

los productos de dicha investigación no resultan ser directamente útiles para las personas o agencias dedicadas a la acción...

En otras palabras, la explicación del proceso a los sujetos mismos del cambio no se logró parcialmente para dos sectores del "público": los miembros de las cooperativas y la misma entidad promotora (págs. 87-93).

Ahondando en la anterior explicación, el trabajo podría incluso releerse evaluando su propuesta de *investigación-acción* sobre las cooperativas promovidas por la CFP (págs. 80-93 y 98) e intentando establecer si tal estrategia de método alcanzó algún resultado específico como concientización. En ese nivel, la lectura crítica del trabajo sobrepasa la delimitación del mismo y se dirige a precisar su contribución al conocimiento del cooperativismo, así como al aprovechamiento de sus resultados a partir de lo expuesto. Surge allí un interrogante sobre cuáles son los sujetos del estudio (en términos de investigación-acción). En la presentación, el énfasis se pone en la búsqueda de cambios cualitativos en *los miembros de las cooperativas*, en el aprendizaje que lleve a éstos a ser ciudadanos modernos, productivos y eficientes (pág. 44). En la consideración de las implicaciones analíticas de las conductas que se manifestaron en el desarrollo del proyecto Acople (pág. 229, cap. Conclusión) se traslada el foco del estudio, y los sujetos no son ya los miembros de las cooperativas, sino la conducta descrita con variados adjetivos y sustantivos, tales como retaliatoria, fracasomanía, paternalista o esquema mental clientelista de los *administradores oficiales* de la política de desarrollo cooperativo. El autor no explica este cambio de sujeto, aunque en algunas líneas evalúa la imposible retroalimentación del aprendizaje organizacional (págs. 236-237).

En el prólogo, John Sudarski aspira a que su libro estimule el surgimiento de una esfera de aprendizaje sobre las dinámicas de los proyectos de desarrollo en Colombia, y acepta el dilema de escribir conciliatoriamente para públicos distintos (académicos, políticos, cooperativistas, planeadores, etc.), pidiendo tolerancia mutua entre

los lectores. En respuesta, a ésta y como conclusión, de la reseña, el libro se podría recomendar, primeramente, para hacerlo material central en laboratorios de administración pública; secundariamente, como referencia útil en autocríticas de las teorías políticas del desarrollo y en las revisiones sobre los límites metodológicos de las tecnologías comportamentales, y así como sobre los alcances de la teoría de la modernización. En otros planos, sería un texto marginal para las cátedras de investigación-acción, de cooperativismo y de sociología política.

JOSÉ ERNESTO RAMÍREZ

La historia intensa de Beatriz González

Beatriz González, una pintora de provincia
Varios autores
Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1988,
196 págs., ilustrado.

Erase una vez una joven de escasos veinte años que, queriendo estudiar publicidad para ejercerla en su nativa Bucaramanga, ingresa a la Universidad de los Andes, a una facultad que le parecería deficiente. Ya había cursado dos años de arquitectura, estudiado historia del Renacimiento, viajado a Europa y decorado vitrinas y escenografías de modas.

Pero el veneno infectocontagioso de la pintura, transmitido entre otros por Juan Antonio Roda y Carlos Rojas, y avivado por Marta Traba, privó a los almacenes bumanguenses de su posible decoradora. Variaciones sobre Velázquez y Vermeer, con el espectro de Botero rondando, marcaron su punto de partida: la representación multiforme de otras representaciones previas.

La intensidad de la historia comienza propiamente con el cuadro *Los suicidas del Sisga*, de 1965, emparentado con el *pop* y el *kitsch*. Con esta obra, la pintura colombiana descu-

bre lo que los muralistas de cantina y los pintores de buses de pueblo ya sabían. En los círculos más avanzados se habló de valentía, capacidad crítica, humor, y los más intelectuales celebraron el nacimiento de una verdadera pintura colombiana.

Desde entonces, con toda naturalidad, la mesa de la última cena puede ser amarillo camino y la barba de Judas puede ser violeta. Alterando soportes y marcos, la obra avanza paulatinamente, apropiándose de representaciones ya hechas, estableciendo un juego humorístico con el título y la imagen. La naturaleza como modelo es suplantada por la realidad fabricada mediante el artificio de la representación.

Toda la historia extensa de esta intensa pasión, desde sus orígenes hasta 1988, se encuentra narrada, catalogada y mostrada en este excelente libro de la editorial Carlos Valencia. El exquisito diseño gráfico de Camilo Umaña crea el espacio propio para la obra que documenta cuidadosamente el libro, sin competirle ni contradecirle, sin atosigar al lector ni dejarlo en ayunas. Porque este es un libro no sólo para ver, sino para leer y para consultar, funciones que no siempre cumplen las obras de este género que se vienen publicando en Colombia.

Cinco textos sirven de antesala al catálogo general de la obra producida por Beatriz González entre 1962 y 1988, un total de 356 trabajos que van desde dibujos y heliografías, pasando por pinturas, hasta telones y objetos de diversa índole. Cierra la publicación una completa cronología de la artista, enriquecida con citas



pertinentes. Se encuentra también, en un capítulo previo, el diario que llevó la pintora durante la realización de una versión suya del *Guernica* de Picasso. Si bien la publicación incluye un índole de ilustraciones que facilita su consulta, hubiera sido deseable adicionar una bibliografía sobre Beatriz González que sirviera de complemento al interesado en profundizar en el tema.



Luego de la introducción de Marta Calderón, un tanto elegíaca, el lector se encuentra con un detenido y reflexivo estudio de Carolina Ponce de León, titulado "Beatriz González *in situ*". Partiendo de una estructura cronológica e histórica, la autora elabora cada fase artística, desentrañando su fundamentación estética. Discute, cuando es pertinente, las relaciones de Beatriz González con el *pop* y el *kitsch*; en el primer caso, sostiene que, contrariamente a las apariencias, su obra no se puede definir como *pop*, tratándose más bien de una "coincidencia" de lenguajes y de una diferencia de intenciones. Respecto al *kitsch*, el argumento se resume en esta afirmación: "no es *kitsch* en sí misma sino acerca del *kitsch*". Se podrá discrepar, pero

ciertamente se trata de argumentaciones sólidas desde el punto de vista conceptual.

Se incluye también un interesante estudio de Marta Traba, publicado originalmente en la revista *Eco*, así como un análisis de Rafael Humberto Moreno Durán, sobre la obra escrita de Beatriz González. De carácter más bien abstracto y alusivo, aunque muy en la onda intelectual posmoderna que mira el revés de los símbolos y deja correr las asociaciones cultas, formando un rico, sugestivo y complejo tejido.

Una carta de Luis Caballero cierra el capítulo de los textos, donde sin disimulada admiración, y en tres trazos, marca la importancia y los pilares de la pintura de la artista.

La principal carencia de los textos incluidos y de la cronología, es que no sitúan claramente la obra que estudian en el contexto de la historia del arte colombiano, asunto que resulta fundamental a medida que pasa el tiempo, ya que van quedando muy lejos y en el recuerdo de unos pocos, las ardorosas discusiones y polémicas que la obra suscitó, el contrapunto que estableció con los pintores abstractos, el nutriente conceptual que tomó de Botero, las luchas que debió librar y, por lo tanto, el sentido que tiene en su momento hablar de intención crítica, de valentía y humor, del carácter "provincial".

El capítulo III presenta el extenso diario que Beatriz González llevó durante la ardua ejecución de su versión de *Guernica*, también llamada *Mural para una fábrica socialista*. Se trata de un diario "práctico" (pág. 171) pero, como casi todos los diarios, ofrece un limitado interés público, ya que para el fisgón no revela intimidades, ni para el especialista reflexiones estéticas que den las "claves" de la obra. Apresurado por momentos, cumpliendo la disciplina de registrar los hechos, es más bien un inventario de las dificultades sufridas en el ingente trabajo de pintar 273.280 centímetros cuadrados de táblex. Y comprueba, una vez más, que el arte es 90% de transpiración. O, en este caso, digamos 95%.

Como en sus varios telones basados en pinturas de la historia del arte, hay

un sentido que se escapa al espectador. El trabajo descomunal de llevar a la lona obras clásicas se convierte, no tanto en un símbolo de la "alegría del subdesarrollo", como en la fatiga del mismo, que exige recurrir, como en el teatro o el circo, a las grandes proporciones, que le permiten, no en vano, declarar a la artista que "en metros cuadrados le ganó a Pedro Nel [Gómez]".

El libro compendia una obra que, como lacónicamente declaraba la artista a raíz de una reciente exposición donde recibió numerosas felicitaciones en lugar de críticas o discusiones, ha ido integrándose al fin al repertorio de imágenes nacionales, ocupando ya capítulo en la historia del arte colombiano, y pudiendo aspirar a una silla en la Academia de Historia.

Que el mal gusto y el feísmo no conmuevan ahora las conciencias y las miradas, prueba la capacidad de asimilación y adaptación del organismo social. El pelo aguamarina de Lucho Herrera o la despiadada crítica a Belisario son muy *chic* en una galería. Los artistas seguidores, porque también los tiene, pueden utilizar la estrategia de la tergiversación cromática y compositiva y los marcos y soportes, pues son ya parte del repertorio aceptable del oficio.

Sí, el riesgo que ahora recorre o soslaya esta obra es el del folclorismo en tinte alterado por la fórmula de un humor que no deja de herir: acaso pierde eficacia social, pero gana admiradores que la disfrutan más libremente. Ya nada parece escocer el alma colombiana, acostumbrada al diario horror que el arte no supera y apenas parece poder comentar desde su impotente puesto de espectador, que vende su producto en un mercado creciente, ni siquiera por decorar los interiores, sino más bien como un juego de especulación financiera.

Historia intensa que muestra que, con paciencia y con tiempo, el estómago social se vuelve omnívoro y puede digerir hasta los alimentos más ácidos o venenosos. Historia intensa, que nos deja a la salida de la falsa alegría del color estridente, del brillo conceptual y compositivo, de la "torpeza sofisticada del dibujo" (como la llama Luis Caballero), del absurdo

contubernio colombiano de papagayos con monalistas y crímenes sin fin, recortados contra el telón de fondo de la "móvil y cambiante naturaleza".

SANTIAGO LONDOÑO V.

Fábrica de sueños

Veintiún centavos de cine

Edda Pilar Duque

Ediciones Autores Antioqueños, Medellín, 1988.

El año pasado, la bibliografía nacional sobre cine se enriqueció con dos libros importantes: *Páginas de cine*, de Luis Alberto Álvarez, editado dentro de la Colección Celeste de la Universidad de Antioquia, y el que hoy comentamos, de Edda Pilar Duque, volumen 50 de la colección departamental Ediciones Autores Antioqueños.

Con el material utilizado en este libro, Vargas Llosa no hubiera resistido la tentación de escribir una novela. Cualquier narrador que lea *Veintiún centavos de cine*, en algún momento pensará con celos: ¿por qué el destino no me entregó primero esta aventura? Pero también es posible pensar lo contrario: tal vez haya sido lo mejor la clase de elaboración que se nos entrega: un trabajo periodístico que ordena unos textos, en un noventa por ciento no de la autora, sino de su personaje, más unos cuantos de los que tuvieron la dudosa fortuna de entrar en negocios con él, y de tal manera seleccionados y presentados que en apenas cien páginas se logra dar la dimensión de un sueño arrasador iniciado en un solar de Valdivia (Antioquia), a fines de los años treinta, y al que no puso fin un encarcelamiento por deudas adquiridas en el negocio del cine casi veinte años después. La obsesión de hacer cine en nuestro medio culminó para Camilo Correa como para miles de muchachas estadounidenses: por lo menos viviendo en el mismo lugar donde funciona la fábrica de sueños: Hollywood. Sólo que, a diferencia de nuestro hombre, las muchachas van

allí con sus sueños intactos, y Camilo Correa iba como hombre plenamente derrotado por las estrecheces espirituales y materiales del país y la región que le impidieron hacer cine con calidad artística y en escala industrial. Veinte años fueron suficientes para no exigirle a su sueño ser otra cosa. Y esto es, en esencia, lo que leemos en el libro.

A medias reportaje, a medias biografía, por momentos surge la sospecha de estar leyendo otro tipo de novela que la acostumbrada (una realidad tan atractiva y vigorosa como cualquier ficción); el ordenamiento del material construye un texto que de alguna manera entra en esos territorios y convierte, por esa alquimia, lo que podría haber sido un anodino trabajo periodístico en esa otra cosa que acerca esta labor a la historia y sobre todo a la literatura. Tal elección formal es la raíz de la vitalidad de este libro entramado desde las palabras mismas del personaje que lo protagoniza y ligado, dentro de una flexible linealidad cronológica, a los principales hechos de una vida cuyo eje único fue el cine desde los lugares de la crítica, la dirección, la gerencia de empresas productoras, la elaboración de guiones, la contratación de artistas, la publicidad, el manejo de cámara, etc, etc. Y todo ello bajo el signo del desespero, del naufragio, de la ruina como amenaza nunca lejana, de la siempre inminente liquidación (un buen lector de narrativa latinoamericana no podrá dejar de asociar la imagen de este Correa de Edda Pilar Duque —en esos momentos en que los acreedores más lo asediaban, hipotecada hasta la última silla de las empresas de cine que administró, sin lograr producir una sola película en años, aunque siempre con el proyecto de hacerlo— con ese fabuloso Larsen de Onetti, su verdadero hermano espiritual, gerenciando un astillero en ruinas, pero tan terco en su sueño como Correa).

Según parece, al libro no se le escapa dato esencial de esta parábola, desde el editorial del periodiquito *Sos* en que informó a los habitantes de su pueblo que no volvería a aparecer ese medio de expresión, debido a las presiones del cura y de

las infaltables mojigatas, hasta su último informe a la asamblea de accionistas de Procinal, casi veinte años después, en el que daba cuenta de su renuncia o, más exactamente, como dice la autora, de su derrota. Y entre uno y otro momento, un intenso trabajo de crítica cinematográfica en las revistas escritas y editadas por él, como *Ondas* y *Micro*, o en su columna de muchos años en *El Colombiano*, titulada "En picada", labor en la que vapuleaba (aquí la palabra designa exactamente el contenido de sus críticas) por igual a productores, exhibidores, público, otros comentaristas de cine, políticos metidos a críticos de cine (Belisario Betancur), etc. Independiente, radical, apasionado. La estrechez del medio y su obsesión lo impulsaron a desbordar el espacio de la crítica y a entrar en lo claramente ficticio: su supuesto reportaje al "gerente" de una inexistente y "poderosa" empresa cinematográfica de Medellín (incluso le dio ubicación precisa: cerca al Club Campestre). Este sueño era toda una propuesta y una premonición de la actividad en la que muy pronto se embarcaría: la creación de un cine nacional, cuyo centro, según él, no podía ser más que Medellín.



El paso de la crítica al intento de producción en un medio más que limitado le impondría el toderismo: guionista, director, gerente, camarógrafo, agente contratista, publicista, realizador de películas y también de noticieros (con la diferencia, no casual, de que mientras los segundos se concluían, sus películas nunca lo lograron). A partir de 1945, cuando funda la primera compañía produc-