

mías ilegales; el narcoparamilitarismo forma parte del menú de opciones en la reivindicación de un Estado ausente que deja todo en manos del libre juego del mercado y de la iniciativa individual. El narcotráfico, palabras más o palabras menos, es neoliberalismo puro.



El ensayo que cierra esta parte del libro no me parece tan atractivo; Jonathan di John se dedica a demostrar que en el caso de Colombia no es aplicable la idea según la cual la abundancia de recursos minerales aumenta la probabilidad de violencia política; tal vez, lo interesante de este estudio sea la perspectiva comparada con otros países, que permite poner en su justa dimensión nuestro conflicto que, al final, y es lo insípido de este ensayo, queda caracterizado por la vía de la negación: no es la abundancia de minerales lo que pueda tomarse como causa del conflicto armado colombiano, eso es todo lo que logra decirnos el autor.

Las dos últimas partes me parecen tanteos analíticos, primeros pasos en el uso y en la interpretación de prolijas bases de datos. Leyendo no sólo los aportes de los investigadores del Iepri, al simple lector le puede quedar la sensación que comenzamos a saturarnos de bases de datos que necesitan ser examinadas con lupa. Por ejemplo, creo que las bases de datos del Cinep caminan por un lado muy diferente de las del Iepri (menos mal, dirán algunos). Tal vez se vuelva necesario, por metodología, exponer desde un principio las especificidades y diferencias de cada base de datos. Hay

que reconocer, además, que la materia de esas bases de datos es bastante lúgubre: homicidios y homicidas de múltiple espectro. Gutiérrez Sanín nos hace una dura advertencia: la borrosa distinción entre homicidio político y no político. La respuesta tentativa a ese dilema no es menos grave: si la organización se autodefine como política sus actividades son políticas. Otras afirmaciones de Gutiérrez dan rienda suelta a muchas elucubraciones; él dice: "Colombia es uno de los pocos países del mundo donde ha habido una coexistencia estable entre conflicto armado y democracia". ¿Qué podemos colegir de esta afirmación: que el conflicto armado ha sido funcional a un tipo de democracia representativa? ¿Que ganar elecciones ha sido parte inherente de las actividades de grupos armados en aras de garantizar controles locales? ¿Que entre armas y votos ha habido una relación de reciprocidad en la historia de la democracia colombiana?

La última parte la compone un único ensayo, escrito por Ricardo Peñaranda, que examina el papel de la población civil sobre todo en actividades de resistencia contra los diferentes actores armados, pero se concentra especialmente en la capacidad de movilización de las comunidades indígenas de la región caucana, donde constata el autor que la distancia entre las comunidades indígenas y la guerrilla de las Farc es enorme.

Este libro, en definitiva, sirve para ponerse al día en la evaluación de nuestra guerra; sirve para saber cuál es la modulación académica en la interpretación de esa guerra; para conocer cuáles son los énfasis y matices explicativos de la comunidad académica que terminó por especializarse en el análisis de la peculiar condición de la vida pública colombiana. Nuestra guerra o nuestro conflicto o nuestra violencia pronto dará para preparar diccionarios biográficos, bancos de datos prosopográficos (que ya forman parte del instrumental de los expertos) y enciclopedias temáticas. Tal vez entre comprenderla, banalizarla y popu-

larizarla haya pocas diferencias; pero, en todo caso, una guerra tan prolongada y que parece ocupar espacios de la vida pública y de la vida privada tan variados va a exigir estudios aún más específicos. El elemento audiovisual, por ejemplo, parece todavía soslayado; quizá al acoger algunas de las insistencias del profesor Jesús Martín-Barbero, hay que hacer una historia de la relación entre nuestra guerra y la evolución de los medios de comunicación audiovisuales; el estudio de la evolución en el control de territorios y en la tenencia de la tierra, cuya consecuencia más ostensible y trágica es el desplazamiento forzoso, es un gran ausente de este libro. El estudio ideológico de las elites políticas que se han formado y consolidado en los últimos cuarenta años es otro gran silencio académico; por otro lado, el perfil ideológico y socioeconómico de los fundadores y dirigentes de los grupos paramilitares apenas comienza a insinuarse. Nuestra guerra, que no tiene nombre, es una guerra explicable aunque no del todo explicada.

GILBERTO LOAIZA CANO

Entre bambalinas del carnaval

Carlos Franco: danza en el recuerdo

Álvaro Suescún

Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Barranquilla, 2007, 235 págs.

Desde 1976 hasta su muerte en 1994, Carlos Franco fue la figura principal en lo que a la danza del Carnaval de Barranquilla se refiere. Su comparsa tenía una fuerza incomparable: en la Batalla de Flores trobaba desde lejos, como paso de animal grande, con una parte visual soberbia. Su comparsa era la mejor. Como recuerda su colega Gloria Peña: "Sus trabajos para carnavales eran una maravilla, más de cuatro-

cientas personas integraban su comparsa” (pág. 208). Una coreografía que tenía de monte pero estaba en la ciudad, tenía tierra pero también mundo. En este sentido, su danza era moderna, con símbolos de historia regional y elementos de tradición que buscaba fortalecer metódicamente con disciplina y técnicas dancísticas. Se veía que había investigación de base. Con razón dice Gloria Triana en una de las páginas de este libro: “era lo mejor que había de la Costa, la expresión más auténtica de la cultura popular pero al mismo tiempo la más elaborada desde el punto de vista estético, véanlo en el montaje de las Farotas de Talaigua, en los cantos de vaquería, en las composiciones sobre San Basilio de Palenque o el Sinú” (pág. 218). El autor, Álvaro Suescún, es conocido en el mundo de la literatura y el periodismo cultural barranquillero por sus incursiones en la poesía y el ensayo. En la presentación de este libro indica que se trata de un homenaje tardío: “no habíamos sido justos en nuestro aprecio, desechándolo al final de su existencia. Este libro es [...] una especie de compensación, un exorcismo, para retornar el camino de vuelta a la tierra firme de la amistad y curarnos así de las insanas costumbres que nos despojan de las buenas razones para cultivarla”. El resultado no fue algo sistemático, sino un texto “que está hecho con las costuras de las memorias [...] de sus alumnos, de sus más cercanos familiares, y de sus amigos [...] asimismo recogemos las voces de sus mentores, de algunos de sus contradictores, y otros testimonios”. Una colección de fragmentos en los que hablan los informantes, en pocas palabras. Ellos proporcionan datos sobre sus inicios.

Carlos nació en Barranquilla el 10 de diciembre de 1953 en el Barrio Abajo. Su padre tenía un taller de mecánica, y su madre era una típica mujer cabeza de hogar del sector popular. Hacía de todo: costurera, ponía inyecciones, tenía una tienda, en fin. Además, era bailadora de cumbiamba. Con la separación de sus padres se dio una situación típi-

ca en la sociedad moderna: Carlos y su hermano “suelos de madrina” en el vecindario, en el ambiente rumbero del Barrio Abajo. Su mamá le enseñó canto y poesía, y siempre lo disfrazaba en carnaval. Participó en comparsas como recuerda su hermano Rubén: “desde aquel entonces [...] quedó atrapado por el embrujo del carnaval. Después era frecuente encontrarlo caminando por todas partes para ver la mayor cantidad posible de eventos” (pág. 18). Según su mamá, Carlos “Poseía un gran sentido de la observación [...] A él y a su hermano Rubén los llevaba a ver los pesebres navideños en las iglesias del centro [...] era un devoto trayecto que la feligresía cristiana acostumbraba recorrer para ponerse en contacto directo con el hijo de Dios” (pág. 19). Se divertían pintando a las ovejitas y hacían la mímica de las procesiones. También con los personajes del Barrio Abajo: “La vaca”, una señora gorda, y su amante “El toro mono”, y así.



Estudió bachillerato en la Universidad Libre, perteneció a la Congregación Mariana y se matriculó en arquitectura en la Universidad del Atlántico. Allí practicó el atletismo con cierto éxito y llegó a participar en eventos nacionales e internacionales. Ingresó al grupo de danzas de la Universidad del Atlántico que dirigía María Barranco y con esto comenzó en serio su carrera como bailarín y coreógrafo. Aquí se encontró con una de las grandes influencias de sus primeros tiempos, el folclorista Pacho Bolaño, de quien

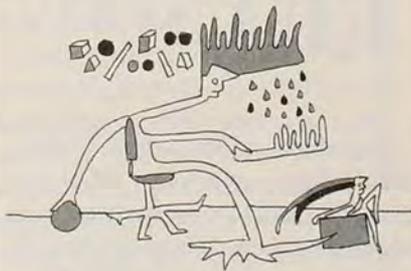
recibió las primeras luces en cuanto a la valoración de la cultura negra y el mestizaje. Con este grupo hizo su primera coreografía, *La puya loca*, para los carnavales de 1975, basándose en un número que hoy es un clásico de la música costeña. Luego entró en contacto con influencias decisivas como Gloria Triana y Totó la Momposina, quienes lo introdujeron en la investigación del folclor y la cultura popular. A este respecto dice su mamá: “Totó le enseñó a Carlos a investigar seriamente [...] con ella aprendió cómo se hacían las coreografías, pintaba unas figuritas y unas flechas con las que señalaba los desplazamientos, también lo enseñó a coordinar la coreografía” (pág. 35).

En 1975 Carlos participó, como integrante del grupo de la Universidad del Atlántico, en Noches de Colombia, programa de televisión patrocinado por Colcultura en el Teatro Colón; para esta ocasión llevó un montaje en versión libre del carnaval con congos, hilanderas, cumbia y mapalé. Era parte de una selección integrada también por Estefanía Caicedo, las Farotas de Talaigua y las Cucambas de Gualmal. A raíz de esto, Carlos decidió formar un grupo en Barranquilla bajo la supervisión de Totó, a quien acompañó a la Depresión Momposina para investigar. Durante estos años estudió de manera informal con el maestro Guillermo Abadía. Como se aprecia, Carlos Franco tenía formación intelectual, por eso era diferente. Trabajó con Gloria Triana en Audiovisuales, también en Aluna y Yuruparí, e intervino en el Festidanzas 85 de Arequipa. Viajó a Cuba por haber ganado un concurso para participar en el Festival Mundial de la Juventud, posteriormente estuvo en Carifesta. Con el grupo de Gloria Peña en Tampa (Florida), bailó en festivales, universidades y centros culturales, allí asistió a talleres de ballet de Carol Lee y de danza contemporánea de Kathleen Kingsley, alumna de Marta Graham (págs. 67-68). Viajó a Martinica patrocinado por Colcultura en representación de Colombia

en un festival de minorías étnicas, también fue a Estocolmo y al Festival de Dijon (Francia) donde obtuvo la medalla de bronce.

En 1976 decidió formar su propio grupo, el que hizo historia: la Escuela de Danza Folclórica de Barranquilla. Estaba interesado en apartarse de la estilización y del folclorismo a secas, quería imprimirle reflexión y elaboración a la cultura popular. Eso explica su insistencia en la técnica y la disciplina, y en la formación del bailarín, así como su presencia individual abarcadora y su actitud protectora, a veces asfixiante. Señala uno de sus músicos: "Estar en su escuela era como ser evangélico" (pág. 105). Se ensayaba todos los días, domingos inclusive, Carlos decía que sus bailarines tenían el mismo entrenamiento y la misma dedicación que los profesionales (pág. 105). Además, utilizaban elementos de ballet clásico y danza moderna; con barra, espejos, trusas, zapatillas y mallas. Existían niveles: grupo experimental y grupo profesional; formación para niños y jóvenes; formación en danza y en música folclórica (pág. 83). También, a veces, mandaba a sus bailarines a vincularse a los grupos importantes (generalmente danzas tradicionales del carnaval) para aprender de ellos. En cuestiones de logística no se diferenciaba mayormente de cualquier otro grupo folclórico preparando su carnaval. Bufé, rifas, comidas para comprar telas, aportes individuales, el resto lo ponía la mamá de Carlos. Modistería, cortar, coser, dobladillos, encajes, planchado. La música estaba a cargo de los mismos bailarines del grupo. Pero su estilo contrastaba con los demás grupos de danzas de la ciudad. Uno de los bailarines comenta: "El vestuario estaba diseñado de acuerdo al momento histórico en que surgieron esas manifestaciones culturales, casi todos derivados de la época de la colonización española, cuando se mezclaron las tradiciones africanas con los nuevos patrones impuestos por el modo de vestir, muchas arandelas, mangas bombachas, turbantes y la combinación de colores fuertes"

(pág. 49). Carlos Franco fue un innovador en otro sentido: su baile estaba basado en la técnica y la tradición antes que en el movimiento, prefería la cadencia y el estilo al "baile arrebatado" de los barranquilleros que privilegia la rapidez. Algo especialmente valioso porque muchos sacrifican todo al movimiento veloz y abrupto. "En Barranquilla son muy dados a los bailes de movimiento [...] Carlos escogió para su repertorio bailes lentos de la zona de Mompos y Pinillos [...] El público, al ver el montaje coreográfico [...] se entusiasmaba con su ritmo lento; en él se veía compás, proyección [...] Esto fue lo bueno de estar con Carlos, aprendíamos cosas diferentes" (pág. 52). Otro de los bailarines expresa que Carlos "estaba muy interesado en demostrar que las danzas constituían el elemento esencial del carnaval barranquillero. Claro que el nivel de importancia de las danzas no puede decirse que es superior al que representan la música, la comedia, los disfraces o, incluso, las letanías, pero hay la gran diferencia con ellas de que es la expresión popular que mayor atención despierta entre los asistentes a los grandes eventos del carnaval. La danza es la reina en todas las fiestas, decía Carlos cuando hacía memoria de las más antiguas del carnaval, o de sus directores" (pág. 172).



Al frente de la Escuela de Danza Folclórica de Barranquilla, Carlos Franco dejó una impronta imborrable en la fiesta magna de la ciudad. Durante los decenios de los setenta y ochenta, cuando parecía que la fiesta se iba a acabar víctima de la politiquería, fue un activista que contribuyó a algo que no alcanzaría

a ver en toda su dimensión: este carnaval en vía de extinción transformado en una de las fiestas más importantes del mundo a partir de 1992 con la creación de la sociedad Carnaval S. A. Desde 1981 se concentró en las comparsas de carnaval, buscando los Congos de Oro que al principio le fueron esquivos de varias maneras. Una de ellas, declarándolo fuera de concurso varias veces, hasta que la Cámara de Comercio le dio el Premio a la Tradición. Entre sus comparsas se cuentan *Caimán en carnaval* (Congo de Oro 1991), *Carnaval 500 años después* (Congo de Oro 1992), *Las morenadas del cabildo* (Congo de Oro 1993).



En sus comparsas tocó temas sociales: "se trataba de alimentar con la investigación y la puesta en escena alguna situación-problema de la comunidad que pudiera servir para recrearla durante el carnaval", manifestó una de sus bailarinas (pág. 90). La primera se llamó *¿Y del agua que?*, sobre la prestación de este servicio público por parte de las Empresas Públicas Municipales de Barranquilla (pág. 90), en ese momento un problema crítico de la ciudad. Fue una comparsa de mucha participación popular. Además de los bailarines de la escuela, en ella participaron muchos bailarines de barrio popular, y muchas modistas de barrio colaboraron con la confección del vestuario. De acuerdo con el testimonio de una bailarina: "El disfraz masculino estaba compuesto por unos mochos desflecados en blanco con azul, un chaleco cruza-

Correspondencia de Vincent d'Indy a Guillermo Uribe Holguín



Dedicatoria de Vincent d'Indy a su alumno y amigo G. Uribe en recuerdo de sus años de estudio en la Schola, 1910. Fotografía Ch. Saghet, París, 38 Rue ST Michel, 10,5 x 15 cm. Colección Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.



ROMA - Tempio di Castore e Polluce



Postal enviada por Vincent D'Indy desde Roma (Italia) a Guillermo Uribe Holguín en París, el 26 de octubre de 1909 (anverso y reverso). Colección Biblioteca Luis Ángel Arango, Sala de Libros Raros y Manuscritos.

Ojag (Var)
Paris le 5 Mai 1930

SCHOLA CANTORUM
ÉCOLE SUPÉRIEURE DE MUSIQUE
269, RUE SAINT-JACQUES, 269
DIRECTION

Mon bien cher ami,

J'ai, en effet, beaucoup à me reprocher, vis à vis de vous. Je n'ai pu travailler le plus sérieusement, et le plus en plus consciencieusement, j'ai pu laisser flotter des correspondances, et j'ai écrit cette-ci, les lettres et réponses qui me tenaient le plus à cœur.

Vous savez combien j'ai besoin de confiance en vous et combien j'ai mis à votre respect et votre bonté pour penser que votre influence servirait un grand bien dans votre pays.

Et voici qu'un terrible malheur s'est abattu sur vous et sur votre famille - momentanément, j'espère, votre belle énergie!

Je n'ai pu vous écrire qu'un tout petit mot sur un coin, en ce triste moment, me relevant de vous parler plus longuement, et puis, les occupations forcées sont venues, mais j'ai bien pu parler à votre bonheur, croyez-le.

Heureusement, vous avez en à vos côtés le feu et le travail, qui vous ont soutenu, et j'aurais bien aimé connaître un peu de vos nouvelles compositions - j'espère que votre esprit logique et sûr vous a protégés de l'ennui de la nouveauté ou de la seule subtilité tant de jeunes parents sans la tête philosophique et "musique moderne".

Je suis un ignorant qui ne connaît rien et ne voudrait rien apprendre, parait-il de l'art et du langage de son art.

Au reste, on commence à en avoir assez, de cette mode...

Mais de vos programmes qui ne semblent pas être établis pour l'éducation d'un public.

Je vous laisse pour Stockholm, avec votre ami, avec et de son côté de la route, restez-y, et essayez toujours à l'inéluctable amitié de votre vieux maître et ami,

Vincent d'Indy

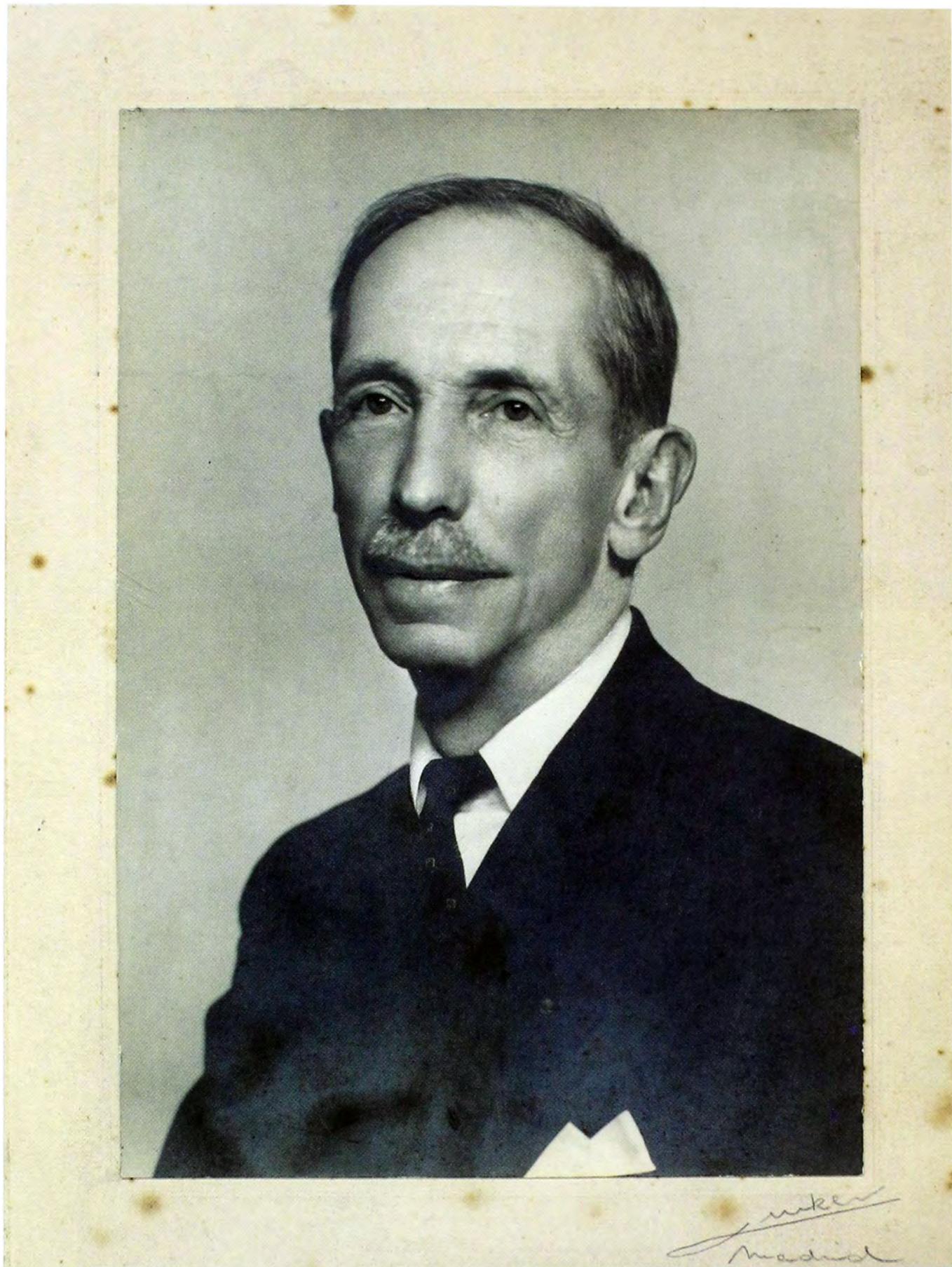
En vacances, je n'ai pas, non plus, de photographies, je pourrais en retrouver la plus grande à mon retour à Paris, mais j'ai écrit en avance, si possible, une petite carte de vœux faite et bien, à Bogota, en attendant.

SCHOLA CANTORUM
269, RUE SAINT-JACQUES
PARIS (V^e)
CONCERTS

15
150
PASTEUR

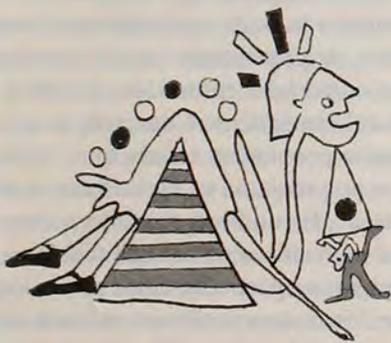
Monsieur Guillermo Uribe Holguín
Directeur de la Sociedad de Conciertos Sinfónicos
del Conservatorio
~~Teatro de Colon~~
Bogotá
Colombia
(Amérique du Sud)

Carta con su sobre, enviada por Vincent D'Indy en mayo de 1930 a Guillermo Uribe Holguín, entonces director de la Sociedad de Conciertos Sinfónicos del Conservatorio. Colección Biblioteca Luis Ángel Arango, Sala de Libros Raros y Manuscritos.



Guillermo Uribe Holguín, fotografía Linker, Madrid, 1952, 12,7 x 17,4 cm. Colección Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

do donde guindaban un par de tiras, y varas atravesadas con un galón en cada extremo; las mujeres usábamos cotizas, vestíamos trenzas azules y polleras de malín transparente que llegaban hasta el piso adornadas con lentejuelas de colores. Además, Carlos disfrazó a algunos con el uniforme de empleados de las Empresas Públicas Municipales que, bailando alrededor de las parejas que conformaban la comparsa, llenaban unos galones grandes que cargaban otros bailarines. Nosotras teníamos unos tocados en forma de agua transparente y todos íbamos cantando en una gran coral” (pág. 94). Otra bailarina describe la coreografía: “Los pasos de la comparsa eran como 32, cada uno tenía su simbología, nos agachábamos y hacíamos la mímica de bañarnos sin agua, cuando marchábamos adelante se buscaba progreso, cuando marchábamos hacia atrás se mostraba cómo estábamos buscando el líquido sin encontrarlo” (pág. 95). En un típico acto de carnaval, les cantaron las verdades en su cara a las autoridades municipales. Un gesto que sintetizaba el malestar ciudadano, como lo demuestra el hecho de que ganaron Congo de Oro en comparsas, gracias a un notable como Pedro Vengoechea, Presidente de la Junta Permanente del Carnaval.



Al año siguiente salieron con *El apagón*, sobre la prestación del servicio eléctrico, casi tan deficiente como el del agua, que ya era mucho decir. El vestuario fue diseñado por Carlos, “en los muchachos los colores predominantes eran el rojo y el amarillo mientras que en las muje-

res prevaleció el color negro. La coreografía [...] se constituyó con movimientos sincrónicos alrededor de una reina que, vestida e iluminada suntuosamente, simbolizaba la luz eléctrica. La línea musical presentaba una particularidad: generalmente en los carnavales la música se interpreta con caña de millo, clarinete o saxofón, nosotros utilizamos la flauta traversa y el piccolo, una flauta parecida con sonido más brillante y agudo; las coplas fueron creación colectiva y hablaban del servicio público, sus deficiencias y sus altos costos” (págs. 97-98). Según otro testimonio: “teníamos unos velos negros que caían encima de una malla que llevábamos puesta debajo, el vestuario de los hombres era pantalón, blusón grande y zapatillas negras” (pág. 98). También contribuyó al rescate de algunos disfraces tradicionales que se estaban perdiendo: “Los disfraces estaban desapareciendo, la chabacanería se imponía por la absoluta apatía de quienes manejaban las fiestas del carnaval, esta tradición arraigada en lo más profundo del modo de ser barranquillero había caído en desuso, dando paso al mal gusto. Carlos apeló a la reinención de los disfraces y al retorno a las costumbres”. Hacia 1983 decidió hacer rescates culturales, sacar comparsas con disfraces que estaban desapareciendo: marimondas, capuchones, negritas Puloil, con una coreografía que permitía bailar libremente (págs. 98-99). El libro también muestra otras facetas de la danza folclórica en Barranquilla, no tan brillantes. El canibalismo reinante entre los grupos de danza de la Universidad del Atlántico durante esa época, que dio lugar a un ambiente muy agresivo. Que explica muchos de los conflictos en que se vio envuelto Carlos Franco. Otra limitación: el trabajo editorial del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Barranquilla deja mucho que desear. El esfuerzo de Suescún al escribir debe ser valorado debidamente. Llena un vacío y por esto se justifica. De otra forma no hubiéramos podido contar hoy con estas palabras de Gloria

Triana, refiriéndose a la película dedicada a Carlos de la serie Yuruparí, que muestran su talento: “esa película cobra un significado especial por varios motivos, primero fue un homenaje en vida a este gran artista que se consagró como un monje con votos de pobreza incluidos, a desenterrar, reanimar y revitalizar la exuberante cultura de nuestro Caribe. Con su trabajo lo financiaba todo, no recibió ayuda estatal ni apoyo local que compensara sus esfuerzos, era muy corriente llegar a su casa y encontrarla sin luz o sin agua, para él lo primero era conseguir los abalorios, las flores, las sombrillas de las farotas o cualquier otro de los implementos de su trabajo” (pág. 183).

ADOLFO GONZÁLEZ
HENRÍQUEZ

El cosíampiro y el cosíampirito

Breve diccionario de colombianismos
Academia Colombiana de la Lengua
Gráficas Visión J. P., Bogotá, 2007,
250 págs.

La Academia Colombiana ofrece la tercera edición (“revisada y actualizada”) de su *Breve diccionario de colombianismos*, en grata edición de lujo (pasta dura, finas guardas, clásica sobrecubierta), como corresponde a su categoría. Contiene 2.180 entradas. Las ediciones anteriores datan de 1975 y 1992.

Las academias atienden a las voces populares porque son de su esencia. El purismo constituye una pretensión absurda, que se opone a la renovación del español —derivado de otras lenguas—, así como al experimentalismo y la creatividad, sin los cuales Huidobro no hubiera sido posible. Los regionalismos más extendidos y los neologismos necesarios se encuentran comúnmente en los diccionarios populares, con indicación de su procedencia.