está ligada en la medida que un papel poroso impide utilizar una retícula de alta resolución (300 líneas/pulgada), debido a que los minúsculos puntos que componen la trama de una fotografía o dibujo suelen ensoparse en una superficie permeable, lo que obliga a utilizar una retícula de menor resolución (120-150 líneas/pulgada), es decir, de puntos de mayor tamaño y, por ende, de menor definición.

16. Ese serife que remata la letra equivale en estos alfabetos a la setentava parte de la altura total de la letra, es decir, unas cinco centésimas de milímetro en el caso de una letra de 10 puntos.

17. En algunas zonas de titulación hay una novedad: no se utiliza la fuente *bold* sino la normal, pero se trama para restarle peso, es decir, se busca un engrisamiento artificial de la tinta a través de una retícula.

18. En libros descuidados en la composición es un hecho documentado que la lectura se ve afectada por factores como un exceso de

sana parece dejar el gris para trabajos experimentales –catálogos y piezas efímeras–, mas no para textos de lectura sostenida, ya que se contravienen hábitos probados durante siglos¹⁹.

En general, la tipografía de esta colección de poesía es pulcra, aunque en muchos casos se siente la timidez para resolver situaciones. Por ejemplo, conservar cabecitas (¿cornisas?) en portadillas o inicios de capítulo, incluso folios, pervierte de manera notoria la limpieza de esas páginas introductorias que no son puertas, sino ventanas para el lector. El manejo de los guiones al final de página o la presencia de más de la cuenta en algunas páginas²⁰ no son excepciones válidas para menoscabar la calidad que los editores se han impuesto realizar. La utilización de mayores recursos tipográficos, como versales, números no alineados, etc., seguramente enriquecerán sus libros con un repertorio protocolizado y debidamente explorado.

Para concluir, el tema más controvertible: la encuadernación, ya mencionada al comienzo de este texto. Lo que en apariencia es la fortaleza de estos libros termina por hacerlos indefendibles. El quid es interesante, pues esta colección viene presentada en una atractiva tapa dura, en un cartón forrado por un delgado lienzo de muy buena factura (hasta ahora colorados y anaranjados), con tres puntadas exteriores en hilo negro, que producen un efecto de “objeto”, algo intrincado,

curioso, bonito. Pero al intentar abrir el libro se produce algo inimaginable. ¡El libro *no* se abre! Como va cosido *por fuera*, se genera un área rígida ancha que impide una abertura normal. Por ejemplo, ¡no se puede colocar sobre una mesa abierto, ni boca arriba ni boca abajo! y siempre exige sujetarlo a dos manos, debido a una acción de resorte que lo cierra.



La zona que define este curioso sistema de ensamblaje (que en el dibujo corresponde al área señalada al costado izquierdo y en el cual se observan las líneas punteadas de la prominente y llamativa costura exterior) es de dos cm, que es un área excesiva para un libro cuyo ancho es de catorce cm²¹.

En términos de espacio este método de costura consume la séptima parte del área total, y ello es negativo, dado que esa costura de pliegos (siempre interna) no suele ocasionar pérdidas de papel y de espacio, como aquí ha sucedido. Descartada la eficiencia del sistema e incluso advertida la inconveniencia peligrosa de dicho proceso, queda flotando el equívoco: se ve bien. Es un “objeto”. Quizá este tipo de costura se derive de procedimientos artesanales para libros de cuentas o álbumes, en los que la rigidez del sistema no era un inconveniente, y la consulta del libro era esporádica y se subordinaba a la necesidad de un sólido ensamblaje. De esta perversión surge ese dilema ambiguo de lo inútil

y lo bello, que en este caso no puede inmiscuirse.

Un libro es un objeto de lectura y debe poder leerse de forma cómoda. Ese carácter utilitario pero conservador permite que el lector se introduzca en un texto de lectura continua sin las incomodidades de la novedad, la que demandaría modificar los pasivos patrones de lectura silenciosa. Con solo mirar la producción de ficción (de bolsillo/*paperback*) en el mercado europeo y norteamericano se conoce algo desconcertante: que sin excepción, estos productos se rigen por patrones, como usar el mismo papel pardo y poroso (*bulky*), y mantener un mismo tamaño, disposición, diseño y aséptica simpleza. Es ya una lección aprendida que en un mercado sólido el interferirle al lector su lectura con supuestas *variaciones* puede tener el efecto inverso, pues de manera inconsciente ese lector irá a repeler lo desconocido, dado que el libro involucra una noción de objeto neutro y adecuado a la intimidad del lector. Lo que Beatrice Warde definía como el ideal en la lectura: un “puente invisible”²² entre lector y autor, sin las perturbaciones del intermediario, llámese diseñador, ilustrador, encuadernador, editor.

El caso de la encuadernación puede ser muy devastador. Veamos un caso reciente. Entre los países de fuerte producción editorial como Holanda, Alemania e incluso Suiza, se realizan certámenes anuales para premiar los libros del año. No solo concursan las carátulas, como fue tradición en nuestras pacatas ferias del libro bogotanas, sino todo el conjunto, el concepto integral de edición, diseño, impresión. En uno de estos eventos²³, el que habría sido el premio mayor, fue sólido

palabras por renglón, lo que afecta de manera notoria la lectura y obliga a hacer más pausas y retrocesos. En estos casos el lector se ve sometido a una fatiga inexplicable que no puede identificar, pero que terminará por alterar el proceso de la lectura.

19. Se sabe que la editorial española Acantilado en algunos libros atenúa el negro en un diez por ciento para “suavizar” la lectura, pues según ellos el ojo no lo percibe, y se ve negro. Controlar una trama en impresión en este porcentaje es bastante riesgoso, en cuyo caso es preferible usar el gris muy oscuro. La trama también puede alterar la perfección lineal de los textos (vectorizados) al volverlos pequeños puntos.

20. La norma suele aconsejar que una página no exhiba más de dos renglones consecutivos con guiones o que no haya más de tres o cuatro renglones en total por cada página. Para esto existen viejos recursos tipográficos. No consisten en reducir el espacio entre letras y menos deformarlas. Simplemente, se modifica el espacio *entre* palabras –una operación de control manual, aplicada a cada renglón susceptible de romper la regla– y que forma parte obligada del oficio de la armada.

21. En el libro de Jaime Jaramillo Escobar, la última página demuestra esta acción, la que debió de haberse evitado: el dibujo aparece en su remate con el lomo. Para ajustarse a este tipo de encuadernación el diagramador y el dibujante tienen que prever que en toda página se da una pérdida equivalente a la señalada.

22. El texto es un icono en la bibliografía sobre tipografía. Corresponde a una lectura entre colegas dictada en Londres en 1930. “The Crystal Goblet [or Printing Should Be Invisible]”. La autora escribió bajo el seudónimo de Paul Beaujon para evitar ser descodificada en una disciplina hasta el momento “masculina”. *The Crystal Goblet: Sixteen Essays on Typography*, fue publicado luego en Londres, en 1955 por Sylvan Press y en español (*La copa de cristal y otros dieciséis ensayos de tipografía*) en 2005 por Campgráfico, en Valencia.

23. *Die schönsten deutschen Bücher 2010*, Stiftung Buchkunts, Fráncfort del Meno y Leipzig, 2011, pág. 227.

damente objetado, incluso para mención. Se trataba de la edición revisada y publicada, en octubre de 2010, por la editorial Surhkamp del enorme monumento de 1515 páginas, en tamaño octavo, *Zettel's Traum* [El sueño de Zettel] del hamburgués Arno Schmidt²⁴. El jurado evitó el premio, a pesar del “excelente resultado tipográfico y la perfecta composición por las que ya lo merecía”, ya que según ellos una obra de esta calidad demandaba ir acompañada de una encuadernación de la misma calidad. La causa no puede ser más dolorosa: “el papel usado para las guardas ha sido particularmente liviano para un libro de tal peso y tamaño, y se requería de un pegante extra en la parte interna de la costura, [y] que el cartón no excediera tanto el borde, debido al enorme peso, para que conservase una firme posición en estado vertical, en vez de tener que almacenarse horizontalmente”.

Las exigencias editoriales de Tragaluz ya se habrán encaminado a participar en certámenes mundiales del libro, y seguramente habrán considerado la prestigiosa Feria de Leipzig [Leipziger Buchmesse]. Allí estos libros pueden llegar a tener el tono que requiere este evento. Colombia ha ganado varias medallas allí, muchas de ellas bajo el extinto sello editorial de Arco creado por Carlos Arturo Torres y Carlos Valencia Editores con la publicación del libro de dibujos de José Gabriel Tatis, en 1988, y también en años más recientes Villegas Editores, para mencionar algunos.

La lección es clara: los libros de Tragaluz despliegan un alto nivel de confección y de manualidad; también un inmejorable repertorio de autores e ilustradores paisas, pero esto no basta. En este terreno no es suficiente ser buenos. La excelencia está en los detalles y ellos se pueden escapar en una situación en la que esta editorial lidera una tendencia. Sus libros pueden tener éxito por ser objetos interesantes a primera vista y ese gancho es

24. Es una obra de ficción plagada de miles de referencias etimológicas, endiablidamente complejas para la tipografía y la armada, donde un escritor visita a un matrimonio de traductores para discutir los detalles de una versión de una pieza de Poe, mientras paso de por medio se produce un “flirteo” con la hija adolescente de la pareja.

la prueba del talento empresarial. Pero deben estar respaldados en la parte técnica con algunas mínimas mejoras. El problema es que esos mínimos y máximos (la encuadernación) hacen la diferencia y por eso mismo suelen ser esquivos. Se dice que lo excepcional se caracteriza precisamente por la ausencia de lo excepcional. Esto puede definir las posibilidades futuras de Tragaluz en un terreno más ambicioso y por ende más exigente.

Camilo Umaña Caro

Síndrome de Bartleby

Este realmente no es el momento

NICOLÁS SUESCÚN

Universidad Nacional de Colombia,
Colección de poesía, Bogotá,
2009, 532 págs.

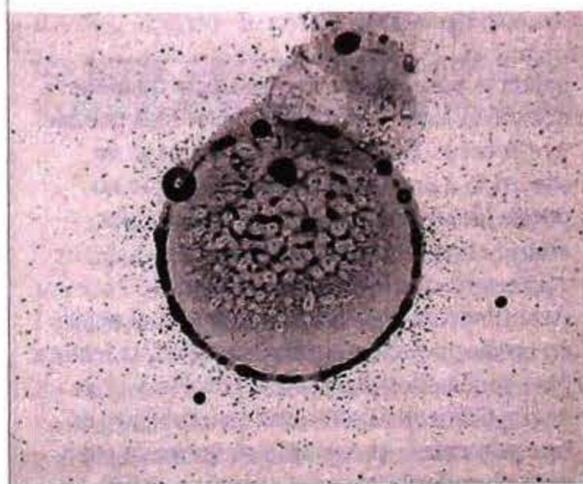
QUISO LA Universidad Nacional con esta *Obra reunida* rendir un homenaje a una de las voces más diáfnas y heterodoxas de la lírica colombiana contemporánea. Un indagador de formas y un arqueólogo del ser del hombre moderno. La escritura de Nicolás Suescún se convierte en una poética de la no inmediatez, de la distancia con el autor, con el lector, con el texto, con cualquier estética que le fuera contemporánea.

La escritura de Suescún hace del poema mismo un espacio de tránsito: tránsito de la lectura por sus diferentes posibilidades de asociación, una configuración plural y constelada que hace que un poema sea uno y a la vez más de uno, que diga lo que tiene que decir y además otra cosa, tránsito o movimiento de los sentidos por las palabras.

Una estética negativa –se diría–, que dice y se desdice, que se reserva el privilegio de la negación, la dene-gación y la autocontradicción y que, desde allí, desde un *tour de force* por la nada, construye su única posibilidad: decir que no, que este realmente no es el momento, que preferiría mejor no hacerlo, dejarlo para más adelante, que media vida la ha gastado traduciendo a Rimbaud, a Ambrose Bierce, a Stephen Crane. Ese

no que es Nicolás Suescún es un no al lirismo, es decir, no a las presiones de la moda, no a los privilegios, no a los órdenes culturales. Pero es, sobre todo, la posibilidad de anonadarse, de desligarse de la idea misma de autor (autoegolátrica), para deshacerse en un lenguaje que fue, desde siempre, ajeno. Nicolás se niega a ser encasillado, roto, absorbido: su voz es la voz de nadie. Su poética sin nombre parece decirnos con el aforista Porchia: “Como me hice no volvería a hacerme, tal vez volvería a hacerme, como me deshago” o “En esta selva de números que llaman mundo, llevo un cero a modo de linterna”: “la palabra de un hombre / es como la de nadie / ambas deben oírse / pero más la de nadie, que es la de todos”.

La poesía de Nicolás Suescún se puede leer como un canto irreverente contra las ideologías, los artefactos sensibles y las solemnidades. Sus textos se enfrentan a una sintaxis marcada por frecuentes elusiones, periodos truncos, asimetrías, contradicciones, paradojas, antítesis. En Suescún no hay poema ni escritura ni estado de gracia posible, sino una colosal disposición a renunciar a todo lo aprendido y a entregarse a contemplar el mundo por primera vez. Una voz que se constituye en la suspensión de las certezas, en la asunción de lo enigmático de eso que llamamos realidad.



Sus versos depurados, lacónicos, deseantes, se convierten en una sobria meditación acerca de la naturaleza y los límites mismos del lenguaje: “En realidad no hay razones / para seguir / con este extraordinario desperdicio / de papel. / Todo ha sido dicho, / en lenguas distintas / y en la misma, / de distintas maneras / y de la misma. / Todo ha sido requetedicho / y uno sigue