

ISSN: 2711-2985

SUELTOS

de la Maestría



* Armonía física del mundo
Edgar Medrano
Pág. 3

* Porfirio Barba Jacob
Pablo Estrada
Pág. 11

* Los dos tiempos
Rosa Isabel González
Pág. 19

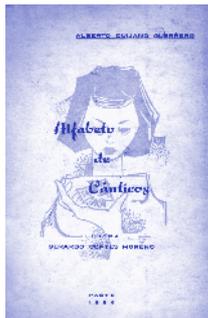
* Solamente la vida
Viviana Zuluaga
Pág. 25

* Viaje sin pasajero
Juan Torres
Pág. 30

* Los girasoles en invierno
Melissa Botero
Pág. 35

Artistas
en cubierta

#1



Gerardo Cortés Moreno
>1959



Hernando Tejada
>1935



Jorge Elías Triana
>1961



Omar Rayo
>1966



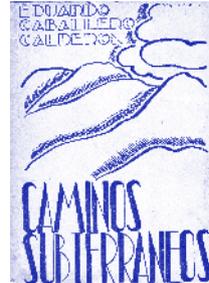
Rafael Penagos
>1972



Alejandro Obregón
>1979



Álvaro Orduz León
>1967



Sergio Trujillo Magnat
>1936



Rinaldo Scandroglio
>1932



Óscar Rodríguez Naranjo
>1942



Ignacio Gómez Jaramillo
>1936



Luis Alberto Acuña
>1951



Juan Antonio Roda
>1964



Atala Márquez
>1967



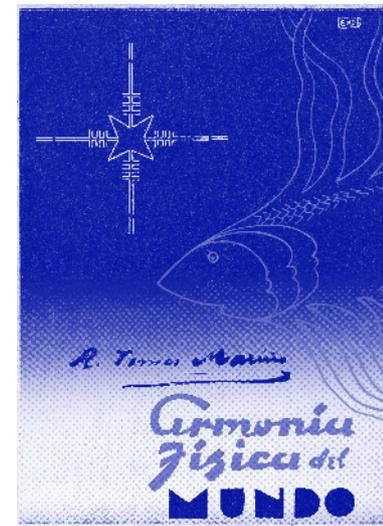
Alberto Arango Uribe
>1934



Leopoldo Richter
>1977

Armonía física del mundo

Por
Edgar Medrano



»»»»»
[Santiago Martínez Delgado/1938/Tamaño: 17,5 x 12,5 cm]

La materialidad de la religión

La vida de Santiago Martínez Delgado estuvo desde sus inicios ligada a la religión y a la producción artística. Desde sus primeros pasos en el aprendizaje del arte como estudiante en el Colegio Mayor de San Bartolomé, donde tuvo sus primeras aproximaciones al dibujo, donde se dice que por pequeñas remuneraciones hacía retratos de sus compañeros, hasta que en esta misma institución educativa se encontró con el maestro Roberto Pizano, quien sería su primer mentor en la actividad pictórica y además le ofrecería en su momento oportunidades de formación profesional en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Cabe agregar, que aparte de la influencia de Pizano, los sacerdotes jesuitas presentes en la institución también había entregado su vida a la creación artística, como lo hizo en vida el Padre Santiago Páramo. Por ello, en el colegio contó con los mentores más adecuados para descubrir el mundo artístico, sino que también estuvo expuesto permanentemente a retablos, murales y contrastes arquitectónicos que hacen parte de la infraestructura de éste.

Con el tiempo, después de un paso por la costa caribe colombiana donde tuvo acercamientos con la escena periodística, un texto suyo fue publicado. Regresa a Bogotá al inicio de la década de 1920, se vincula como director artístico del periódico *El Gráfico* y hace colaboraciones esporádicas al periódico *Mundo al Día*. El artista manifiesta que

durante todo este tiempo nunca dejó de dibujar, y que en algunas ocasiones le permitieron publicar textos suyos junto con sus ilustraciones, generalmente hechas a carbón o a lápiz (Piñeros, 1974).

De esta manera empieza a posicionarse como ilustrador de textos, inicialmente poéticos e históricos. Además, continúa con la escritura y publica sus cuentos *¡Yo no soy yo! El mendigo, Luna nueva, La tierra eterna y Lo que ella me contó*; y los apólogos (textos conocidos por su contenido moral y religioso con intención de compartir una moraleja a sus lectores) como *El árbol solo, El sendero, Blasfemo y La tierra del Maestro*. Por otra parte, empieza a ilustrar portadas para *El Gráfico*.

Mientras tanto su hermano, que dedicaba su vida a la carrera diplomática, fue nombrado cónsul general de Colombia en la ciudad de Chicago e incorporado en la nómina del Ministerio de Relaciones Exteriores. Desde este cargo Antonio Martínez Delgado logró ofrecerle a su hermano estudios en el exterior con el fin de brindarle la educación formal adecuada para desarrollar sus virtudes artísticas. Luego de reunir los recursos necesarios, Santiago viajó a Chicago y se matricula en la Academia de Bellas de dicha ciudad. Allí recibió cursos de dibujo, composición, técnicas de pintura, grabado, y clases relacionadas con la decoración y artes publicitarias. Al tiempo que adelantaba sus estudios realizó múltiples encargos como ilustrador para diferentes publicaciones norteamericanas, entre las que destaca la revista *Esquire*. En 1933, con motivo la exposición mundial de Chicago, realizó quizás su primera obra destacada: el mural *La evolución cultural de Colombia*, trabajo con el que gana el Premio Logan, uno de los más importantes del arte norteamericano, gracias a su estilo innovador, estilizado, con una estética barroca que evidencia una clara influencia religiosa: los bueyes, los borregos y las túnicas dan testimonio de la sacralidad que invade la obra. En este mismo sentido, como evidencia de su destacado proceso de formación, Martínez gana en 1934 uno de los doce premios en el concurso nacional para el mejor aviso del año, otorgado por la Federación de Artistas Comerciales de los Estados Unidos, así como el segundo premio en el concurso de interpretación pictórica organizado por *The Chicago Tribune*.

Su permanencia en Chicago le permitió conocer a grandes personalidades en el ámbito de la cultura y las artes de su tiempo, siendo el reconocido arquitecto Frank Lloyd Wright la más importante de todas ellas. El interés por comprender las teorías arquitectónicas de carácter funcionalista y de armo-

nía con el entorno trazadas por el más reconocido arquitecto de ese entonces, sumado al talento indiscutido de Martínez Delgado, hicieron que entre ambos surgiera una sincera y fructífera relación académica, la cual evolucionó hacia la solicitud de encargos profesionales para la realización de trabajos de vitrales y tallas. Por invitación del propio Frank Lloyd Wright, el estudiante colombiano tuvo la oportunidad de participar en jornadas de trabajo en Taliesin, el centro taller que Lloyd Wright estableció en Arizona para estudiar los problemas de diseño y de la arquitectura contemporánea, aprendiendo del maestro su postura filosófica acerca de la capacidad de adaptación que tiene el ser humano a las circunstancias contemporáneas de vivienda, desplazamiento y cultura.

Al graduarse en 1931 como *Master in Fine Arts*, la Academia de Bellas Artes de Chicago le ofreció un cargo para formar parte del equipo de profesores de la escuela, pero ante el fallecimiento de su hermano Antonio y el debilitamiento del estado de salud de su madre, Santiago decidió regresar a Colombia para ocuparse de los asuntos familiares. El regreso de Martínez Delgado a su país se enmarcó en el encargo de la Dirección de Edificios Municipales para que diseñara el telón de boca del Teatro Municipal de Bogotá, representando el triunfo de la comedia sobre la tragedia, obra con la que obtendría gran reconocimiento por parte de toda la sociedad capitalina. Lo anterior fue acompañado con una exposición de su trabajo, la cual abrió sus puertas el 10 de enero de 1935 en la Escuela Departamental de Artes con el auspicio de la Secretaría de Educación de Cundinamarca. Con esta muestra —que iba más allá de la tradicional exposición pictórica—, se despertó una fuerte controversia en la prensa bogotana, ya que el trabajo de Martínez Delgado era tan heterogéneo que albergaba óleos, dibujos, ilustraciones de libros y revistas, grabados, acuarelas, tallas en madera y pirograbados, lo que generó desconcierto y comentarios en reporteros y críticos como Hernando Téllez, Jorge Zalamea y Abelardo Forero Benavides, que no dudaron en tildarlo con algo de sarcasmo de “habilísimo decorador”, sin entender que Martínez estaba abriendo la puerta al arte decorativo como escenario innovador de la cultura artística de los años treinta (Álvarez, 1935).

La relación de Martínez con la producción artística religiosa no cesa: llevó a cabo proyectos pictóricos de gran valor, destacándose el mural que la curia de Cúcuta le encomienda para su catedral bajo el tema del viacrucis. Lamentablemente, solo logró producir siete de las catorce obras propuestas, destacándose *Agonía en el huerto y Jesús encuentra a María*. Es más, al realizar un examen

de su obra artística, es notorio cómo el tema de la religión orbita alrededor de la misma. En esculturas se encuentra *La cabeza de Juan Bautista* y en óleos *El alzamiento de Cristo*, *Jesús ante Pilatos*, *Jesús con la cruz auestas*, *Agonía en el huerto* y *Jesús encuentra a María*, ya mencionadas en este texto. Por último, en acuarelas nos presenta *Cabeza de Jesús*.

La relación de su obra con la religión es tan evidente, que escribe un artículo titulado *De la época de Jesús y los instrumentos de su martirio* para la Revista América, donde explica el fondo de trabajo como artista. Allí plantea como tema de estudio a Jesús como persona, más allá de su divinidad o si se realiza desde una perspectiva no cristiana. Es un llamado al estudio de su contexto, de los instrumentos usados en su pasión y de las personas que trataron y convivieron con él. Es una invitación a observarlo desde un punto de vista histórico e iconográfico, contraria a la perspectiva renacentista que dedicó su producción a retratar el aspecto místico y sagrado de la vida de Jesús, sin observar su faceta material, sus costumbres y su cotidianidad. Por este motivo, Martínez considera que estas representaciones no son auténticas a los acontecimientos y a las personas.

Con el fin de elaborar esta tesis, el artista explica cómo la cruz tiene un origen pagano, que tiene entre sus primeros registros en la antigua Grecia y que antes de Jesús ya había sido usada como instrumento de castigo durante un largo tiempo y que perduró hasta el siglo IV como símbolo de vergüenza, degradación y miseria. Además, aclara que este símbolo fue recibido por los persas, asirios, fenicios, egipcios y cartaginenses, cada una con modalidades distintas: *simplex*, estaca que entraba por la espalda y salía por la boca del reo, la cual se suspendía por medio de una horca; *ansata* o cruz egipcia, signo de la vida futura; *quadrata* o cruz griega de brazos equiláteros; *immissa* o *capitata*, cruz latina, y por último, *commissa* o *patibulata*, que es la cruz con forma de “T” relacionada con la crucifixión de Jesucristo. Además, agrega que este castigo fue abolido por Constantino, con ley del 21 de marzo del año 315, con la intención de borrar su connotación humillante y miserable para darle una transición como símbolo de la redención, amor y entrega. Por ello, el emperador elimina cualquier tipo de representación de la cruz, con el fin de que su resignificación pueda asentarse con el paso del tiempo.

Después de explicar el origen y transformación de la cruz como símbolo, continúa con el análisis a la crucifixión, donde afirma que Jesús fue crucificado mediante el uso de tres clavos. Para sustentarlo se basa en su propia experien-

cia durante la elaboración del cuadro *Levantamiento de la cruz*, hecho para la catedral de Cúcuta, donde manifiesta que no hubo dificultad en hacer posar al modelo vivo con el pie izquierdo superpuesto sobre el derecho. En este mismo orden, manifiesta que en el *Santo Sudario de Turín* se distinguen fácilmente las huellas y marcas en los pies, que no dejan duda alguna del uso de un solo clavo al momento de la crucifixión. Sin embargo, sostiene que seguramente no tuvo corona de espinas en ese momento, aseverando que este detalle se debe a consideraciones místicas o a narraciones apócrifas, y para ello referencia los cuatro evangelios, donde manifiesta que no existe evidencia alguna de sobre el uso de este objeto (Martínez, 1943).

De esta manera es posible sugerir que Martínez como artista se debate entre dualidades, como un hombre de fe que sostiene perspectivas pragmáticas con relación a temas que se consideran sagrados, como el origen de la cruz y el uso de la corona de espinas, pero que sin duda alguna esgrime como argumento infalible el *Santo Sudario de Turín*, dualidad que también revela en su actividad como artista, donde es prolífico en la producción de óleos, acuarelas y murales, pero al mismo tiempo se dedicó al diseño gráfico y decoración de interiores, que en algún momento se consideró como una actividad creativa de segunda categoría.

En este mismo sentido, con atención a esta línea religiosa del artista, ilustra y diseña la portada del texto *Armonía física del mundo* de Rafael Torres Mariño, obra en la cual el autor recopila artículos publicados en distintos periódicos, principalmente *El Siglo* y plantea roles complementarios entre la ciencia y la religión, principalmente para explicar lo que la ciencia no alcanza a responder, todo bajo la premisa de que la ciencia moderna es modesta, en cuanto que no importan los avances científicos que permitan explicar los fenómenos naturales, físicos y químicos que nos rodean, nunca podrán solucionar los males provenientes de la codicia, ambición y soberbia de la humanidad.

Esto se debe a que en el último siglo los sabios se han inclinado a un discurso materialista del hombre, que han desencadenado en el ateísmo y visión determinista del mundo, asegurando que el mundo es una máquina calibrada, donde todo se cumple puntual e inexorablemente. De esta manera, Torres Mariño plantea que nace un culto a la ciencia, donde impera un ambiente de impiedad que ha impedido al hombre de letras y ciencia ver la esencia de las cosas, negando la posibilidad de reconocer que hay fenómenos que están fuera del alcance de la inteligencia humana. En este orden, el autor del texto propo-

ne explicaciones científicas de los fenómenos naturales, pero al momento de no encontrar una explicación desde la ciencia, ofrece una explicación complementaria de carácter religioso para suplir los vacíos que la anterior pueda tener o para fenómenos que sea capaz de explicar (Torres, 1938).

Así como el contenido del libro presenta esta dualidad entre lo místico y lo pragmático, Martínez lo evidencia a través de su carrera y en consecuencia se refleja en su propuesta de portada para el texto en mención. El trabajo realizado por el artista en la tapa nos presenta tres aspectos a destacar: primero, la tipografía presenta una inspiración clara en el Art deco, principalmente en la palabra “mundo”. El estilo aplicado obedece a su formación académica, ya mencionada anteriormente, mientras que las demás ya hacen parte de la manifestación creativa del artista en la construcción del diseño de la tapa.

Segundo, la impresión a dos tintas permite crear un contraste en la portada que se relaciona con el modo en que el escritor de la obra aborda los temas a tratar en la misma. En la cual representa de manera gráfica la dualidad los conceptos desarrollados en el texto.

Tercero, la simbología usada para sintetizar los contenidos del texto mediante la elección de la brújula y el pez en la tapa. Las primeras apariciones del pez en el arte y la literatura cristianas se remontan al siglo II. El uso del símbolo entre los cristianos se había vuelto popular y su uso se extendió ampliamente en los siglos III y IV. El simbolismo del pez en sí mismo puede tener sus orígenes en las imágenes religiosas precristianas; así mismo fue utilizado como un símbolo en otras religiones de occidente, a menudo como un alimento sagrado, como es el caso de los cristianos, quienes lo usaron para reconocer a las iglesias y otros creyentes a través de este símbolo para evitar la persecución por el Imperio romano. El símbolo de pez también hace referencia a la Sagrada Eucaristía, con la cual el milagro de la multiplicación de los panes y los peces tiene su momento más íntimo con la congregación. Además, en la alimentación de los cinco mil, un niño es llevado a Jesús con “cinco panes pequeños y dos peces”. La pregunta es: “¿Pero qué son, entre tantos?” Jesús multiplica los panes y los peces para alimentar a la multitud. En Mateo 13: 47-50, la parábola de la red, Jesús compara a los ángeles que separan a los justos de los malvados del fin de este mundo con los pescadores que clasifican sus capturas, mantienen al pez bueno y tiran al pez malo. En Juan 21:11, se cuenta que los discípulos pescaron toda la noche, pero no capturaron nada. Por lo tanto, Jesús les ordenó que echaran las redes al otro lado del bote, allí atrajeron

153 peces. En Mateo 17: 24-27, al preguntarle si su maestro paga el impuesto del templo (o dos dracmas), Simón Pedro responde que sí. Jesús le dice a Pedro que vaya al agua y tire el sedal, diciendo que una moneda para ambos se encontrará en la boca del pez; Pedro hace esto y encuentra la moneda. El pez también es usado por Jesús para describir “la Señal de Jonás” (Mateo 12: 38-45). Esto es un símbolo de la resurrección de Jesús, fundamento de toda la fe cristiana. (1 Corintios 15: 1-58).

Por otra parte, la brújula hace referencia directa al último capítulo del libro, donde explica la emigración de los peces y las temporadas en las cuales existe mayor tráfico de este animal por el río Magdalena, dependiendo del caudal del río y la temporada climática que esté sufriendo la zona, aumento que beneficia otras especies depredadoras como a pescadores y consumidores de pescado. Finaliza el texto manifestando que la codicia humana aparece de nuevo, porque hay quienes usan tacos de dinamita para acaparar grandes cantidades de peces. De esta manera, la dualidad de la obra se refleja mediante el trabajo del artista en la tapa.

La carrera de Santiago Martínez Delgado estuvo marcada desde el principio por la religión, como fruto de su formación primaria en el Colegio Mayor de San Bartolomé, donde tuvo su primera aproximación al arte, desde una perspectiva laica y una perspectiva religiosa. Su viaje a Estados Unidos enriquece la formación laica de su actividad profesional, sin embargo su interés por temas religiosos no cesa, creando obras con referencias claras al catolicismo que fueron galardonadas en el exterior. Al regresar a Colombia, sigue trabajando en obras con esta misma influencia, ya con relación directa a instituciones religiosas. Posteriormente, el tema está tan retratado en su obra, que a nivel textual también intenta explicar algunos de sus intereses con relación a asuntos que se pueden considerar sagrados, siempre desde una perspectiva cotidiana y aterrizada, que retratan a un hombre muy creyente pero que al mismo tiempo es capaz de ser crítico con los dogmas de su religión y que manifiesta a través de su arte, donde más que considerar a Jesús como un ser divino, lo asume como un humano más, rodeado de objetos llenos de significado que lo ubican en la tierra como otro habitante común y corriente. Este contraste es notorio en las obras religiosas de Martínez Delgado, que se evidencia en la tapa de la obra analizada, que sin ser un texto estrictamente religioso, presenta también el contraste entre lo místico y lo pragmático, siendo así una obra hecha a la medida del artista que también se debatía entre estos dos bandos. ★★★

Referencias bibliográficas

- >Álvarez, J. (1935). Martínez Delgado y el arte decorativo. *El Gráfico*, 40.
- >Bloch, M. (2001). *Apología para la historia o el oficio del historiador*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- >Burke, P. (Ed.). (1993). *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza Editorial. Cárdenas, J. y Ramírez, T. (1986). *Evolución de la pintura y escultura en Antioquia*. Medellín: Museo de Antioquia.
- >Castro-Gómez, S. (1999). *Pensar en los intersticios*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- >De Certeau, M. (1993). *La escritura de la historia*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- >Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Duque, P. (2009). Cartel ilustrado en Colombia: década 1930-1940. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- >Henderson, J. (2001). *La modernización en Colombia. Los años de Laureano Gómez 1889-1965*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- >Hobsbawm, E. (2004). *Sobre la historia*. Barcelona: Crítica. Jameson, F. (2004). *Una modernidad singular*. Buenos Aires: Gedisa.
- >Jaramillo, C. (2005). *Arte, política y crítica: una aproximación a la consolidación del arte moderno en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- >Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado*. Madrid: Paidós.
- >Londoño, S. (2002). *El arte en la publicidad. Nacional de Chocolates 1920-1960*. Bogotá: Panamericana.
- >Mallarino, V. (1936). Crónicas de arte y sociedad a cargo de Víctor Mallarino: La exposición de Santiago Martínez Delgado. *El Tiempo*, 4-5.
- >Martínez, S. (1943). De la época de Jesús y los instrumentos de su martirio. *Revista América*. 371.
- >Medina, A. (1994). *El arte colombiano en los años veinte y treinta*. Bogotá: Colcultura.
- >Meggs, P. (1991). *Historia del Diseño Gráfico*. Ciudad de México: Trillas.
- >Nieto, L. (1936). El arte de Santiago Martínez Delgado. *Lecturas Dominicales*, 88.
- >Pini, I. (2000). *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte en Cuba, México, Uruguay y Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- >Piñeros, J. (1974). *Santiago Martínez Delgado: el pintor, el humanista, el colombiano*. Bogotá: Compañía Colombiana de Seguros.
- >Torres, R. (1938). *Armonía física del mundo*. Bogotá: Escuelas Gráficas Salesianas.

Porfirio Barba Jacob

Por
Pablo
Estrada



▲
▲
▲
[Anónimo/1942/Tamaño: 24 x 17 cm]

Preámbulo

Un libro se publica con la ambición de que se lea, sea cual sea la índole del texto: su función es básicamente comunicativa. Un escritor escribe con el propósito de ser leído, sin importar el tipo de escritura: sin importar si instruye, informa o entretiene. Hablar de un escritor significa, en buena medida, hablar de quien tiene libros (u otros documentos) publicados, más que solamente haberlos escrito. Si bien Roger Chartier (2006) advierte que: «Algunas [escrituras] eran trazadas sobre soportes que permitían escribir, borrar, y luego volver a escribir» (p. 9). Una vez la obra de un autor ha sido publicada puede rastrearse su trayectoria como escritor. Encuentro problemático establecer el atributo de escritor a alguien que permanece inédito, aquel que no ve materializada su creación. Algunas de las diferencias entre manuscritos e impresos que establece Fernando Jesús Bouza Álvarez (1997) en «Para qué imprimir» se relacionan con la intención privada y la circulación restringida de los primeros y el carácter público y la mayor difusión de los otros.

...correr impreso favorece la publicidad de un texto reconocible, completo, idéntico, autorizado. Si los autores se podían beneficiar de un medio que ofrecía estas posibilidades, lograr dichas condiciones era una exigencia para los poderes públicos en algunas de sus actividades. Administración,

propaganda interior y exterior, censura religiosa, control ideológico..., encontraron en la mecánica tipográfica un magnífico aliado (1997, p. 50).

Pablo Ancos García (2013), refiriéndose al mester de clerecía, forma literaria medieval, explica cómo, pese a la dificultad de precisar si detrás del narrador de los poemas estaba el autor o un copista, o ambos, la escritura se presenta como el modo de fijación y de composición (acto de creación que tiene que ver con la forma en que los poemas —concebidos como la transcripción de relatos de milagros y vidas de santos— se estructuran físicamente, de manera visual y auditiva, al ser leídos, o sea en versos, específicamente en la cuaderna vía del siglo XIII). El receptor primario (que no era lector sino oyente) debía ser consciente del carácter escrito de la composición, lo que se hacía patente cuando el narrador aludía al continente de la escritura: el códice como objeto material.

Antes de la escritura, e incluso antes de que esa escritura se pensara para un público, no era fácil establecer la autoría. Pensemos por ejemplo en esa entidad o identidad difusa llamada Homero, a quien se atribuye una obra compuesta, no escrita. ¿Y cuál es la trayectoria de ese autor anónimo del *Lazarillo de Tormes*? Se puede especular, hacer atribuciones, sin mayor certeza... Falta evidencia. En el momento en que surge un objeto, susceptible de permanecer en el tiempo y dejar huella de su existencia, la autoría como *autoridad* cobra plena importancia y a partir de entonces vigencia; «el escrito tuvo la misión de conjurar la ansiedad de la pérdida», dice Chartier (2006, p. 9). Aunque en términos aparentes que requieren una revisión más profunda, Pablo Edgardo Corona (2005) explica así el hecho:

[...] la escritura es posterior al habla, en el sentido en que su aparición como institución es tardía; este surgimiento de la escritura parece estar destinado, por lo menos en un primer sentido y en un primer momento, a la fijación de las articulaciones de una oralidad previa, y de esta manera parecería que el fenómeno de la escritura sólo agrega al habla la fijación que permite conservarla: desde esta perspectiva, la escritura es inscripción de habla, una inscripción que asegura la conservación y la duración (p. 113).

Acerca de la materialidad

Era mi propósito con ese preámbulo señalar la importancia de la materialidad, ya que gran parte de la potestad del autor reside en esa concreción que es el libro, como hecho material que se produce físicamente (es objeto), que circula y finalmente llega a manos de un potencial lector. Señalo el hecho material como algo que permite establecer la trayectoria, y en últimas, la condición de un escritor como tal. Bill Savage (2008) señala la importancia de la forma física que toma un texto. En los libros como artefactos físicos no interesa tanto el texto en abstracto, ya que probablemente ha sido reproducido en muchos libros.

*[...] over decades or centuries, various canonical poems and novels have been issued in many editions. Professional readers, professors and literary critics, would read and re-read the same text in many different editions, indistinguishable from one another with the exception of a different foreword or preface, a few footnotes perhaps. Independent of these contributions, the paper-ink-cardboard-and-glue object seems ephemeral, a mere accident of commerce or culture.*¹ (Savage, 2008).

Leer libros es leer las manifestaciones materiales de los textos. No se piensa ya en el texto en un sentido incorpóreo o inmaterial. La materialidad de los libros importa. Cuando el texto se materializa como libro cambia la experiencia de lectura. Al respecto, Michael Bhaskar (2014) dice: «No podemos separar la entrega o el enmarcado de una obra de la experiencia de la misma» (p. 104). En cuanto a la materialidad considerada en abstracto, ocurre que un texto trascendental sea materializado «en la más modesta de las encuadernaciones», por ejemplo, o al contrario, un encuadernador busque dejar su impronta artística en obras cuyo único valor sea material, como objeto (Archivo Nacional, s.f.). Savage (2008) dice:

Some books are great beyond their text, beyond what the author says or how the author says it. The greatness of some books resides at least in part in the

¹ [Durante décadas o siglos se han publicado muchas ediciones de poemas y novelas canónicas. Los lectores profesionales, profesores y críticos literarios leerían y releerían el mismo texto en ediciones diferentes, indistinguibles entre sí, con la excepción de un prólogo o prefacio diferente, tal vez unas pocas notas al pie. Independientemente de estas contribuciones, el objeto de papel, tinta, cartón y pegamento parece efímero, un mero accidente de comercio o cultural].

*way that their materiality speaks to readers and to other writers, the cultural significance that their material form communicates.*²

Teniendo en cuenta que los elementos materiales de los libros, que constituyen aspectos no verbales de los textos, también son productores de significado, no hay que entusiasmarse demasiado únicamente con la materialidad. El propio Savage nos recuerda que los actos de lectura tienen lugar en un contexto, y que en esa confluencia del libro y el texto lo procedente es advertir cómo operan los aspectos materiales de los libros en el ámbito social de los lectores. Sobre el proceso de publicación, Chartier (2006) explica que es colectivo e implica a numerosos actores «y que no separa la materialidad del texto de la textualidad del libro» (p. 12).

Esa reciprocidad, ese mutualismo entre la especie textual (contenido) y la especie material (continente), Bhaskar (2014) lo caracteriza en su teoría del *enmarcado*; según el investigador y editor británico: «Los marcos se refieren tanto al aspecto material como al inmaterial, las interacciones que esta materialidad suscita, por ejemplo [...]» Por tanto: «Los marcos condicionan el contenido y viceversa» (p. 103). Veamos cómo puede funcionar tal relación. En la producción material del libro, es decir en el proceso editorial, que opera como mediación fenomenológica entre el productor del texto y el receptor (autor y lector), la materialidad se relaciona con una intencionalidad tendiente a coadyuvar en el significado del texto y en la experiencia estética (preferiblemente sensitiva). Chartier (2006) explica que «determinadas obras se adueñaron de los objetos o de las prácticas que pertenecían a la cultura escrita de su época» y autores, editores e incluso impresores «trasfiguraron las realidades materiales de la escritura o de la publicación en un recurso estético, movilizadas para fines poéticos, dramáticos o narrativos» (p. 14). En palabras de Bhaskar (2014): «Los componentes subjetivos creados deliberadamente [por el autor o el editor] contribuyen a la constitución de las obras al determinar cómo recibirlas.» Es decir, «los creadores de contenido o agentes intermediarios diseñan marcos [pasta dura, formato media carta, portada, diseño de página y tipografía] con el cuidado de obtener resultados precisos» (p. 113).

.....
 2 [Algunos libros son grandiosos más allá de su texto, más allá de lo que dice el autor o de cómo lo dice. La grandeza de algunos libros reside, al menos en parte, en la forma en que su materialidad habla a los lectores y a otros escritores, en el significado cultural que comunica su forma material].

El caso B.-J.

En lo que atañe a este caso, esa concurrencia del aspecto material y el social se presenta en la escasa producción del poeta colombiano (quien además ejerció como periodista) conocido como Porfirio Barba Jacob. Su trayectoria literaria como poeta puede rastrearse —y se configura como tal— a partir de su huella editorial, dicha *evidencia* también da cuenta de su experiencia vital y su periplo profesional e intelectual.

Nacido como Miguel Ángel Osorio Benítez en 1883 en el municipio colombiano de Santa Rosa de Osos, a lo largo de su vida usó varios seudónimos como Porfirio Barba Jacob, Ricardo Arenales, Juan Azteca, Emigdio S. Paniagua, Maín Ximénez, entre otros. Esta es ya una marca psicológica de su comportamiento permanente cambiante, intrínseco a su existencia. Fue profesor en su Antioquia natal y desde allí se dirigió a Barranquilla, donde a la vez se inició su incesante itinerario y escribió sus primeros poemas que habrían de convertirse en su publicación inicial: *Campiña florida* de 1907, aunque previamente se había publicado en el *Repertorio Oficial* (1902) un relato suyo sobre su experiencia militar y había fundado *El Cancionero Antioqueño* en Bogotá, publicación que no tuvo acogida (Proyecto: Memorias y archivos literarios, 2011-2012). En la ciudad de Manizales estuvo un tiempo invitado por la familia Jaramillo Meza (García, 2016); Juan Bautista, miembro de ella, además de amigo habría de ser biógrafo, compilador y difusor de la obra de Barba Jacob. Esto será indicio de algo que marcará su carrera y su producción literaria, de manera más significativa que la construcción de un capital cultural.

Posteriormente viajó por Cuba, Jamaica, Costa Rica y México, donde se estableció hasta la caída del gobierno de Porfirio Díaz. Emprendió un nuevo peregrinaje por el continente americano. Volvió varias veces a Cuba, Guatemala, Honduras, Colombia y México... Fundó, colaboró o dirigió periódicos y revistas en estos y otros países como El Salvador, Nicaragua, Costa Rica y Perú. Durante su regreso a Colombia fue jefe de redacción de *El Espectador* en Bogotá. Eduardo García Aguilar (2016) expone las razones para que el poeta prefiriera instalarse en un país diferente al natal:

Barba Jacob encontró en México un lugar donde pudo desplegar ampliamente su creatividad pese a los avatares políticos, cosa que no era posible en Colombia, donde, por su origen popular y provinciano, su condición sexual y su bohemia,

nunca hubiera sido aceptado en el seno de las élites bogotanas y hubiera sido condenado a la más absoluta marginalidad.

De hecho es incluido en el *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX* (2002). Y todavía a finales del siglo pasado podía leerse en un libro como *Hombres y mujeres en las letras de Colombia* (1998), destinado a docentes, estudiantes investigadores y profesionales, que se presenta como una serie inagotable de datos sobre «quienes hoy son orgullo y honra de nuestra participación del conglomerado mundial»:

[...] críticos como Juan B. Jaramillo Meza, Alberto Upegui Benítez y Rafael Arévalo Martínez hicieron colecciones, respectivamente, donde podemos notar que, al lado de poesías muy admirables, hallamos otras que carecen de valor literario y de interés poético. También allí encontramos varias poesías deslustradas, debido al pensamiento inmoral que predomina en ellas (p. 248).

Semejante (des)estimación es patente muestra de la actitud pacata denunciada y convalida a García en su comentario y a Barba Jacob en la decisión que tomó. Bouza (1997), en su artículo sobre el Siglo de Oro español, observa que un número muy notable de autores aluden al desinterés por imprimir sus obras «proclamando que éstas han llegado a las prensas sin mediar su conocimiento, [...] sólo debido a la insistencia de sus amigos» (p. 48). Unos cuatro siglos después, del poeta colombiano se podría decir lo mismo. En este sentido comenta Fernando Vallejo (1994) en la biografía incluida en la *Gran Enciclopedia de Colombia*:

Tres recopilaciones de sus versos le hicieron sus amigos en vida y una póstuma: *Rosas negras*, en 1932 y en Guatemala, bajo la dirección de Arévalo Martínez; *Canciones y elegías*, en 1933 y en México, al cuidado de Renato Leduc, Edmundo O'Gormann y Justino Fernández; *La canción de la vida profunda y otros poemas*, dirigida por Juan Bautista Jaramillo Meza, en 1937, en Manizales. Por todas ellas Barba-Jacob sentía un impotente horror, imposibilitado de recogerlas y destruirlas. En cuanto a la póstuma, la hicieron Manuel Ayala Tejeda y otros amigos, en 1944, en una imprenta oficial y con papel regalado: los *Poemas íntemporales*. (p. 69)

En estas ediciones, empresas ajenas al autor, es fácil que exista la intervención y la determinación sobre el aspecto gráfico del texto (el diseño y la diagramación, por descontado la selección, ya que se trata de compilaciones), alejada de las intenciones del poeta, incluso modificando su sentido. Y es aquí donde cobra importancia la materialidad que estas obras adoptan.

El objeto a partir del cual surgió el interés por el presente ensayo: *Exégesis literaria de las poesías de Barba-Jacob* de Alberto Upegui Benítez³ (publicado en Medellín por la Editorial Temas e impreso por la Tipografía Olympia en 1942) presenta algunas características propias de un modelo editorial de carácter popular como la encuadernación rústica, la impresión tipográfica en linotipia, el papel barato, y el modelo de distribución que puede colegirse de la página promocional de la Editorial Temas que se encuentra en el reverso del colofón (que no incluye el número de ejemplares impresos). La parte gráfica, que guarda el mismo carácter de publicación económica, tiene en la cubierta los titulares de autor y obra en rotulación en fondo azul metalizado; en el centro un dibujo de llamarada en rojo y blanco sobre fondo negro. Esta ilustración representa un verso que se repite en el poema «Futuro»: *era una llama al viento...* En el interior hay un dibujo silueteado de Barba Jacob en un recuadro. Finalmente el único aspecto que difiere de las publicaciones convencionales de la época es la distinción en la diagramación (espaciado, márgenes, distribución, sangrías, altura de la fuente, itálica) que hay entre el texto en prosa de la exégesis de Upegui y el texto en verso de los poemas de Barba Jacob. Lo que nos lleva a plantear una posible línea en futuros estudios que plantee una comparación entre publicaciones hechas en prensa y la publicación en libros para saber si hay rastro de intervenciones ajenas al autor, teniendo en cuenta la diferencia entre textos entregados voluntariamente por Barba Jacob o cedidos a petición y textos gestionados por terceros, según lo atestigua el hecho de que «gran parte de su producción duró diseminada en las numerosas publicaciones periódicas en las que colaboró hasta que otros escritores y amigos se encargaron de compilarla» (Centro de Estudios Literarios, 2002, p. 186). ★★★

.....
³ Medellín, 1921-1995: Fue bibliotecario, periodista, editor, traductor y educador. Escribió cientos de columnas de crónicas y de opinión, múltiples prólogos y comentarios de libros de los más variados temas. Fue además crítico literario, jefe de redacción, libretista y director radial. Biógrafo y compilador de Barba Jacob: *Vida de Porfirio Barba-Jacob: anecdotario, cartas, poemas* (Bogotá: Editorial Kelly, 1923). Autor de una obra policial *El misterio de la casa siniestra*.

LIBROS Y OPÚSCULOS DE PORFIRIO BARBA JACOB PUBLICADOS EN COLOMBIA EN VIDA DEL AUTOR

1907	<i>Campaña florida</i> . Barranquilla: Imprenta de El Siglo. 23 págs. Dedicada a Leopoldo de la Rosa.
1937	<i>La canción de la vida profunda y otros poemas</i> . Manizales: [sin pie de imprenta]°. 213 págs. Editor: J. B. Jaramillo Meza°. Contiene prosas de Barba-Jacob.
1940	<i>Porfirio Barba-Jacob, en Cuadernillos de Poesía Colombiana, Vol. IV, No. 14</i> . Estudio de Rafael Maya. Medellín (febrero-marzo de 1940).
1942	<i>Seis canciones de Porfirio Barba-Jacob, en Hojas de Poesía, No. 1</i> . Bogotá (febrero de 1942). Director: Jorge Zalamea. [Hay un comentario por D[aniel] A[rango], en Revista de las Indias, XIII, 1942: 134-135.]
	<i>En la muerte de Porfirio Barba-Jacob, en Cuadernillos de Poesía Colombiana, Vol. VIII, No. 24</i> . Estudio y selección de Gabriel Henao Mejía. Medellín (febrero-marzo de 1942).
	Alberto Upegui Benítez, <i>Exégesis literaria de las poesías de Barba-Jacob</i> . Medellín: Editorial Temas, Tip. Olympia, 197 págs. (Incluye 59 poemas).
	<i>El corazón iluminado</i> . Bogotá: Editorial A.B.C. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana.
Sin fecha	<i>Porfirio Barba-Jacob: Sus mejores versos, en Cuadernillos de Poesías, No. 7</i> . (Sin fecha y sin pie de imprenta). Director: Simón Latino. Bogotá, 49 págs. Palabras preliminares de Manuel José Jaramillo.

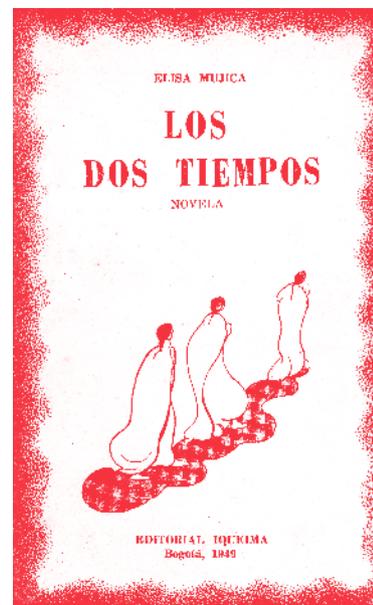
Fuente: Valle. (1960). Bibliografía de Porfirio Barba-Jacob. Thesaurus, Tomo XV. Nos. 1, 2, 3.

Referencias bibliográficas

- >Ancos, P. (2013). *Transmisión y recepción primarias de la poesía del mester de clerecía*. Valencia: Universitat de València.
- >Archivo Nacional. (s.f.). *El libro visto desde su materialidad*. Recuperado de: <http://www.archivonacional.cl/616/w3-article-8064.html>
- >Ardila, H.; Vizcaíno viuda de Méndez, I. (1998). *Hombres y mujeres en las letras de Colombia*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.
- >Bhaskar, M. (2014). *La máquina de contenido. Hacia una teoría de la edición desde la imprenta hasta la red digital*. Trad. de Ricardo Martín Rubio Ruiz. México: Fondo de Cultura Económica.
- >Bouza, F. J. (1997). Para qué imprimir. De autores, público, impresores y manuscritos en el Siglo de Oro. *Cuadernos de Historia Moderna, Vol. 18*.
- >Centro de Estudios Literarios. (2002). *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX: desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días. Tomo VI: N-Q*. México: Universidad Nacional Autónoma de México - UNAM.
- >Chartier, R. (2006). *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura (siglos XI-XVI-II)*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Katz.
- >Corona, P. E. (2005). Paul Ricoeur: lenguaje, texto y realidad. Buenos Aires: Biblos.
- >García, E. (agosto 21, 2016). La verdadera historia de Barba Jacob. *La Patria*. Recuperado de: <http://www.lapatria.com/columnas/72/la-verdadera-historia-de-barba-jacob>
- >Proyecto: Memorias y archivos literarios. (2011-2012). Biografía de Juan Bautista Jaramillo Meza. *Revista Jericó*. Recuperado de: <http://www.jericopatrimonial.com.co/?p=315>
- >Savage, B. (2008). Allen Ginsberg's "Howl" and the Paperback Revolution. *Poets.org. Academy of American Poets*. Recuperado de: <https://poets.org/text/allen-ginsbergs-howl-and-paperback-revolution>.
- >Upegui, A. (1942). *Exégesis literaria de las poesías de Barba-Jacob*. Medellín: Editorial Temas - Tipografía Olympia.
- >Valle, R. H. (1960). Bibliografía de Porfirio Barba-Jacob. *Thesaurus, Tomo XV*. Nos. 1, 2, 3.
- >Vallejo, F. (1994). *Gran Enciclopedia de Colombia*. Tomo 9: Biografías I. Bogotá: Círculo de Lectores.

Los dos tiempos

Por
Rosa Isabel
González



[Carolina Cárdenas/1949/19 x 12,5 cm]

Los dos tiempos editoriales de Elisa Mújica: su obra vista a través del objeto y sus circunstancias.

Recientemente tuve en mis manos la primera edición del libro *Los dos tiempos* de Elisa Mújica, publicado en 1949. Hasta ese momento no conocía a esta autora o a su obra, así que mi primer acercamiento fue un ejercicio de análisis sobre los aspectos materiales del libro. ¿Bajo qué circunstancias se publica *Los dos tiempos*, la primera novela de esta autora, tomando en cuenta solo los indicios que nos da el libro impreso? Entre páginas y líneas podemos encontrar la participación de toda una red de circunstancias, agentes, agendas y hechos tanto literarios como históricos que contribuyeron en mayor y menor medida a que Elisa pudiese publicar su primera obra, y eventualmente, ampliarla a otros géneros. Muchas personas elaboran argumentos y conjeturas a través del contenido del libro, sus autores, la corriente literaria a la que pertenecen o al impacto de su obra, pero son pocas las que realizan este ejercicio tomando como base su materialidad. Es necesario llenar los vacíos conceptuales y circunstanciales alrededor del soporte; hacerlo nos puede llevar a nuevos descubrimientos del autor y su obra.

Tomando solo en cuenta las solapas del libro, “Pese a la técnica, a trechos balbuciente, Elisa Mújica es novelista” (Eduardo Carranza en portadilla de Mújica, 1949). Ella, quien comenzó publicando artículos

y cuentos en la prensa de Bogotá, así como comentarios de libros y artículos sobre temas culturales y literarios, en su primera novela “la estructura costumbrista de su libro se idealiza de pronto entre una especie de vaho poético. Sabe la joven escritora obtener admirablemente la fusión entre sus criaturas y sus ambientes. En trazo impresionista, casi siempre certero y rápido, nos da la definición del contorno en que se mueve su relato”. Adicionalmente, Carranza no demora en asegurar en la solapa que esta obra significa un “nuevo estremecimiento” en la literatura femenina colombiana. Así se les presentó la obra y la autora a los lectores de la época: estremecedora, femenina, audaz y poética; de esa manera también se me presentó a mí. Planteo evidenciar, a partir de mi propia experiencia física “los dos tiempos editoriales”: un primer tiempo será consolidar la red de colaboradores, quienes sin su participación este libro no hubiese sido, y en un segundo tiempo argumentar cómo la materialidad es resultado circunstancial del circuito editorial de la época.

La red artística y literaria de Mújica, aparte de su experiencia como escritora, le permitieron publicar *Los dos tiempos*. Estos agentes son su editorial, que nos puede dar información sobre el editor y, si indagamos más a fondo, sobre su círculo de influencia literaria; Eduardo Carranza, quien escribe un abrebo-cas atrayente en el libro; y por último, la ilustradora de la cubierta, Carolina Cárdenas, a quien la autora dedicó la novela. Este es el primer tiempo editorial de Elisa que la llevará al libro.

Lo primero que captura la mirada es su cubierta, pero normalmente la cubierta es el último elemento en ensamblarse cuando hablamos de la producción editorial de un libro. El colofón, por otro lado, siempre va al final del libro, pero contiene información valiosa: nos habla de la editorial, del impresor y del lugar y fecha de la impresión. La editorial Iqueima no es algo que resuene en estos tiempos, sin embargo, su labor para impulsar la literatura nacional debe marcarse como un gran hito. La Editorial Iqueima fue fundada en 1947; su fundador y director fue el poeta y escritor español Clemente Airó, quien llegó exiliado a Colombia en 1940 a raíz de la guerra civil española, tras haber pasado por campos de concentración franceses y una primera etapa en Santo Domingo (*Negritas y cursivas*, 2014). La empresa se dedicó a la impresión de libros y, además, editaba la revista “Espiral” sobre artes y literatura. Ediciones Espiral, una de las marcas de la editorial, publicó más de 150 títulos de literatura colombiana y creó, en 1950, el “Premio Espiral” para poesía, teatro, ensayo y novela (Canal-Ramírez y Chalarca, 1973).

Gracias a la labor de Airó, la Editorial Iqueima concentró los mejores aportes de la literatura colombiana de los años cincuenta y sesenta. Los dos tiempos de Elisa Mújica comparten la editorial con ensayos de Jorge Zalamea y antologías de Jorge Gaitán Durán. Aunque Mújica no pertenece a esta corriente, es importante decir que Airó es considerado “el máximo impulsor de la corriente colombiana conocida a menudo como ‘literatura de la violencia’, término de definición conflictiva pero del que acaso la muestra más conocida sea *La mala hora* (1962), de García Márquez” (*Negritas y cursivas*, 2014). Para que Airó publicara a Mújica, una autora primeriza, tuvo que evidenciar en su texto y experiencia previa gran potencial. Para el momento en el que Mújica publica su primera novela ya tiene 31 años, pero tenía ya experiencia publicando comentarios de libros y artículos sobre temas culturales y literarios en *Lecturas Dominicales* del diario *El Tiempo* de Bogotá (Biblioteca Virtual del Banco de la República, 2004).

Especialmente en la década de los 40, la situación política del país se ve marcada por huelgas -en especial la de los obreros de la Tropical Oil Company en 1948 que degeneró en problemas de orden público-, y por la muerte de Jorge Eliécer Gaitán. Debido a la situación conflictiva, muchos talleres, sobre todo de periódicos, fueron destruidos y otros clausurados, lo que explica por qué en este período de tiempo solamente se fundaron 28 establecimientos de industria gráfica (entre editoriales e imprentas):

De las empresas gráficas fundadas entre 1941 y 1950 merecen especial mención la del Banco de la República, Editorial Iqueima, Ponce de León Hnos., Editorial Antares, Litografía Arco, todas ellas de Bogotá y El País, de Cali (Canal-Ramírez y Chalarca, 1973, p.183).

Igualmente, de acuerdo con Canal-Ramírez y Chalarca (1973), durante el decenio solamente aparecen 38 publicaciones nuevas, repartidas en el país de la siguiente manera: ocho en el departamento de Bolívar, que se imprimen en Cartagena; seis en Caldas, impresas en Manizales; dos en Cundinamarca, cuya impresión se realizó en Bogotá; dos en Chocó, impresas en Quibdó; seis en Magdalena que se imprimen en Santa Marta y dieciséis en el Valle del Cauca, publicadas todas en Cali. Entre las dos publicaciones de Cundinamarca se encuentra *Los dos tiempos*, una apuesta arriesgada para una editorial nueva, pero con un *ethos* definido.

Eduardo Carranza, quien para 1949 ya era un reconocido poeta colombiano y uno de los animadores del grupo “Piedra y Cielo” surgido en la década de 1930, se explayó en la presentación de la novela de Mújica. Si bien su relación con las letras es ineludible, su relación o parentesco familiar salta a la vista después de una pequeña búsqueda. Eduardo Carranza era cuñado de Elisa, y juntos fueron la gran influencia intelectual de María Mercedes Carranza, otra escritora colombiana. Eduardo Carranza y su familia, al igual que Elisa Mújica, trabajan por la misma época en España (Carranza, s.f.). Durante su infancia en España, María Mercedes comentó acerca de su tía: “la fábula de mi infancia está tejida con sus leyendas y cuentos; con ella [Elisa Mújica] descubrí el poder de la palabra” (Carranza en Jáuregui, 2000). Vemos cómo es posible que su red de influencias esté marcada por la cercanía familiar y por la cercanía a las letras con Eduardo Carranza.

En un primer acercamiento al libro, otros lectores, al igual que yo, podrán corroborar que en ninguna parte del soporte estudiado hay información sobre el ilustrador de cubierta. Elisa Mújica dedicó este libro a dos personas: a su mamá y a Carolina Cárdenas. Después de verificar quién fue Carolina Cárdenas y su trabajo, es innegable que la ilustración de este libro es suya: el estilo de sus dibujos concuerda con las ilustraciones de Cárdenas en los períodos de 1935 a 1936.

Está claro que la ilustración de portada fue seleccionada por alguien diferente a Carolina, quien había fallecido trece años antes de la publicación del libro. Elisa y Carolina se conocieron alrededor de 1933, cuando la segunda se vio obligada a trabajar como secretaria en la Sección de Provisiones del Ministerio de Guerra debido a la quiebra de su familia; Elisa, quien tuvo que trabajar desde los 14 años para ayudar a su familia, se desempeñaba como secretaria en el Ministerio de Comunicaciones y desde entonces entablaron una gran amistad (Restrepo, 1998). Si bien sus trabajos como autora e ilustradora no se cruzaron en vida, Carolina influyó gran parte del contenido de la novela *Los dos tiempos*. Además de dedicársela, uno de sus capítulos cuenta, con nombres ficticios, su historia: habla del viaje de Carolina a Europa, su ingreso a la Escuela de Bellas Artes, su corto matrimonio y su súbita muerte (Mújica, 1949). No estamos seguros si fue la misma Elisa quien escogió la ilustración de cubierta para la novela, solo nos queda especular.

Además de los miembros involucrados en el trabajo editorial, ¿qué nos pueden contar las texturas, los tamaños y los tipos sobre *Los dos tiempos* de

Elisa Mújica y sobre su época? El libro tiene 244 páginas, en un tamaño de 19 x 12,5 cm; el material de la carátula parece ser cartulina Bristol color beige, con solapas de 6,6 cm. La técnica de impresión de la cubierta es tipográfica con un fotograbado del dibujo realizado por Carolina Cárdenas, no específicamente como imagen de cubierta, pero presuntamente seleccionada por Elisa para tales propósitos. Al parecer se utilizó papel bond beige de 70 u 80 gramos, del que se resalta su textura áspera y porosa. Este ensamble es coherente con las circunstancias de la edición colombiana desde inicios del siglo XIX. El fotograbado, es decir, el procedimiento de copiar fotográficamente el original y grabarlo por medios químicos, era utilizado en la época. Característico también es el uso de papel importado, puesto que para 1945 existían pocas empresas dedicadas a la fabricación del papel en Colombia. Información sobre su tiraje, su acceso y distribución se hacen difíciles de rastrear debido a que a Colombia no había llegado el ISBN (*International Standard Book Number*), instaurado por ley apenas en 1993 (Cámara Colombiana del Libro, s. f.).

Como también es característico de la época, de acuerdo con el desborde de la tinta en las letras impresas producido por la presión del papel al momento de imprimir, el desgaste particular de algunos tipos, el justificado de las líneas de texto; en este sentido es seguro que se haya utilizado, para la composición del texto, el linotipo.

El linotipo fue, desde su invención en 1886 y hasta hace muy poco, un gran avance en las artes gráficas, que llegó a Colombia en las primeras décadas del siglo XX (Canal-Ramírez y Chalarca, 1973, p. 59).

Acercarme inicialmente a este libro desde la materialidad me ayudó a eliminar vicios o sesgos que la teoría literaria pudo haberme dado. Igualmente, es cierto que los libros de esa época carecen de información clara, ya que no era un asunto de real interés. Información como el tiraje, o una bandera editorial con el nombre de los responsables del cuidado editorial y gráfico de los libros, nos hace más difícil la tarea de rastrear por completo el proceso de producción de un libro. Elisa Mújica tuvo dos tiempos editoriales, el que se rastreó a partir de la información contenida en el libro: editorial, autores, editores, colaboradores, críticos, influencias, y aquel que se deriva de poder palpar e identificar detalles gráficos del soporte. ***

Referencias bibliográficas

- >Biografías y Vidas (s. f.). *Eduardo Carranza*. Recuperado de https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/carranza_eduardo.htm
- >Canal-Ramírez, G. y Chalarca, J. (1973). *Artes Gráficas*. Enciclopedia del Desarrollo Colombiano. Colección Los Fundadores (Vol. II). Bogotá: Canal Ramírez - Antares.
- >Cámara Colombiana del Libro. (s. f). ISBN. Recuperado de <http://camlibro.com.co/isbn/>
- >Jáuregui, C. (2000). María Mercedes Carranza. En: Tompkins, C. M. y Foster, D. W. (Eds.) *Notable Twentieth-Century Latin American Women: A Biographical Dictionary* (pp. 71-76). Westport, Conn.: Greenwood Press.
- >Mújica, E. (1949). *Los dos tiempos*. Bogotá: Editorial Iqueima.
- >Negritas y cursivas. (2014). *El exiliado español Clemente Airó y la literatura colombiana*. Recuperado de <https://negritasycursivas.wordpress.com/2014/12/26/el-exiliado-espanol-clemente-airo-y-la-literatura-colombiana/>
- >Restrepo. C. (1998). Carolina Cárdenas: promesa fugaz del arte moderno en Colombia. *Credencial Histórica*, 108. Recuperado de <http://www.banrepultural.org/node/73276>

Solamente la vida

Por
Viviana Zuluaga



» » » [Enrique Grau/1961/Tamaño: 16,5 x 11,5 cm]

Introducción

La editorial Iqueima publicó en Colombia textos sobre historia, literatura y lengua por los años cuarenta, cincuenta y sesenta del pasado siglo (Internet Archive, s. f.); editó, entre otras, la Colección Narradores Colombianos de Hoy en la cual aparece, en 1961, el libro de cuentos *Solamente la vida* del escritor boyacense Fernando Soto Aparicio. Por el tamaño del libro, el tipo de papel y la clase de encuadernación, se puede afirmar que esta obra pertenece a una edición popular destinada al gran público, a bajo coste. Lo anterior no es óbice para que en la carátula y la contracarátula se desplieguen las técnicas modernas que le dan estilo y un valor agregado al libro. De estos dos elementos: la edición popular y cómo la materialidad del libro sirve a este propósito, es de lo que trata el presente documento. Se pretende exponer la relación entre el objetivo de “hacer llegar la literatura colombiana a todo público” y el diseño editorial que se traza para lograrlo; esto es, cómo cada detalle de la materialidad del libro consigue o no su meta de llegar al lector al que la obra se dirige. Para ello se analizará cada ítem de la ficha descriptiva del 19 de mayo de 2017¹ a la luz del propósito en el que se inscribe el libro *Solamente la vida*.

¹ Documento de trabajo que sigue un método para conocer los rasgos materiales de un libro y que fue propuesto por el profesor Ignacio Martínez-Villalba para el Seminario de Materialidad ciclo 2, maestría en Estudios Editoriales, Instituto Caro y Cuervo.

Después de casi cinco décadas de hegemonía conservadora llega a la presidencia de Colombia Alberto Lleras Camargo y con él la promesa de cambio en múltiples áreas. Afirma la enciclopedia en línea Wikipedia que Lleras Camargo “Dio gran apoyo a la educación pública” (Wikipedia, s. f.) y esto quiere decir aquí que se establecieron políticas públicas que, al menos en su intención, propendieron por una educación mejor y más abierta.

Este panorama lo aprovecharon las editoriales, pues si bien no todas pudieron participar de la contratación con el Estado para producir material educativo, sí supieron sacar beneficio de los nombres de autores y de los títulos de libros que el mismo Estado mandaba a publicar. Lo anterior quiere decir, por ejemplo, que firmas como las de Soto Aparicio, que para la década de 1960 ya se leían con voracidad por mandato de los profesores de colegio, eran también publicadas en editoriales pequeñas que sacaban otros títulos de estos mismos autores.

Este fue el caso de la editorial Iqueima (Bogotá) que publicó la Colección Narradores Colombianos de Hoy. Aunque no se encuentra información sobre ésta ni sobre los demás libros que conformaban la colección, por el nombre se puede colegir que publicaba a narradores nacionales, legitimados ya entre los lectores o con interés de legitimarse justo mediante la colección. Allí aparecieron los once cuentos de Soto Aparicio reunidos en el libro *Solamente la vida*, y por el estudio de su materialidad podemos afirmar que la colección se dirigía a público de bajos ingresos. Veamos a continuación algunos argumentos que sustentan la anterior hipótesis.

Materialidad libro *Solamente la vida*

Los libros suelen cubrirse y protegerse con diferentes tipos de encuadernaciones —tapa dura, rústica, tela, en pasta, etc. (Martínez de Sousa, 1995)—; entre las más económicas tenemos las de cartoncillo, cartulina o cartón, que no son más que papel de mayor gramaje. Esta elección de tipo de encuadernación responde a los recursos con que se cuenta para la producción del libro. Es sabido por impresores que ese elemento de la cadena de producción puede resultar muy oneroso y que es empezando por allí donde se pueden reducir los gastos.

La encuadernación en cartocillo del libro *Solamente la vida* es justo una económica y popular, lo que redundará, entre otros elementos, en el precio

que el público pagará por la obra. El papel bond también ofrece este beneficio, y, dado que no tiene mayor tratamiento (textura rasposa) podemos decir que esto lo convierte en un papel barato. Otro factor que nos demuestra los bajos costos de producción (y por ende, del precio al público) es el tipo de pegado: al lomo, sin costura, con pegamento de no muy buena calidad. De paso, este hecho también nos demostrará que este libro es de corta vida, destinado al consumo más o menos rápido, no tanto para los anaqueles sino para el paso de mano a mano.

Las dimensiones que presenta el texto corroboran la última idea: 16,5 cm de alto x 11,5 cm de ancho x 6 mm de grosor lo convierten en un libro de bolsillo. Para el Ministerio de Cultura de España:

Uno de los pilares básicos de la edición de bolsillo es el ser más accesible, económicamente hablando; sin embargo, se trata de algo más que lectura a buen precio. [...]. Podría hablarse, entonces, de libros baratos, pequeños y sobre cualquier tema (2007, p. 1).

Todo lo anterior no puede hacer pensar al lector en un libro mal hecho, sin diseño editorial. Para el caso que nos ocupa, las condiciones arriba expuestas fueron elementos que jugaron en la versión última de la obra, pero no fueron impedimento para desplegar en ella talento y buena ejecución. Queremos decir con ello que la elección de la fuente tipográfica y su tamaño, el interlineado, el diseño de carátula, entre otros, desempeñaron el papel de acercar al lector a la obra, convirtiendo, de seguro, su lectura en algo ameno. Veamos porqué sostenemos esto.

La carátula de *Solamente la vida* está ornada con un grabado del reconocido artista colombiano Enrique Grau, quien para la época dedicó parte de su trabajo a la creación de obras para portadas de libros². Se trata de un arte levantado en clisé de plástico, que representa a una ninfa y a una máscara propia del teatro griego (también mujer) en primer plano. La ninfa está de pie y con las manos moviéndose hacia atrás, en un movimiento erótico que hace pensar, por las figuras que forman sus manos, en la noche; la máscara, por su parte,

.....
² Así lo demuestran los textos *La real. Recetas de pescados y mariscos* (libro de María Calderón de Nieto Caballero publicado en 1964) y *Cartagena y las riberas del Sinú* (publicado en 1968), que cuentan con su firma.

refleja el rostro del ensueño con cierta melancolía. Debajo del arte aparece en mayúsculas sostenidas, tipo de letra palo seco, el título del libro.

En la contracarátula aparece una fotografía pequeña del autor (impresa con fotograbado) acompañada de tres párrafos que contienen información sobre el mismo, reseña de la obra y de otras publicaciones de Soto Aparicio. Cada ítem tiene una viñeta en forma de pica que le da belleza y delata el cuidado de los responsables de la publicación.

Refiriéndonos ya al cuerpo del texto tenemos que la escasez de páginas preliminares y el uso al máximo del papel, también reflejan la necesidad por parte de la imprenta de abaratar costos³. Sin embargo, la caja tipográfica y la altura de las letras son generosas con el lector. Esto también se evidencia en el interlineado y en el tamaño de la fuente tipográfica (12 puntos y 10 puntos respectivamente)⁴.

La elección de letras romanas nos parece del todo acertada, pues impresas en ese papel, a ese tamaño y con el interlineado que se aplicó, resultan aportar a la lectura agradable y descansada que parece que se busca en *Solamente la vida*.

Consideraciones finales

En los estudios editoriales se entiende que una cosa es una obra y otra un libro, pues el segundo es la materialidad de la primera. Crear una obra es terreno de escritores, hacer libros de editores. En la cadena de producción de un libro actúan muchos y diversos factores, pero como en toda empresa, la cantidad de recursos determina buena parte de las decisiones a tomar, esto quiere decir que según la cantidad de capital (económico, simbólico, social...) con que se cuente se decidirá por esta o cual carátula y encuadernación, por tal o cual gramaje y tipo de papel, ¿se comprarán o no fuentes tipográficas? ¿Qué cajas tipográficas serán las adecuadas para el tipo de lector al que se destina la obra y cuánto será el costo en papel? ¿Cuántas tintas se emplearán y qué clase de impresión se hará?

Ahora bien, estas decisiones editoriales no se sujetan únicamente a la disponibilidad de recursos económicos, también dependen de, como ya dijimos, el público al que se dirige el libro y el propósito editorial de la publicación.

.....
³ Quizá aquí también cuente el hecho de que el libro no tiene cornisas, ni letras capitulares, ni ilustraciones ni otros ornamentos en el cuerpo del texto.

⁴ El texto se levantó en linotipia y se hizo impresión tipográfica.

El libro *Solamente la vida* pertenece a una colección popular, esto es, de fácil acceso para la mayoría de la población, pero esto no lo hace solo un libro barato, pues como decía arriba el Ministerio de Cultura de España: “se trata de algo más que lectura a buen precio” (2007, p. 1). El propósito de llegar a un gran número de personas para cumplirse necesita de una estrategia de diseño editorial, que incluya el tipo de encuadernación, de pegado, de tipo de papel, de fuentes y cajas tipográficas, etcétera, todo con el fin de llegar al lector específico al que se lleva la obra.

Es vital conocer al lector, ¿tiene hábitos de lectura? Si no, es bueno un interlineado generoso. ¿Cuál es la situación financiera del lector? Si mala, abaratar costos para que el valor del libro sea bajo. ¿Qué tamaño de libro elegir para optimizar costos sin sacrificar la experiencia de lectura? ¿Merecen algunos libros más de una tinta de impresión? ¿En caso afirmativo, cuántas y cuánto vale?

Todas y muchas otras son preguntas que se hacen impresores y editores a la hora de publicar, y que nos parece, en el libro *Solamente la vida*, se hicieron los encargados de sacar al público este libro y lograron responder con éxito, pues a excepción del pegamento empleado para pegar el libro, este resulta cumplir con el propósito, como ya se anotó, de ser económico sin dejar de ser agradable lectura, e incluso permitiéndose el gusto de hacer una carátula y contracarátula de buena factura.

La materialidad del libro que ocupó estas páginas invita a su lectura; ya solo le queda al autor cautivar a su lector. ***

Referencias bibliográficas

>Calderón de Nieto, M. (1964). *La real. Recetas de pescados y mariscos*. Bogotá: Aedita Editores Ltda.

>Internet Archive. (s. f.). *Editorial Iqueima*. Disponible en: https://openlibrary.org/publishers/Editorial_Iqueima

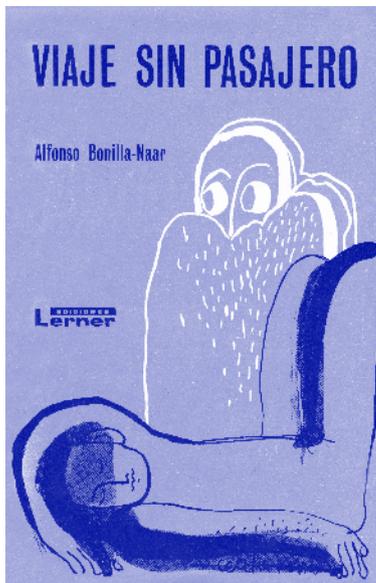
>Martínez de Sousa, J. (1995). *Diccionario de la tipología y el libro*. Madrid: Ediciones Paraninfo.

>Ministerio de Cultura de España. (2007). *El libro de bolsillo en España*. Madrid: Ministerio de Cultura.

>Wikipedia. (s. f.). Alberto Lleras Camargo. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Alberto_Lleras_Camargo

Viaje sin pasajero

Por
**Juan
Torres**



»»»
[Cecilia Porras/1965/19,5 x 12 cm]

Viaje sin pasajero, una obra del Caribe artístico y literario

El crítico de arte barranquillero Álvaro Medina define las tres etapas del Grupo de Barranquilla como “primitiva”, “legendaria” y “brillante” (Medina, 2008-2009). La “brillante”, según los criterios de Medina, inició en 1954 y terminó en 1965, consolidó la influencia cultural del grupo a nivel nacional, y tuvo como epicentro el bar *La Cueva*, ubicado entre los barrios El Recreo y Boston de Barranquilla. Ese mismo año, se publicó el libro *Viaje sin pasajero* del cirujano y escritor cartagenero Alfonso Bonilla-Naar. La novela de Bonilla-Naar, en apariencia ajena a los asuntos del Grupo de Barranquilla, se publicó como resultado de un “galardón adicional” del Premio Literario Esso de 1965 (Bonilla-Naar, 1965).

¿Por qué hay que llamar la atención a la coincidencia cronológica entre la última etapa del Grupo de Barranquilla y la publicación de *Viaje sin pasajero*? Entre las dos existe un punto en común: la artista, Cecilia Porras, —también cartagenera e integrante del Grupo—, quien ilustró la cubierta del libro. Más allá del reconocimiento de Porras como una artista excepcional —quien ya cargaba con casi veinte años de trayectoria cuando ilustró la portada del libro—, su trabajo en *Viaje sin pasajero* es muestra de un entorno cultural mucho más significativo. Lo que se quiere decir con esto es que, primero, la publicación del libro no es producto del azar ni de un interés en-

teramente personal de Bonilla-Naar y, segundo, que la colaboración entre el escritor y la artista está muy lejos de ser una coincidencia.

Al intentar reconocer estos dos elementos, se puede afirmar que *Viaje sin pasajero* es una de las representaciones de la coyuntura cultural y económica del Caribe de la mitad del siglo XX. No solo porque reúne a un escritor cartagenero con una artista de la misma ciudad, sino porque también es el resultado de un premio literario que nació como una iniciativa de Esso Colombiana, una empresa de la región. Es, en pocas palabras, el producto de un contexto cultural y económico en su forma más concreta. Un recorrido por las condiciones de publicación del libro —incluyendo el premio que le dio vida— así como por las de Bonilla-Naar y Porras permiten confirmar que *Viaje sin pasajero* es mucho más que el producto de un premio literario.

Un buen libro merece una gran cubierta

La coyuntura cultural artística y literaria del Caribe se manifestó en dos generaciones de artistas y escritores —barranquilleros y cartageneros— que promovieron sus obras a través de premios, exposiciones y, sobre todo, colaboraciones. La interacción entre las artes plásticas y la literatura tuvo una de sus muestras más representativas en 1955, cuando se publicó la primera edición de *La hojarasca*, escrita por Gabriel García Márquez —sin duda, el integrante más importante del Grupo de Barranquilla— e ilustrada por la misma Cecilia Porras. Medina (2008-2009), además de resaltar esta sinergia, destacó su genialidad:

En 1955 salió *La hojarasca*, con tapa a tres tintas diseñada por Cecilia Porras. Si comparamos esa tapa colorida y bien pensada con las que en general se acostumbraban en la incipiente industria editorial colombiana de la época, no hay duda que es excepcional.

Mientras García Márquez compartió obras similares con el artista Enrique Grau —quien ilustró el cuento *Tubal-Caín forja una estrella* y la crónica *La sierpe*—, Porras trabajó de la mano de Álvaro Cepeda Samudio, de quien ilustró su compilación de cuentos *Todos estábamos a la espera*.

La confianza que Cecilia Porras se ganó entre los artistas y escritores costeños más reconocidos de los años 40 y 50 no es solo una anécdota. Porras tuvo que enfrentar las restricciones y prejuicios de la época, que apenas estaba permitiendo la profesionalización de la mujer a través de títulos universitarios y un

nuevo rol en el mercado laboral, y los de su familia. Su padre, Gabriel Porras, fue un prestigioso intelectual conservador y, además, lideró instituciones y publicaciones que se opusieron al arte moderno en la sociedad cartagenera (Ramírez Botero, 2012). Tal como lo resalta Isabel Ramírez en su artículo “Cecilia Porras: un hito de ruptura en las artes plásticas en Cartagena a mediados del siglo XX”, la artista cartagenera fue un caso de ruptura “como mujer y como artista”.

El campo que Porras se abrió dentro del Grupo de Barranquilla y en *La Cueva* —un espacio cultural y otro físico, ambos dominados por hombres— dio pie a, primero, la intervención del arte en, tal vez, la literatura colombiana más influyente del momento; y, segundo, a establecer un nuevo estándar en el diseño de cubiertas para la edición colombiana. Como ya se mencionó a través de la descripción de Álvaro Medina de la portada de *La hojarasca*, el trabajo de Cecilia Porras era “excepcional”.

El hombre que realizó un trasplante de cabeza a un perro

Un escritor es, usualmente, solo un escritor —evidentemente, cuando publica de forma regular y es reconocido por el mercado y por la crítica—. Tal vez acompaña su labor con un cargo de profesor, gestor cultural o algún oficio más que no se aleje demasiado de la escritura. El caso de Alfonso Bonilla-Naar es, a toda vista, muy especial. Además de haber publicado varios libros de novelas, cuentos y versos, de gestar una antología de poesía colombiana y presidir la Academia Hispanoamericana de Letras, fue uno de los cirujanos más reconocidos de la época e incluso fundó el Colegio de Cirujanos de Colombia (Bonilla-Naar, 1981). Aunque no era extraño que los escritores de la primera mitad del siglo XX se destacaran en más de un oficio, Bonilla-Naar sobresale por su polivalencia.

En el prólogo del libro *Obra literaria* (1981), que reúne las obras más importantes de Bonilla-Naar, Luis Adames resalta algunos de los logros del cartagenero:

[...] fue autor de numerosas innovaciones técnico-quirúrgicas; profesor y rector de varias universidades; fundador, director y colaborador de meritorias publicaciones científicas; trató a muchos pacientes que le enviaban sus colegas desde otros países; concurrió como delegado colombiano o por invitación especial a numerosas reuniones y congresos médicos, [...] practicó injertos arteriales vacuno y humano en el perro y realizó un trasplante de cabeza también en un perro [...].

Cabe entender que, aunque la obra de Bonilla-Naar estaba inmersa en las tendencias literarias de la época y era reconocida por la crítica y los premios literarios, nunca estuvo en el mismo espacio que el Grupo de Barranquilla. Esto se podría considerar una muestra más de la relevancia del Caribe en la producción literaria de la época, ya que no se concentraba en un solo grupo.

El Premio Literario Esso

El rol de los escritores y artistas costeños en la cultura colombiana era indiscutible. Para la década de los 60 las obras de Gabriel García Márquez, Alfonso Fuenmayor y Álvaro Cepeda Samudio ya habían logrado un reconocimiento suficiente para llamar la atención de las corporaciones. Al menos eso fue lo que Vicente Pérez Silva (1966) dio a entender en el recuento de las primeras cinco ediciones del premio: “En el mes de marzo de 1961 la empresa “Esso Colombiana, S. A.”, instituyó, en buena hora, el *Premio Literario Esso*, “con el propósito de estimular a todos los escritores colombianos en la producción de sus obras”.”

En la quinta edición del premio, la obra ganadora fue *La Picúa Cebá* de Lucy Barco de Valderrama. Los jurados en ese año fueron Enrique Uribe White —en representación de Esso Colombiana—, Alberto Miramón y Jaime Sanín Echeverri —los dos nombrados por la Academia Colombiana—. Como consecuencia de la inicial falta de unanimidad, se solicitaron dos jurados adicionales: Carlos Restrepo Canal y José Umaña Bernal. Allí se eligió la novela de Barco de Valderrama y se tomó la decisión de premiar tres novelas más bajo la etiqueta de “galardones adicionales”: *Los negociantes* de Manuel Mejía Vallejo, *Al final de la calle* de Oscar Hernández Monsalve y *Viaje sin pasajero* de Bonilla-Naar.

Tras la declaración de los tres “galardones adicionales”, todos los libros se publicaron bajo la editorial Ediciones Lerner en Bogotá. El libro de Bonilla-Naar se publicó con tapa dura y sobrecubierta a dos tintas. La obra de Cecilia Porras ilustró la sobrecubierta.

Finalmente, la conjunción cultural y económica

Viaje sin pasajero es un libro que logra, en su forma, mezclar las condiciones económicas y culturales de la época. A primera vista, parece una publicación aislada de cualquier determinación contextual. El que haya sido resultado de un premio literario creado por una empresa privada ayuda a sostener esa primera

impresión. Sin embargo, las condiciones históricas, tal como se ha visto, permiten hablar de un libro con un trasfondo mucho más significativo.

Mientras la calidad de la publicación la aseguró la participación de Esso Colombiana —una corporación que mostró interés en la promoción cultural—, el Grupo de Barranquilla y el auge literario en el Caribe garantizaron que la obra de Bonilla-Naar estuviera acompañada de la ilustración de Cecilia Porras. Tal como se argumentó inicialmente, no es coincidencia que este libro, producto de un premio literario, se pueda considerar como otra muestra —junto a obras como *La hojarasca* y *Todos estábamos a la espera*— de la coyuntura cultural en el Caribe. ★★★

Referencias bibliográficas

>Bonilla-Naar, A. (1981). *Obra literaria -narrativa-* (Vol. LXXXIV). Bogotá: Biblioteca Banco Popular.

>Bonilla-Naar, A. (1965). *Viaje sin pasajero*. Bogotá: Ediciones Lerner.

>Botero, I. C. (2012). Cecilia Porras: un hito de ruptura en las artes plásticas en Cartagena a mediados del siglo XX. *Memoria y sociedad*, XVI (33), 100-119.

>Fiorillo, H. (2002). *La Cueva: Crónica del Grupo de Barranquilla*. Bogotá: Editorial Planeta.

>Medina, Á. (2008-2009). La Cueva y sus poéticas visuales. *Aguaita, Revista del Observatorio del Caribe Colombiano* (19-20), 139-144.

>Medina, Á. (2008). *Poéticas visuales del Caribe colombiano al promediar el siglo XX*. Bogotá: Publicaciones MV.

>Serrano López, A. M. y Hernández Chitiva, D. E. (2015). *Cecilia Porras, contra corriente: Análisis del proceso de aproximación a nuevas territorialidades femeninas*. Centro de Estudios Políticos e Internacionales de la Universidad del Rosario. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario.

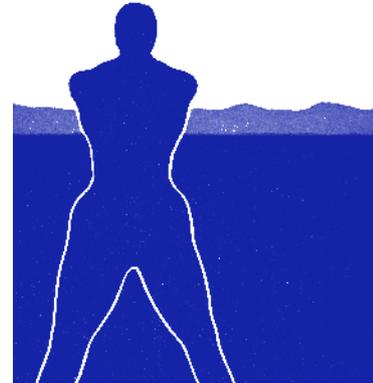
>Silva, V. P. (1966). Cinco concursos de novela. *BCB*, 730-734.

Los girasoles en invierno

=====

Por
**Melissa
 Botero**

albalucía angel
 los girasoles
 en invierno



» » » [Luis Caballero/1970/20 x 13,5 cm]

La primera (y hasta el momento única¹) edición de *Los girasoles en invierno* es un objeto muy interesante de estudio ya que unirá a dos importantes figuras de la escena artística colombiana: Albalucía Ángel y Luis Caballero. El libro fue finalista del concurso Esso en 1966 pero solo se publicó en 1970 gracias a una colecta familiar a la que se sumaron Gonzalo Arango y José Antonio Moreno; impreso en la Linotipia Bolívar en Bogotá, fue una edición no comercial de 1000 ejemplares. Si bien era la primera obra de una autora muy novel (para ese momento ella contaba con 31 años) no era una mujer desconocida: había sido asistente a las reuniones de *La Cueva* en Barranquilla donde se había hecho cercana a Álvaro Cepeda Samudio, y fue alumna de Marta Traba en la Facultad de Artes de la Universidad de los Andes. En ese momento vivía en Europa, a donde había ido a estudiar historia del arte, coincidiendo con la estadía de varios escritores colombianos como Gabriel García Márquez, Óscar Collazos, R. H. Moreno-Durán, entre otros.

Luis Caballero, por otro lado, tiene una historia de vida (hasta ese momento) bastante similar a la de Albalucía Ángel: para el momento de la publicación del libro tenía 27 años (apenas cuatro menos que ella), comenzó a estudiar Bellas Artes en

.....
¹ La reedición de *Los girasoles de invierno* es de agosto de 2017, dos meses después de escrito este documento, y fue una coedición de Ediciones Uniandes, Panamericana Editorial, Universidad Eafit y Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, D.C., Colombia.

la Universidad de los Andes y fue alumno de Marta Traba, abandonó sus estudios en Colombia para ir a estudiar en París. En 1966 (mismo año en que *Los girasoles en invierno* fue finalista del concurso Esso) Luis Caballero tuvo sus primeras exposiciones individuales en la galería Tournesol de París y en el Museo de Arte Moderno de Bogotá. Más tarde, en 1969 ilustró el libro de relatos históricos *La historia en cuentos* de su padre Eduardo Caballero Calderón, publicado por el Banco Agrario.

Vistas estas dos perspectivas se puede ver que ambos artistas compartieron una trayectoria vital importante: estudiaron en la misma universidad, tuvieron una misma profesora que fue central para sus vidas, ambos eran artistas jóvenes muy prometedores y de gran talento y fueron reconocidos por el *establishment* cultural en el mismo año².

Dicho esto, ¿cómo afectó la participación de Luis Caballero la concepción gráfica de *Los girasoles en invierno*? ¿Se pueden ver rasgos de la obra característica del artista en la portada de *Los girasoles en invierno*?

Para ese momento Caballero estaba definiendo el estilo que lo haría conocido: cuerpos humanos desnudos, superpuestos y contorsionados. Con su llegada a París conoció la obra de Bacon, De Kooning, Jones y, en general, la movida de la vanguardia del expresionismo abstracto. Si bien su obra de los 60 es diferente en el estilo y medios a su obra de los 80 y 90 (más reconocida por un estilo realista y el uso del dibujo a carboncillo y tinta), sí se puede ver el *leit motiv* del cuerpo.

La portada de *Los girasoles de invierno* presenta la silueta de un cuerpo humano (de espaldas o de frente, resulta imposible reconocerlo) en negro, al igual que el fondo y el horizonte. Así, el cuerpo es el tema central para Caballero en esta cubierta. Adaptar su obra y su estilo artístico a un producto editorial con sus limitaciones y características propias no implica, de ninguna manera, sacrificar su búsqueda artística, esa ‘imagen necesaria’, “la belleza del cuerpo del hombre, la tensión entre los cuerpos, su relación de deseo o de rechazo, su necesidad de unión” (Caballero, 1995). Es decir, el cuerpo permanece como el centro de la imagen y es lo que se le da fuerza a la portada.

.....
² Con todo esto no encontré información fidedigna de cómo Luis Caballero hace la portada. ¿Fue un encargo?, ¿fue un regalo o favor para una amiga? Es evidente, aun así, que incluso aunque hubiese sido un encargo con una remuneración económica, Luis Caballero y Albalucía Ángel compartían un grupo social y cultural.

Como ya se mencionó, en ese momento el artista estaba viviendo una profunda influencia del expresionismo abstracto (un estilo que luego dejaría de lado) y estaba realizando sus obras principalmente en pintura (óleo sobre lienzo, témperas o acrílico). Eso se puede ver en la portada: las formas redondas y suaves de la figura dan cuenta de una pintura, no un grabado o un dibujo³. Vemos apenas una silueta y aquel horizonte azul podría ser cualquier cosa: montañas, espejismos, hielo, el paisaje marciano.

Aun así la portada resulta tremendamente evocadora: la soledad de la silueta y su mirada al horizonte (o su ubicación en el espacio vacío) resultan reminiscentes de la novela, donde una joven sentada en un café espera a alguien mientras llueve y, durante su espera, construye mundos siguiendo una crónica de Bradbury (de acuerdo con Mejía, 2013 probablemente es *Crónicas marcianas*).

Lo otro que es primordial notar es la importancia del color. En este caso el negro y el azul son una combinación vistosa. En esta época la obra de Caballero se caracterizó por el uso de estos colores llamativos (ver obra en <http://minilink.es/41fu>).

El uso profundamente vibrante del color para generar contraste se puede ver también en la portada pero, obviamente, doblado, para poder ajustarse a las características y limitaciones del medio: el contraste se da con el azul brillante y con el juego de dejar que la silueta se separe del negro por un fina línea de color blanca.

Es, en definitiva, una obra que cumple con las características estilísticas de Caballero y, a la vez, es capaz de funcionar en un diseño editorial: es llamativa, estéticamente agradable, armoniosa, “*bold and recognizable, but also individual — a personal invitation to the authors’ world inside*”⁴ (Gray, 2013, p. 130). Esto, especialmente, si se piensa que, en palabras del mismo Caballero (1968), “pintar no es hacer cuadros, pintar es expresarse por medio del color y de las formas. Crear con estos elementos algo que exista y que tenga vida propia. Algo que emocione, que inquiete y que tenga una verdadera presencia”. Acá tenemos una portada que también es una pintura con la voz expresiva de Caballero que busca ser la entrada al libro de Albalucía Ángel. ★★★

.....
³ Es interesante observar la combinación de la tipografía de estilo palo seco geométrico del título y el nombre de la autora.

⁴ [audaz y reconocible, pero también individual: una invitación personal al mundo interior de los autores].

Referencias bibliográficas

>Ángel, A. (1970). *Los girasoles de invierno*. Bogotá: Linotipia Bolívar.

>Banco de la República, (s.f.). *Luis Caballero*. Recuperado de <http://www.banrepcultural.org/luis-caballero/index.html>

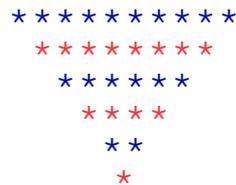
>Osorio, M. (2010). *Agencia femenina, agencia narrativa: una lectura feminista de la obra de Albalucía Ángel*. Alemania: Peter Lang.

>Gil, R. (14 de octubre de 2010). *La desvirolada*. Arcadia. Recuperado de <http://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/la-desvirolada/23616>

>Mejía, O. (2013). Los girasoles de invierno de Albalucía Ángel y los intertextos de Ray Bradbury. *Revista Universidad de Antioquia*, 312, 69-73.

>VQR Staff. (2013). *By its cover*. *Virgina Quarterly Review*, 89(2), 122-130.

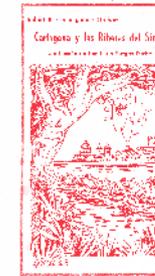
>Caballero, L. (9 de julio 1995). *Esa imagen que busco*. *El Tiempo*. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-358658>



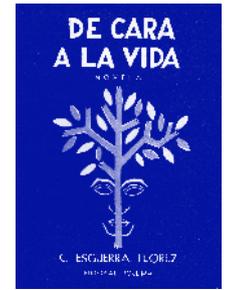
Augusto Rivera
>1961



Julio Vicente Abril
>1955



Enrique Grau
>1968



Marco Ospina
>1956



Domingo Moreno Otero
>1929



Alfonso Ramírez Fajardo
>1965



Juan Renau Berenguer
>1942



Luciano Jaramillo
>1964



Hernán Merino
>1947



Eduardo Ramírez Castro
>1966



David Manzur
>1966



Luis María Rincón
>1934



Felipe Neri Vinasco
>1947



Jorge Franklin Cárdenas
>1946



Francisco Gil Tovar
>1956



Anónimo
>1933

SUeltos es una publicación que nace de los trabajos realizados por los estudiantes de la Maestría en Estudios Editoriales del Instituto Caro y Cuervo para las diferentes asignaturas que componen el programa de estudio, como también de escritos realizados por los maestros que las dictan.

>>>Este primer número de textos “sueltos” contiene una selección de escritos presentados por los estudiantes de la primera y segunda cohorte de la Maestría como trabajo final para el Seminario de Investigación II: Materialidades de la edición, un espacio donde se analiza exclusivamente la publicación impresa en sus diferentes formatos (libro, revista, periódico, plegable, etc.) y los elementos gráficos que la componen (tipografía, fotografía, ilustración, impresión, etc.).

>>>El objeto de estudio para este seminario, fue dedicado a las cubiertas de libros publicadas en Colombia a principios del siglo XX, donde artistas, dibujantes y caricaturistas, reconocidos o anónimos, se dieron a la tarea de ilustrarlas en un momento en que esta labor era considerada como un “arte menor”. Artistas como Santiago Martínez, Sergio Trujillo, Enrique Grau, Augusto Rivera, Pepe Mexía, entre otros, encontraron en la cubierta un espacio de trabajo al que le brindaron características visuales muy personales y que posteriormente ante la llegada del diseño gráfico como profesión a nuestro país, tomó otras formas de expresión.

>>>A partir de una ficha técnica, cada estudiante debía recolectar una información detallada de la cubierta e interior del libro tales como: escritor, artista, técnica de la ilustración, tipografías utilizadas, tipo de papel, características de su impresión, etc. para posteriormente con estos datos realizar un ensayo. Para este número, como muestra significativa, se seleccionaron seis de estos ensayos donde cada uno aborda la materialidad de una manera diferente.

>>>*Sueltos de la maestría* es la interacción diaria entre profesores y estudiantes, cuyo resultado académico amerita ser leído y llegue a otro público interesado en el tema y no se quede en el salón de clase.

*** IGNACIO MARTÍNEZ-VILLALBA T.

