



PAPELES

Revista de la Facultad de Ciencias de la Educación
Universidad Antonio Nariño
Enero - junio de 2010
ISSN No. 0123-0670

Rectora

Marta Losada Falk

Vicerrector Académico

Víctor Hugo Prieto

Vicerrector Administrativo

Ariel Vega

**Vicerrector de Ciencia,
Tecnología e Innovación**

Carlos E. Arroyave

Secretaria General

Martha Carvalho

Directora Fondo Editorial

Lorena Ruiz Serna

Editora

Marcela Garzón Gualteros

Corrección de Estilo

Sebastián Montero

Diseño y Diagramación

Héctor Suárez Castro

Impresión

Intergráficas

UAN
UNIVERSIDAD
ANTONIO NARIÑO

Facultad de Ciencias de la Educación
Universidad Antonio Nariño
Calle 20 S No. 13-61
Teléfonos: 209 38 88 / 239 41 98
Bogotá, Colombia
revista.papeles@uan.edu.co

Marcela Garzón Gualteros

Editora

Elizabeth Pinilla Duarte

Docente Investigadora de tiempo completo, UAN. Licenciada en Lingüística y Literatura. Magíster en Investigación Social Interdisciplinaria

Juan Herrera

Docente Investigador de tiempo completo, UAN. Biólogo, Universidad Nacional. Magíster en Docencia, Universidad de la Salle.

Adriana Rodríguez

Licenciada en Química, Universidad Pedagógica Nacional. Magíster en Tecnología de la Información Aplicada a la Educación. Coordinadora Programa de Química y Educación Ambiental, UAN.

Adriana Yamile Suárez Reina

Licenciada en Lingüística y Literatura, Universidad Distrital. Magíster en Lingüística Española, Instituto Caro y Cuervo. Docente tiempo completo, Universidad Libre.

Marilisa de Meló Freiré Rossilho

Graduada en Letras - Pontificia Universidade Católica de Campiñas - SP
Maestría en Historia de la Literatura y Teoría Literaria
Gerente de comunicación, Museu Exploratorio de Ciências - Gabinete do Reitor
Universidad Estadual de Campiñas

Felipe Burbano de Lara

Licenciado en Sociología y Ciencias Políticas, Universidad Católica del Ecuador; Master of Arts,
Ohio University
Subdirector Académico Flacso-Ecuador; Editor Diario HOY

Alberto Abouchar

Doctorado con tesis en Lectura Deconstructiva del Discurso de Política Educativa,
Universidad de Exeter
Maestría en Educación, Universidad de Exeter
Coordinador de la Maestría en Lingüística. Universidad Nacional de Colombia

Neyía Graciela Pardo Abril

Doctora en Lingüística Española de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid
Magíster en Lingüística Española; Magíster en Administración Educativa; Licenciada en Lingüística y Literatura, Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Docente titular del Departamento de Lingüística de la Universidad Nacional de Colombia
Investigadora vinculada al Instituto de Estudios de Comunicación y Cultura,
Universidad Nacional de Colombia

Ligia Ochoa

Licenciada en Español-Lenguas Clásicas, Universidad Nacional de Colombia
Magíster en Lingüística Española, Instituto Caro y Cuervo
Doctora en Didáctica de la Lengua Materna,
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid
Profesora titular de tiempo completo, Universidad Nacional de Colombia
Evaluadora de Colciencias en el área de Didáctica de la Lengua Materna y Gramática Española,
Universidad Nacional de Colombia

Paula Andrea Marín Colorado

Licenciada en Lingüística y Literatura con Énfasis en Literatura;
Magíster en Literatura Española
Investigadora del Instituto Caro y Cuervo

Jaime Andrés Báez León

Profesional en Estudios Literarios - Universidad Nacional de Colombia
Maestría en Literatura Hispanoamericana - Pontificia Universidad Javeriana

José Luis Pérez Romero

Licenciado en Humanidades y Lengua Castellana; Magíster en Investigación Social Interdisciplinaria

Gilberto Enrique Parada García

Historiador. Magíster en Historia. Profesor de la Universidad Nacional de Colombia.
Correo electrónico: geparadag@gmail.com

Alejandro Balanzó Guzmán

Profesional en Gobierno y Relaciones Internacionales. Magíster en Educación, Universidad Externado de Colombia. Correo electrónico: abalanzo@gmx.net

John Jairo Cárdenas Herrera

Historiador Universidad Nacional de Colombia
Coordinador Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Ciencias Sociales, Universidad Antonio Nariño

María Cecilia Velásquez

Licenciada en Humanidades y Lengua Castellana; Ontario Certified Teacher
Ontario College of Teachers, (Toronto, Ontario, Canadá)
Student of Master of Arts in Second Language Education
Department of Curriculum Teaching and Learning,
OISE (Ontario Institute for Studies in Education), University of Toronto



Contenido

Editorial

Ensayo

Simón Bolívar como escritor
Marisol Rey Castillo



8

Unión entre teoría y práctica artística
a partir del repliegue del arte sobre sí
mismo y del concepto de la alotropía
Óscar Salamanca



18

Investigación

Más allá del ruido. Una historia
del hip hop en Colombia
José Luis Pérez Romero



26

La independencia de la
Nueva Granada: un proceso
de transición sobredeterminado
(1759-1830)

John Jairo Cárdenas



45

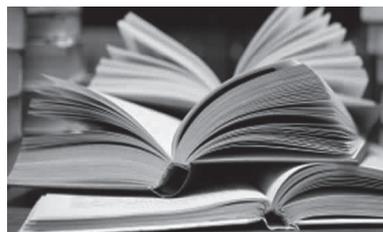
Estrategia del rendimiento de la
calidad como factor competitivo
en educación a distancia y superior
en educación universitaria
*Claudio Rafael Vásquez Martínez y
Víctor Manuel González Romero*



64

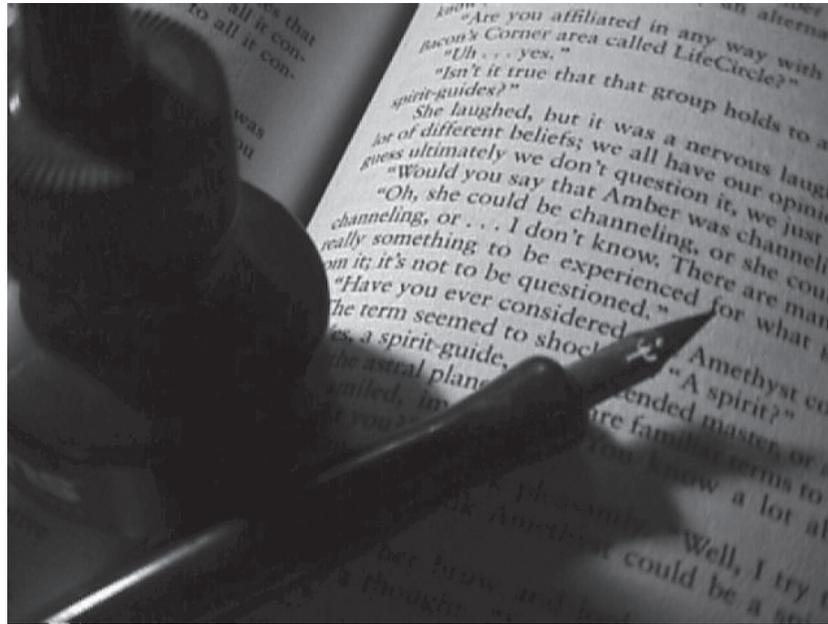
Revisión

Cuestiones filosóficas en la
literatura colombiana del siglo XXI
Ronald Bermúdez



73

Editorial



Es bien sabida la importancia que tiene en el ámbito académico la publicación de los resultados de las investigaciones realizadas en cada una de las facultades de las instituciones universitarias del país, que en el caso particular de las ciencias humanas y de la educación, se convierte, la mayoría de las veces, en el producto mismo de las investigaciones realizadas.

Por tanto, uno de los objetivos principales que cumple la publicación de la *Revista Papeles* de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Antonio Nariño, aparte de difundir entre la comunidad académica colombiana e internacional los resultados de las investigaciones llevadas a cabo por los docentes de nuestra alma mater y de otras universidades del país, es el de posicionar a la Universidad, a la Facultad y a los docentes que en ella publiquen sus aportes al conocimiento en el área de la educación en el sistema de indexación Publindex de Colciencias, institución que rige los estándares y políticas de la investigación científica y tecnológica en el país.

Sin embargo, el objeto de la indexación no es sólo la divulgación del conocimiento a gran escala (nacional e internacional por medio de bases de datos e índices bibliográficos), sino también asegurar criterios de calidad para los productos de la investigación en todas las ramas del saber; por lo que, para la *Revista Papeles*, es de primordial importancia asegurar altos niveles de calidad en sus publicaciones. Invitamos, por tanto, a toda la comunidad científica y académica de la Universidad a contribuir con sus productos de investigación, con el ánimo de posicionar la presente publicación dentro de los estándares de calidad más altos estipulados en las políticas nacionales de ciencia y tecnología.

En el presente número ofrecemos a nuestros lectores una variada selección de textos de diversas tipologías, producto de la indagación académica hecha por docentes de instituciones nacionales e internacionales, que recogen distintos temas abordados desde diversas disciplinas (artes, ciencias sociales, psicología, educación, investigación social). En la sección de ensayo se presentan dos textos: uno acerca de Simón Bolívar como escritor, cuyo estilo se puede descubrir en sus cartas y escritos personales; una propuesta para realizar

una crítica literaria no viciada, teniendo en cuenta las condiciones sociales y culturales que atravesamos actualmente, y, por último, una propuesta entre teoría y práctica artística para abordar la dinámica del *cuero sin órganos*, concepto potencializado como el signo del arte en la época contemporánea.

Por otra parte, en la sección de investigación se presentan los siguientes textos: “Más allá del ruido. Una historia del hip hop en Colombia”, documento que rastrea los orígenes del hip hop como género musical en Norteamérica y las condiciones en las que aparece en nuestro país desde una perspectiva genealógica, es decir, como una categoría de análisis para las ciencias sociales en la actualidad; el artículo titulado “La independencia de La Nueva Granada: un proceso de transición sobredeterminado (1759-1830)” presenta un modelo teórico para interpretar, de manera plausible, el proceso de independencia de la Nueva Granada, en el marco de un contexto espacial y temporal que supera las limitaciones de lo local y lo coyuntural, acudiendo a dos conceptos clave: transición y sobredeterminación; finalmente, el texto “Estrategia del rendimiento de la calidad como factor competitivo en educación a distancia y superior en educación universitaria”, que aborda el problema de la calidad cualitativa del aprendizaje, estableciendo una comparación entre los resultados obtenidos por estudiantes de educación a distancia y los logros generados en la educación presencial.

Invitamos a los articulistas interesados en publicar en nuestra Revista revisar las pautas para autores y a enviar sus manuscritos al correo electrónico: revista.papeles@uan.edu.co.

Marcela Garzón Gualteros
Editora
Revista Papeles

Simón Bolívar como escritor

*Marisol Rey Castillo**



Retrato anónimo de El Libertador en su escritorio (1829)

Resumen

Muchos estudios se han hecho sobre Simón Bolívar, el hombre, y sobre El Libertador, el héroe, pero poco se ha estudiado y comentado una de las facetas más prolíficas de su vida: su escritura. Entiéndase esta escritura no sólo como el producto de su acción libertadora, sino también como obra estética de carácter literario. En sus proclamas y sus cartas personales se hallan impresos no sólo su pensamiento, luchas, sentimientos y deseos, sino también un estilo nuevo y fresco con respecto a la literatura de su época, lo cual significa que Bolívar fue un verdadero revolucionario en más de un campo.

Palabras clave

Simón Bolívar, El Libertador, héroe, hombre, pensamiento, sentimiento, escritura, proclamas, cartas, crítico, neoclasicismo, poético, estilo, independencia, revolución.

Abstract

Many studies have been done about Simon Bolívar, the man and about El Libertador, the hero, but so few specialists have analyzed one of the most fruitful aspects of his life: his writing. This writing should be seen not only as the product of his heroic action, but also as an aesthetic work of literary character. His thoughts, struggles, feelings and desires are stated in his discourses and his personal letters; additionally those writings are full with a new and fresh style in regards to literature of his period, and this means that Bolívar was a real revolutionary in more than one sense.

Keywords

Simón Bolívar, El Libertador, hero, man, thought, feeling, writing, proclamation, letters, critic, neoclassicism, poetical, style, independency, revolution.

Recibido: 23 de marzo del 2010 - Aprobado: 15 de junio del 2010

* Licenciada en Español-Inglés, Universidad Pedagógica Nacional (2002), magíster en Lingüística Española, Instituto Caro y Cuervo (2005). Docente tiempo completo, Licenciatura en E.B.E. Lengua Castellana e Inglés, Facultad de Educación, Universidad Antonio Nariño. marirey@uan.edu.co marisolreyc@gmail.com

En las palabras que nos ha dejado escritas (...) está el Bolívar vivo que tenemos (...). Se exalta, se desespera, ordena, impetra, desnuda sus sentimientos (...). Su lengua fue uno de sus mayores dones.

Uslar Pietri (1990: 138).

Simón Bolívar ha logrado inmortalizarse gracias a sus hazañas y su vida misma. De este personaje se han tenido muchas opiniones: por un lado están sus fervientes seguidores, quienes lo idolatran y veneran –casi como si de un santo se tratara– por ser el héroe que otorgó la independencia a la Nueva Granada y la Nueva Castilla; por otro lado están sus detractores, quienes aseguran que ha sido mitificado innecesariamente y que sólo fue un ser humano con mucha suerte y numerosos colaboradores.

Sean cuales sean las opiniones, El Libertador ha sido conocido y reconocido por dos facetas: el héroe y el hombre. Sin embargo, muy poco se ha dicho de Simón Bolívar el escritor: ese hombre que en medio de sus largos viajes e inagotables campañas encontraba tiempo para tomar un papel y una pluma y plasmar su pensamiento, o para escribir una carta a sus familiares y amigos. Un acto lingüístico y literario en el que también fue revolucionario y estuvo a la vanguardia de la época en la que se encontraba. Desde aquí se abordará esta faceta poco conocida pero igual de importante a las que se han estudiado durante casi doscientos años por biógrafos e historiadores.

En esta exploración sobre Simón Bolívar como escritor, se hace necesario partir desde lo que conocemos de este personaje para después adentrarnos en la época literaria en la que vivió, la crítica sobre su producción y finalmente las características propias de su prosa y su poesía.

Caraqueño de nacimiento, pero americano de corazón, Simón Bolívar, apodado El Libertador por el Cabildo de Mérida en 1813, vivió y fue el protagonista principal de la historia de Sudamérica en una época turbulenta, caracterizada por la confusión, la intriga política, la división ideológica y la indecisión entre ser fiel a un régimen colonial

que había imperado por más de trescientos años, y obtener la independencia absoluta que les daría el poder para liderar el destino de sus pueblos.

La caótica situación española de finales del siglo XVIII había hecho que los latinoamericanos tomaran decisiones sobre su rumbo a través de las juntas de gobierno en las diferentes poblaciones de los nuevos reinos. El joven Simón Bolívar comenzó de esta manera la causa independentista en Caracas, que después, por diversas circunstancias, extendió a otros territorios y que, finalmente, tras varios años e incontables adversidades desemboca en la libertad de lo que hoy son cinco naciones. Así pasa El Libertador a los anaqueles de la historia como un héroe revolucionario, un personaje profundamente comprometido con la libertad y la independencia latinoamericanas.

También está la figura de Simón Bolívar, el ser humano, el “hombre de las dificultades” (Bolívar, 1944: V10, 259) como él mismo se definió en una carta escrita al General Santander en 1825. Cuarto hijo –entre cinco– de una familia acomodada e influyente de Caracas, quedó huérfano a los nueve años y fue criado bajo la tutela de su tío materno y de dos figuras notables de la época, Simón Rodríguez y Andrés Bello. Con tan sólo dieciséis años tomó las riendas de su propia vida y desde entonces libró batallas personales con el mismo ardor con que libró las independentistas. Tuvo fama de ser terco, voluntarioso, impulsivo, impaciente y temperamental. Nunca se conformaba con lo que la vida le ofrecía, siempre quiso más y por ello iba a la vanguardia tanto en pensamiento como en conducta, siendo tan revolucionario en su vida privada como en la pública.

Como amigo era leal, incondicional e indulgente, como amante era temerario y entusiasta, si bien nunca fiel. Después de enviudar, juró no volver a casarse, sin embargo eso no le impidió tener varios romances, muchos de ellos con mujeres casadas como Fanny Du Villars, Teresa Laisnay, y Manuela Sáenz, entre otras, o con mujeres prohibidas, como Isabel Soubllette, hermana de uno de los generales del ejército realista. No obstante, su verdadero amor no fue otorgado a ninguna de ellas, sino a la independencia, la tan añorada emancipación

Fragmento
de una carta
de Simón
Bolívar a
Manuela
Sáenz (1825)

Fragmento de
una carta de
Simón Bolívar
a María Teresa
Rodríguez del
Toro, su novia
en aquella
época (1801), a
quien llamaba
"Amable
hechizo del
alma mía"

a la que buscó desde joven, a la que encontró en su adultez y a la que casi ve morir al final de sus días. En el desenlace de su vida, Bolívar siente que su labor no sirvió para nada; es traicionado por quienes decían ser sus amigos y muere desterrado de su tierra natal.

A pesar de los prolíficos estudios sobre su vida y obra, muy poco se ha dicho sobre su faceta como escritor. Con ciento ochenta y nueve proclamas, veintiún mensajes, catorce manifiestos, dieciocho discursos y una breve biografía¹, y más de diez mil cartas personales, no puede dudarse que el hombre de las dificultades no tenía ninguna a la hora de asir la pluma. Su inagotable obra ha sido vista como producto corriente de su función como Libertador y como ser humano, y quizás eso ha hecho que este acto escritor pase tan desapercibido o cotidiano como el mismo acto de empuñar la espada para ir a la batalla o de dar besos en las mejillas de sus hermanas cuando llega a San Mateo. Sin embargo, es conveniente estudiar su escritura no sólo como producto de su labor heroica ni de su esencia humana, sino también como una revolucionaria obra de arte expresada con el fin de ser más que unas pocas palabras que plasman su pensamiento o que influyen en sus oyentes, como acto lingüístico que significa más que unos tantos sustantivos y unos cuantos verbos; significa una revolución dentro de la época literaria que lo enmarca.

El momento literario en el que se ubica cronológicamente a Bolívar es el neoclasicismo. Este movimiento cultural, artístico y literario que se desarrolló desde mediados del siglo XVIII hasta las primeras décadas del siglo XIX, y que después fue sustituido por el Romanticismo, tiene como origen la reacción ante los *excesos* del barroco y más aún del rococó. El neoclasicismo regresó a los parámetros grecorromanos, a los que trataban de imitar, y procuraba de nuevo el equilibrio y la armonía entre los diferentes elementos.

Una de sus principales características es la belleza fría y sin alma: da preferencia a la razón frente a los sentimientos, impone reglas a las que se deben

¹ La del mariscal Sucre.

ajustar las obras literarias, rechaza lo imaginativo y lo fantástico, ya que no se escribía para entretener, sino para educar; tiene un marcado carácter crítico, didáctico y moralizador.

En cuanto a la poesía, se caracterizó por su lírica de contenido ligero, con temas sobre amor, mitología, asuntos bíblicos, civiles y progresistas. Asimismo, por la reaparición de la fábula, el epigrama y otras composiciones moralizantes, y por la adecuación al escrito del ambiente y de personajes locales, incluyendo la flora y la fauna. Hacia el final del movimiento –antes del surgimiento del Romanticismo– se tiende hacia la poesía patriota, en forma de odas e himnos heroicos sobre las guerras independentistas.

Con respecto a la prosa, ésta se caracterizó por el surgimiento del periodismo político, social y económico, como medio de difusión de la nueva ideología y revolución. Se dio el nacimiento de la verdadera novela realista hispanoamericana, en México, con José Joaquín Fernández de Lizardi.

Aunque dicho movimiento tuvo un auge completo en Hispanoamérica, no lo tuvo en *El Libertador*. Como lo señala Rufino Blanco Fombona (Blanco, 1944: 35), sus escritos carecen de muchas de las características propias del movimiento, saltando a formas más personales e íntimas que estaban relacionadas con su propia vida, con su propia esencia. En este campo, al igual que en el campo de batalla, Bolívar fue un revolucionario; en lo literario así como en su vida privada, fue un rebelde que no se guiaba por parámetros preestablecidos ni por cánones dados. También lo dice Gil (Gil, citado por Cardozo, 1994: 16): “escribe sus discursos, proclamas y cartas en un lenguaje muy personal... siempre matizado con giros elegantes y armoniosos; y hasta en ocasiones... revela inclinación al aticismo, al gusto estético acendrado, aún tratándose de actos políticos”.

Fue un vanguardista. Más que ser influido por una prosa heroica, fue él quien la influyó con sus actos y su prosa. Fueron sus escritos los que animaron, a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, el tema revolucionario y el nuevo estilo naciente en las obras literarias. Fueron sus actos los



Retrato anónimo de Simón Bolívar

inspiradores de los cantos y alabanzas patrióticas. Así fue Simón Bolívar: “creador de un estilo nuevo de escribir que rompe con la prosa neoclásica de su época” (Arroyo, 1978: 170).

La obra escrita de *El Libertador* es muy extensa. Con un total de doscientos cuarenta y dos escritos políticos, proclamas y discursos, y más de diez mil cartas enviadas a más de quinientas personas, Simón Bolívar dejó material suficiente como para llenar varios tomos², mucho más que lo que escribieron todos los otros próceres juntos. Su profusión en la escritura parece ir a la par con su grandeza como héroe y su versatilidad como ser humano.

Quizás los escritos más leídos y conocidos de Bolívar son sus proclamas y discursos. Todos ellos, difundidos actualmente por diversos medios y traducidos a múltiples idiomas, han sido fieles testigos del pensamiento e ideales de *El Libertador*. En sus mensajes políticos es palpable el ansia

² La sola compilación que hace Vicente Lecuna de 2.939 cartas abarca trece tomos.

de emancipación, las ganas de libertad y la avidez por lograr una América unida que pueda decidir su destino lejos de la dominación de cualquier otro pueblo. Todo su pensamiento está impreso en estos textos. Lo que fue y lo que esperaba ser como protagonista de la historia sudamericana está plasmado allí.

Sus cartas también son parte importante de su obra. Por un lado, están las epístolas de corte político, aquellas que le escribía a sus compañeros de campaña y a sus aliados en la batalla, y que no distaban en tema y forma a las proclamas y discursos. Por otro lado, están las cartas personales, las que nos revelan parte de su vida y de su personalidad, las que hablan del hombre que se esconde detrás de la espada. Epístolas escritas a sus familiares, a sus amigos y a sus amantes. Letras llenas de sentimiento, de emoción y de calidez, mismos sentimientos que cualquier persona pondría en aquellas que envía a sus seres queridos.

Dentro de su obra, existen tres escritos de excepción. El primero de ellos es *Mi delirio sobre el Chimborazo*, un poema en prosa en el que el autor

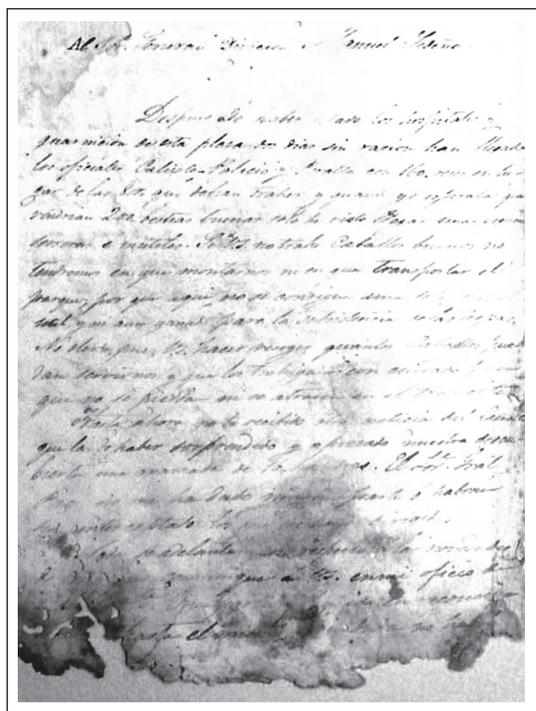
narra su extraño encuentro con el Tiempo y el encargo que éste le hace. El segundo texto es la crítica literaria a José Joaquín de Olmedo, poeta ecuatoriano y amigo de Bolívar. Dicha crítica va en una de sus cartas a éste y versa sobre un himno que el poeta escribe alabando las hazañas del héroe. Y el tercero, la biografía que escribe sobre el General Sucre cuando éste es asesinado.

Con tan vasta obra, queda más que confirmada la versatilidad y gran interés que Bolívar profesaba por el acto de escribir. No es de extrañar que con tantos escritos, fuera innovador del estilo de su época.

Parece un tanto atípico que a pesar del raudal de la obra de Bolívar, han sido pocos los estudios sobre ésta. La mayoría de ellos no pasan de comentarios exaltadores sin un profundo análisis de sus obras, como los que hacen Miguel de Unamuno, José Enrique Rodó y José Martí. Otros entran en un estudio más concienzudo y especializado, detallando fenómenos claros con exactitud y con sustento más confiable.

Uno de ellos es el venezolano Efraín Subero (1983: 149), quien después de leer la obra completa de El Libertador, asigna trece características innovadoras con respecto al neoclasicismo de la época: improvisación, rapidez verbal, autodidactismo, diversificación (en géneros y en expresiones dentro de un mismo género), idealismo, mestizaje literario como producto de su internacionalismo, oposición de tendencias (variable y algunas veces contradictorio), conciencia crítica hacia la propia obra, literatura de contenido, ejercicio literario en función social (la literatura sirve para algo), como razón fundamental de la existencia y como producto de la circunstancia. Estas características son las que hacen de la obra bolivariana una pieza original en la literatura hispanoamericana y que posteriormente influiría en algunos autores.

Otro de los críticos más fervientes de la obra de Bolívar es Rufino Blanco Fombona (1944: 35-59). Este autor clasifica la obra de Bolívar en tres períodos:



Fragmento de una carta de Simón Bolívar al General Manuel Cedeño (1818)

1. De 1810 a 1819, caracterizado por el optimismo: la pasión por la libertad se desborda en las letras con ahínco. El uso de adjetivos e imágenes inundan las páginas de manera desenfrenada.
2. 1819 a 1826, distinguido por un lenguaje depurado. Bolívar escribe con impecable corrección de estilo, sin visos retóricos, con palabras pensadas, cuidadosas, en las que subyace un ardor atenuado.
3. 1826 a 1830, se caracteriza por el pesimismo que se va apoderando de su espíritu. El estilo ágil y juvenil de la juventud, robusto y maduro en la plenitud, se torna ahora grave y triste, amenazado por la muerte y la derrota ante la enfermedad.

El mismo autor nos habla del uso concienzudo y aventajado del libertador a la hora de manejar las figuras literarias y la sintaxis³. En cuanto a las figuras literarias, Blanco (1944: 35-59) destaca el uso de la hipérbole, la apóstrofe, la ironía y la epifonema, recursos valiosos a la hora de influir en el ánimo de sus interlocutores. Con respecto a la sintaxis, hace notar que ningún párrafo combina varios tiempos verbales, sino que sigue un mismo tiempo. Además usa una concordancia perfecta de sustantivo –adjetivo y sustantivo– verbo, asunto difícil de manejar a veces.

Anita Arroyo (1978: 170-182) destaca dos estilos en la obra bolivariana: el estilo apolíneo y el estilo dionisiaco. El primero se caracteriza por ser severo, objetivo y de amplia y serena mirada. En este estilo El Libertador escribió la mayoría de sus discursos y sus proclamas. El segundo se define por ser

³ Vale recordar que uno de sus maestros fue el notable Andrés Bello, una de las autoridades hispanoamericanas más representativas en literatura y filología de todos los tiempos. El mismo Bolívar, en una carta a Santander en 1825, escribe: “fue mi maestro de primeras letras y gramática; de bellas letras y geografía, nuestro famoso Bello”. Esto hace pensar que su escritura no es efecto de la casualidad, sino del cuidado y la consciencia del autor. Igualmente, es sabido que siempre cargaba el Diccionario de la Real Academia Española a donde fuera.

entusiasta, movido por la imaginación, inspirado y libre. Escribe con este estilo las cartas personales a sus amigos más íntimos, a sus enamoradas, a sus parientes, y hasta a sí mismo. También dentro de este estilo, está la oda en prosa *Mi delirio sobre el Chimborazo*.

Independientemente del modo como se defina su estilo, es innegable que la obra de El Libertador es no sólo abundante, sino también llena de elementos lingüísticos y literarios que hacen que no pase desapercibida desde el punto de vista estilístico.

Contradiendo a Arroyo, Efraín Subero asegura que el estilo de Bolívar “se deduce el unánime” (1983: 45). Para él, “al galope o al paso, en las proclamas o en las cartas de amor, se trataba del mismo caballero que gustaba de soltar las riendas de la imaginación” (1983: 48).

Independientemente del modo como se defina su estilo, es innegable que la obra de El Libertador es no sólo abundante, sino también llena de elementos lingüísticos y literarios que hacen que no pase desapercibida desde el punto de vista estilístico. No escribía como un simple acto de plasmar unos significados en un papel sin importar la forma, lo hacía consciente del valor estético que encerraba este hecho.

La obra más conocida y extendida de El Libertador son sin duda sus proclamas y discursos políticos. Desde que iniciara la causa independentista al regresar de Europa en 1806, su actividad escritora se vio determinada en gran parte por su actividad política y militar.

Su primera alocución fue escrita y orada en 1810 ante el cabildo de Caracas, cuando la



*Discurso
de Angostura*

independencia da sus primeros visos. Su último discurso fue La Última Proclama, el día 10 de diciembre de 1830, sólo siete días antes de morir. Entre sus proclamas más conocidas están el *Manifiesto de Cartagena* (1812), la *Guerra a muerte* (1813), la *Carta de Jamaica* (1815), *Libertad a los esclavos* (1815), el *Discurso de Angostura* (1819), *Mensaje al Congreso de Bolivia* (1826) y la *Última proclama* (1830).

Desde la primera proclama hasta la última, Bolívar utilizó el lenguaje a favor de su causa y dirigió sus palabras para persuadir a quienes lo escuchaban, para comunicar sus ideales y para quejarse por la injusticia del medio político y social. Así se confirman varias de las características señaladas por Efraín Subero (1983: 149): ejercicio literario como función social, como razón fundamental de la existencia y como producto de la circunstancia. Su tono es a veces sereno y reservado con un estilo apolíneo, en palabras de Arroyo (1978: 180), como al comienzo del *Manifiesto de Cartagena* “Permitidme que animado de un celo patriótico me atreva a dirigirme a vosotros, para indicarnos ligeramente las causas que condujeron a Venezuela a su destrucción” (Bolívar, 1944: V2, 155). Otras veces este tono se torna exaltado y entusiasta, prueba de lo dionisiaco aun en sus discursos políticos. Tal es el caso del final del *Discurso de Angostura*, en el que dice: “La atroz e impía esclavitud cubría con su negro manto

la tierra de Venezuela, y nuestro cielo se hallaba recargado de tempestuosas nubes, que amenazaban un diluvio de fuego” (Bolívar, 1944: V3, 159). De esta manera, el escritor y el orador se mezclan en uno solo, combinando los dos estilos con un mismo fin.

El uso de las figuras literarias de las que se habló con anterioridad se hace presente en sus discursos con el ánimo de darle fuerza a éstos e impactar con profundidad a los oyentes. Tal es el caso del uso de la hipérbole en *Guerra a muerte*, en la que dice “¡Qué horrorosa devastación, que carnicería universal, cuyas señales sangrientas no lavarán los siglos!” (Bolívar, 1944: V3, 22). Igualmente usa la apóstrofe (dentro del mismo discurso que va dirigido a un público, dirigirse a una persona o grupo de personas presentes o ausentes), como en el caso del *Discurso de Angostura*: “Legisladores: Empezad vuestras funciones: yo he terminado las mías” (Bolívar, 1944: V3, 159). Asimismo, la ironía está presente en casi todos sus discursos, por ejemplo en *Guerra a muerte*: “Españoles y Canarios, contad con la muerte, aun siendo indiferentes, si no obráis activamente en obsequio de la libertad de América” (Bolívar, 1944: V3, 24).

No cabe duda del conocimiento de la lengua y la literatura que ha hecho parte de la formación de Bolívar, y tampoco cabe duda de que el uso de estos recursos en la prosa con fines de oratoria es innovadora y fresca en El Libertador: su persuasión no se basa en los simples hechos, sino en la manera de presentarlos al auditorio, en los recursos que usa para impactar. Se podría afirmar que como prosista —orador, Bolívar es un innovador de formas que combina lo sobrio y objetivo con lo férvido y subjetivo de un modo tan refinado como sólo un verdadero conocedor de la lengua lo puede hacer.

Dentro de la *obra poética* de Simón Bolívar, se hallan sus cartas amorosas, escritas a los amores que tuvo durante su vida, y un poema en prosa, *Mi delirio sobre el Chimborazo*. Aquí, desboca sus sentimientos, sus emociones, hace uso del lenguaje de una manera artística, lejana a la frialdad y racionalismo que guió al neoclasicismo.

Mi delirio sobre el Chimborazo, prosa poética que cuenta una visión delirante de Bolívar, se presenta llena de adjetivos y de figuras poéticas que exaltan y resaltan el ensueño que el protagonista vive: “Llego como impulsado por el genio que me animaba, y desfallezco al tocar con mi cabeza la copa del firmamento: tenía a mis pies los umbrales del abismo” (Bolívar, 1944: V5, 7). Bolívar se muestra como un hombre que quiere subir al monte, sentirse grande y tocar los umbrales del universo. Aparece ante él el Tiempo: “Yo soy el padre de los siglos, soy el arcano de la fama y del secreto, mi madre fue la Eternidad; los límites de mi imperio los señala el Infinito; no hay sepulcro para mí, porque soy más poderoso que la Muerte” (Bolívar, 1944: V5, 7), y le demuestra que él es un mortal que no debe engrandecerse pues lo único grande es el universo.

Cada una de las líneas de este poema está llena de pasiones y emociones vetados hasta ahora en el neoclasicismo, que imponía la razón y la realidad sobre la visión, el sueño y los sentimientos. El tema mismo es una innovación: un sueño, un delirio, un encuentro irreal en el que Bolívar se encuentra con el Tiempo “bajo el semblante venerable de un viejo cargado con los despojos de las edades” (Bolívar, 1944: V5, 7), se siente poseído por “el Dios de Colombia” (Bolívar, 1944: V5, 7). No se guía el poeta por la razón sino por lo imaginativo, lo fantástico, aspecto absolutamente inusitado en las tendencias neoclásicas.

Las cartas personales, más aún, las amorosas, tampoco escapan de esa rebotante muestra de sentimientos y emociones ni a esa innovación poética. Por ejemplo, la carta escrita a Manuela Sáenz en abril de 1825, “no sé cortar este nudo que Alejandro con su espada no haría más que intrincar más y más; pues no se trata de espada ni de fuerza, sino de amor puro y de amor culpable” (Bolívar, 1944: V10, 183). O la que le escribe a Bernardina Ibáñez, otro de sus amores: “¡Tú eres sola en el mundo para mí! Tú, ángel celeste, animas mis sentidos y deseos más vivos” (Bolívar, 1944: V9, 57). También en la última carta que escribe a Fanny Du Villars, quizás su más grande amor, tan sólo unos días antes de morir: “Estuviste en mi alma en el peligro (...) tuyos fueron mis triunfos y mis

reveses (...) me miras y en tus pupilas arde el fuego de los volcanes; me hablas y en tu voz escucho las dianas inmortales de Junín” (Bolívar, 1944: V13, 394).

Puede así afirmarse que Anita Arroyo (1978, 180) no se equivoca al decir que el estilo utilizado en esta faceta poética de El Libertador es el dionisiaco. La imaginación lo mueve en su Delirio, sus sentimientos por sus amadas lo llevan a inspirarse para expresarse de manera libre. Con esta nueva tendencia, mucho más parecida al movimiento que remplazará al neoclasicismo, se podría fácilmente preguntar: ¿podría decirse que Bolívar fue el primer poeta del Romanticismo? Quizás, pues éste se caracteriza por su entrega a la imaginación y la subjetividad, su libertad de pensamiento y expresión, su idealización de la naturaleza, su dominio de las pasiones sobre la razón.

Nuevamente, vemos a Bolívar como un innovador, esta vez desde su faceta poética. No podía ser de otro modo, siendo el rebelde revolucionario que fue.

Una cara todavía menos estudiada en la producción escrita de Simón Bolívar es su voz como crítico literario. Se mentiría al decir que en este aspecto fue prolífico, pues sólo hizo una crítica conocida, y precisamente sobre un poema que



*Mi delirio
sobre el
Chimborazo*

Firma de
Simón Bolívar



cantaba a los actos heroicos en las batallas de Junín y Ayacucho.

En 1824, Simón Bolívar libra con éxito la batalla de Junín, siendo seguida a esta la victoria que obtiene el Mariscal Sucre en Ayacucho unos meses más tarde. José Joaquín de Olmedo, quizás el poeta más importante del neoclasicismo en América, maravillado por los sucesos –siendo un acérrimo defensor de la causa independentista y amigo y admirador de El Libertador⁴– escribe el *Canto a la victoria de Junín*, su más célebre poema. Más de ochocientos versos en los que exalta a Bolívar como el héroe inmortal y omnipotente que no sólo ha sido protagonista de las batallas presentes, sino de las anteriores y muy seguramente de las venideras. Bolívar es enaltecido y endiosado con vehemencia llegando a ser comparado con dioses, y héroes de diferentes culturas. Es en realidad un canto a Bolívar, no a la victoria en Junín.

A pesar de las halagadoras intenciones, el escrito no fue bien recibido por su protagonista. En una carta enviada a Olmedo unos meses después de la aparición del poema, El Libertador critica fuertemente el escrito. Comienza llamándolo “pobre parodia de La Ilíada” (Bolívar, 1944: V8, 145), pues intenta cantar alabanzas engrandeciéndolo excesivamente, y se refiere a algunos versos, los cuales encuentra vulgares y prosaicos como “renglones oratorios” (Bolívar, 1944: V8, 145),

⁴ No se debe olvidar que Olmedo fue una de las figuras más importantes de la política ecuatoriana, incluso llegando a ser nombrado vicepresidente después de la división de la Gran Colombia.

Con respecto a una de las comparaciones usadas por Olmedo para alabar al héroe comparándolo con el Inca Huaina Capac, Bolívar muestra su indignación, pues para él, el Inca no es más que un “hablador y embrollón” (Bolívar, 1944: V8, 145) además de tildar de “rimbombante” (Bolívar, 1944: V8, 145) dicha comparación. El punto final de dicha crítica lo pone al reprochar la comparación que hace de Bolívar un Júpiter y de Sucre un Marte, pues para el Libertador “de lo heroico a lo ridículo no hay más de un paso” (Bolívar, 1944: V8, 146).

Como se ha notado, en la crítica hecha se refiere tanto a contenido como a forma. Bolívar tenía conocimiento de las formas artísticas literarias y se sentía con autoridad para hacérselas notar a un escritor de la época. Alguien con escaso conocimiento en el tema no habría osado decir algo así del producto literario de una mano experta. ¿Crítica al poema, al estilo o a la tendencia literaria? Quizás a los tres.

Quizá es la formación literaria y lingüística que ha recibido la que lo obliga a manifestarse en contra de las formas típicas del neoclasicismo, una corriente que, como buen rebelde, no se preocupa por seguir en su propia escritura.

Simón Bolívar, amado por unos y odiado por otros, ha sido el centro de los estudios históricos y biográficos, aunque no así en los estudios literarios. Sin embargo, su actividad escritora es tan interesante como lo fueron sus batallas y su vida. Al acercarse al Bolívar escritor, se halla que su actividad no dista de sus figuras pública y privada, pues fue en todas ellas transformador y rebelde.

Fue un revolucionario a todas luces: en su vida personal, en la vida política y en su actividad como escritor. Su escritura fue innovadora en su época, tanto en sus discursos y proclamas como en su obra *poética* y su *crítica* literaria. No se podía esperar otra cosa de un genio que vivió bajo sus propias reglas, que desafió su época con sus ideas vanguardistas, -tanto en política como en literatura-, con sus actos impetuosos y con su rebeldía innata.

Bibliografía

- Arroyo, Anita. 1978, "Bolívar: El Libertador y el escritor", en: *América en su Literatura*, Puerto Rico, Editorial Universitaria Universidad de Puerto Rico.
- Blanco Fombona, Rufino. 1944, "Bolívar Escritor", en: *Simón Bolívar Libertador*, Buenos Aires, Editorial Las Novedades.
- Bolívar, Simón. 1946, obras completas, Caracas. Banco de Venezuela. Edición y Notas de Vicente Lecuna y Esther Barret.
- Cardozo, Lubio. 1994, *Antología de la poesía venezolana en la Guerra de la Independencia*. Mérida, Dirección de Cultura y Extensión.
- Cuevas Cancino, Francisco. 1975, *La carta de Jamaica Redescubierta*, México D.F. Ed. Jornadas 78.
- Echeverri Mejía, Oscar. 1982, "Simón Bolívar, escritor y poeta", en: *Desarrollo Indoamericano*, N° 16—74, p. 19—20.
- Hernández y Sanchez-Barba, 1975, "Simón Bolívar: su Vida", en: *Simón Bolívar, Discursos, Proclamas y Epistolario Político*. Madrid, Editorial Nacional San Agustín.
- Hispano, Cornelio. 1944, *Historia secreta de Bolívar, su gloria y sus amores*. Bogotá, Bedout.
- Jerez Valero, Elio. 1983, "Bolívar". en: *Poetas de América le cantan a Bolívar*. Caracas, Ediciones de la Presidencia de la República.
- Martí, José. 1985, *Nuestra América*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- Noguera Mendoza, Aníbal. 1983, *Bolívar y las damas, las damas y Bolívar: epistolario*. Caracas, Presidencia de la república.
- Paredes, Pedro Pablo. 1978, "El aura poética del Libertador", en: *Cartel, Diario La Nación*, San Cristóbal, 23-09-95; p. A4.
- Paredes, Pedro Pablo. 1981, *Perfil de Bolívar*. Caracas, El Libro Menor.
- Subero, Efraín. 1983, *Bolívar Escritor*. Caracas, Cuadernos Lagoven.
- Urdaneta, Ramón. 1987, *Los amores de Simón Bolívar*, Caracas, Ed. Penapo.
- Uslar Pietri, Arturo. 1990, *Bolívar hoy*. Caracas, Monte Ávila editores.

Unión entre teoría y práctica artística a partir del repliegue del arte sobre sí mismo y del concepto de la alotropía

Óscar Salamanca

Universidad Nacional de Colombia



Resumen

Este artículo plantea y explora una modalidad de unión entre teoría y práctica artística, con base en el concepto de la alotropía proporcionado por Gilles Deleuze a partir de la obra de Burroughs, gracias al cual las manifestaciones críticas y creativas en torno al arte desdibujan sus límites tradicionales y se fusionan en un cuerpo desligado de la idea de un “organismo” predeterminado para un fin específico, y que entraña en sí la potencialidad de múltiples contingencias y experimentaciones. En principio, el texto se refiere a un contexto histórico de secularización en el que la sociedad y el arte se ven obligados a reelaborar sus significados, y a partir de la pérdida de una base sólida de referencia para la creación artística se plantea la dinámica del *cuerpo sin órganos* de Artaud, potencializado conceptualmente por Deleuze, como el signo del arte en la época contemporánea.

Palabras clave

Arte, secularización, alotropía, teoría, práctica.

Abstract

This article proposes and explores a form of union between artistic theory and practice, based on the concept of allotropy taken by Gilles Deleuze from Burroughs's work, through which

Recibido: 23 de marzo del 2010 - Aprobado: 15 de junio del 2010

* Profesional en Estudios Literarios, Departamento de Estudios Literarios, Universidad Nacional de Colombia. Promotor de Lectura y Escritura, Red Capital de Bibliotecas Públicas de Bogotá - BiblioRed. E-mail: osalamanca1@gmail.com

critical and creative expressions on art remove traditional boundaries and merge into a body detached from the idea of an “organism” designed for a particular purpose, and that carries within it the potential for multiple contingencies and experiments. At first, the text indicates an historical context of secularization in which art and society are forced to rework their meanings, and finally, in consideration of the loss of a solid base of reference for artistic creation, the text proposes the Artaud’s idea of the *body without organs*, conceptually potentialized by Deleuze, as the sign of art in contemporary times.

Keywords

Art, secularization, allotropy, theory, practice.

Consciente de la novedad de su situación, el hombre de la era moderna se lanza a la empresa de reelaborar la percepción de su universo y el estatuto de su pertenencia a él, irremediamente desconfigurados después de la confrontación entre un sustento conceptual sacro, característico de la Edad Media, y la mentalidad crecientemente secular fortalecida desde los siglos XV y XVI. Fijando su atención en la interacción de los individuos más que en la normatividad colectivizada de su relación con Dios según parámetros suprahumanos, el hombre moderno se atribuye a sí mismo el papel de diseñar nuevos marcos de referencia para su universo, y de complementarlos con las directrices de conducta correspondientes. Se trata de la modificación conceptual instaurada por la consolidación progresiva de la mentalidad burguesa. En palabras de José Luis Romero, “La aparición de la burguesía [...] implica para sus protagonistas el desarrollo de una serie de experiencias sociales nuevas e inéditas. Estas experiencias tienen una función disociadora de la trabada relación entre realidad e irrealidad; a partir de ellas se elabora una serie de mecanismos en virtud de los cuales se encuentra un nuevo principio de explicación causal: una causalidad natural” (Romero, 1987: 62); en efecto, se habla de una “comprensión de la realidad como profana y no sagrada, mediante un esfuerzo intelectual consistente en suprimir la causalidad sobrenatural y manejarla operativamente, como un campo en el que funcionan causas naturales” (1987: 64). Este proceso, denominado por Romero “secularización de la realidad” o “afirmación de la profanidad de la realidad” (1987: 63) llega a su consolidación luego de un prolongado y metódico esfuerzo por revalorar la tradición en términos racionalistas, por concebir

y adecuar el presente de acuerdo con ese cambio de perspectiva, y planificar un proyecto para el futuro que lleve a buen término todos los modelos recién instaurados. El proyecto tiene un carácter universal. Es el proyecto moderno de la Ilustración. Abarca la gran mayoría de las instituciones y prácticas humanas, preferentemente establecidas y desarrolladas en el contexto europeo, con el fin de extender la nueva concepción de ellas a todo el conjunto de la humanidad presente y venidera. Pero el éxito o la viabilidad de ese proyecto en cuestión, fácilmente objetables dos siglos después, no es el motivo de esta disertación; consiste éste, más bien, en el análisis de un modo de proceder en el arte, cuyas manifestaciones actuales encuentran su origen en aquel proyecto: la adecuación entre un aparato conceptual y las vías prácticas correspondientes que de allí se derivan, en respuesta a una “demanda general de coherencia”, en los términos planteados por Jean-François Lyotard¹.

Sin embargo, todo esto aún suena a mera abstracción. El plan específico de este discurso requiere

¹ La demanda general de coherencia, promovida por el “realismo” o el “clasicismo” en el arte, es asociada por Lyotard a los teóricos que defienden los postulados racionalistas de la Ilustración en la época actual, sin contar con las dinámicas políticas y económicas que desfiguran desde un comienzo la idea original de aquella: “...el capitalismo tiene por sí solo tal poder de desrealizar los objetos habituales, los papeles de la vida social y las instituciones, que las representaciones llamadas ‘realistas’ sólo pueden evocar la realidad en el modo de la nostalgia o de la burla, como una ocasión para el sufrimiento más que para la satisfacción. El clasicismo parece interdicto en un mundo en que la realidad está tan desestabilizada que no brinda materia para la experiencia, sino para el sondeo y la experimentación” (Lyotard, 1994: 15).



de mayor concreción. Se intentará llegar a esa concreción partiendo de la siguiente consideración: el ajuste de la conducta del hombre medieval cristiano a unos preceptos sagrados, fundamentados a su vez en valores abstractos, encuentra su equivalente moderno en la reglamentación secular de los diferentes estratos de interacción humana en provecho de los intereses y el buen funcionamiento de las instituciones modernas, igualmente organizadas según valores abstractos. Como bien se ve, la demanda general de coherencia, como adecuación entre un modelo conceptual y unos parámetros de conducta correspondientes, trasciende y se remonta más allá de las premisas racionalistas, instituidas al fin y al cabo, pese a su enfoque particular, con el ánimo de prolongarla y consolidarla desde la idea de un universo determinado por causas naturales. Y sin embargo, la existencia secular de esa demanda de coherencia ha desplazado su fundamento absoluto, constituido anteriormente por la divinidad sacra, sin fijar claramente los fines concretos de contenido que se proponen quienes ahora se ven interpelados por ella. La diferencia entre un fundamento divino y un fundamento formal racional remite a la muerte de la encarnación de un absoluto y a la entronización de leyes impersonales de coherencia racional que flotan en la nebulosidad imprecisa de los conceptos. Más allá de esta niebla se alcanza a entrever

la razón instrumental. Max Horkheimer afirma: “Las nociones se han convertido en medios racionalizados, que no ofrecen resistencia, que ahorran trabajo. Es como si el pensar mismo se hubiese reducido al nivel de los procesos industriales sometándose a un plan exacto; dicho brevemente, como si se hubiese convertido en un componente fijo de la producción” (Horkheimer, 1973: 32). Y en otro apartado, respecto de la contradicción que entraña la función actual de la razón como instrumento en comparación con su idea original de emancipación, concluye: “El avance progresivo de los medios técnicos se ve acompañado por un proceso de deshumanización. El progreso amenaza con aniquilar el fin que debe cumplir: la idea del hombre” (1973: 12). Así, la impronta de la razón instrumental se prolonga a través de un camino sembrado de terror y miseria, pero diseñado y construido con toda la corrección técnica de la razón formal. Sin necesidad de extenderse en veredictos ahora casi unánimemente concedidos, desde aquí ya se puede hacer referencia al procedimiento identificador de todo proyecto surgido en la modernidad secularizada o ilustrada: la elaboración de cualquier tipo de contenido bajo el criterio único de la *corrección formal racional*. El lastre ético es inevitable. Tanto así, que a los defensores de la modernidad no les fue posible echarlo por la borda y han caído, con armazón y con aparejos, en un descrédito poco menos que generalizado. Toda la maquinaria de la coherencia ha sido accionada por un nuevo artífice, de valores e intenciones sin duda encomiables en un principio, pero que luego se ha apartado de su creación y la ha abandonado a su propio impulso, como el Dios-artífice del racionalismo, creador de la máquina perfecta del universo, que una vez accionada es abandonada a su libre curso.

Ciertamente, la dinámica de este desplazamiento conceptual en el arte rara vez ha provocado consecuencias sociales tan palmarias e inmediatas como las causadas en otras esferas de la cultura. La fatalidad del arte es ambigua: ¿inofensividad o banalidad?, ¿inofensivo por banal?, ¿banal por inofensivo? Sea cual fuere la opción preferida, todas ponen de manifiesto, en función de aquella *banalización*, la hostilidad de la sociedad racionalizada

frente al arte, con cuyos criterios formales actuales comparte, así y todo, su origen y la dinámica de sus componentes. Vástago de matriz común con la sociedad racionalizada, el arte elabora también sus propios contenidos desplazando sus fundamentos tradicionales y plegándose elásticamente a nuevas potencialidades. Al intentar reivindicar su existencia ante esa sociedad que se le manifiesta hostil, el artista organiza su vida en función de su oficio, de manera que ciertos atributos como la inteligencia, el talento o la originalidad, comúnmente asociados con él, lo eleven por encima de la masa gris e insípida de mortales sumidos en preocupaciones “vulgares”. Y esta es la premisa del esteticismo o de las corrientes asociadas a la consigna del arte por el arte, donde éste es un oficio casi místico cuya espiritualidad se contraponen al prosaísmo de la sociedad burguesa, en el sentido en que la concibió Hegel. Pero el principio de reivindicación artística no detiene allí su fecundidad conceptual y práctica. De fenómeno derivado de la mentalidad secular, este principio de reivindicación se convierte en materia del mismo arte, al proporcionar a su área y oficio artísticos un modelo de conducta que contribuirá enormemente a la incontrolada detonación de sus mutaciones: la introspección artística, el repliegue del arte sobre sí mismo, el autocuestionamiento y el ensayo de formas novedosas, con la consiguiente proliferación de éstas, todo en función de nuevos referentes conceptuales provenientes de la sociedad moderna y de la noción de arte que en ella se desarrolla. Y de esta manera se llega, ahora sí, al tema de esta disertación: una caracterización posible de la imbricación entre concepto y acción, entre teoría y práctica, a partir de una autorreflexión artística emprendida según los criterios siempre dinámicos correspondientes a nuestra época y situación actuales; una concepción posible del arte no reacia a trastocar los despojos de un sistema estructural aún parcialmente fundado en inamovibles anacrónicos y respetabilidades esclerotizadas, exultaciones irreflexivas e intangibilidades sacras, que comporte con ello el ánimo de despejar brumas y descubrir su objeto artístico tal como actualmente se nos manifiesta.

A finales del siglo XVIII la literatura prerromántica alemana comenzó a desarrollar la moderna *novela*

de artistas, una narración articulada en torno de la vida de un artista y de sus reflexiones acerca de su oficio y de la sociedad en medio de la cual se desenvuelve. Constituye ésta un antecedente de la actitud que, decenios después, encarnó la figura del dandy, por cuanto organizó una visión del universo y una conducta -en su caso las expresadas y observadas por su protagonista- respecto de una aspiración existencial de tipo estético. Baudelaire esbozó en sus líneas generales esta figura del dandy, describiéndolo como un ser de temple ascético que lleva a cabo, en su persona y en su práctica artística, lo que Michel Foucault denomina *heroización irónica del presente*, sólo concebible en el dominio del arte². El pretencioso personaje que se atribuía facultades ajenas al resto de sus semejantes no cuajó en un prototipo de vida unánimemente aceptado, ni siquiera en ese mismo siglo XIX, por aquellos artistas colegas suyos o por quienes movilizaban en su trabajo esa inteligencia, ese talento y esa originalidad que él reivindicaba. Su misma actitud proporcionó a sus detractores argumentos en su contra. Kierkegaard impugnó la “existencia estética” y Nietzsche acusó de bufón al poeta que se creía pretendiente de una verdad inaccesible para los demás seres humanos:

Y todos los poetas creen que si alguien, tendido en la hierba, o sobre una pendiente solitaria, aguza el oído, puede llegar a saber algo de lo que ocurre entre el cielo y la tierra. Y si experimentan emociones tiernas, creen siempre que la naturaleza misma se ha enamorado de ellos (Nietzsche, 1983: 150-151).

² Según Foucault, esta es una actitud característica del hombre moderno: “La modernidad se distingue de la moda, que no hace más que seguir el curso del tiempo; es la actitud que permite captar lo que hay de ‘heroico’ en el momento presente. La modernidad no es un fenómeno de sensibilidad hacia el presente fugitivo; es una voluntad de ‘heroizar’ el presente” (11). No obstante, “esta heroización es irónica, por supuesto. En la actitud de modernidad, en modo alguno se trata de sacralizar el momento que pasa para intentar mantenerlo o perpetuarlo. Sobre todo, no se trata de acogerlo como una curiosidad fugitiva e interesante” (1993: 12).

En efecto, Zarathustra, poeta él mismo, asegura que los poetas mienten demasiado, pues “sabemos demasiado poco y aprendemos mal: por ello tenemos que mentir” (Nietzsche, 1983: 150). Es cierto que Nietzsche no se refirió exactamente al jactancioso adorador de la belleza encarnado por el dandy, pero su *poeta-bufón* posee las mismas cualidades ostentosas y la misma pretensión de aislamiento. En este punto, es significativa la identificación que Susan Buck-Morss establece entre el discurso del mendigo y el del adepto a la estética del arte por el arte, la acusación velada a una sociedad a la que no debe nada y con la que no desea entablar relación alguna: “Su situación objetiva lo relaciona con el *clochard*, y de hecho comparten la bravuconería de sus políticas del vagabundo, su anarquismo y su individualismo”; sin embargo, “sus protestas contra el orden social nunca superan los gestos dado que, algo nada sorprendente bajo el capitalismo, necesita dinero” (Buck-Morss, 2005: 133).

La excesiva escrupulosidad en el seguimiento de un modelo clásico y estático por parte de los escritores y teóricos neoclásicos provocó en los románticos el deseo y la necesidad de la ruptura

Ahora bien, todas estas discordancias, lejos de restar credibilidad a las diversas concepciones y prácticas artísticas, son susceptibles de potencializarlas en un panorama que surge vigoroso luego de prescindir de las totalizaciones de sentido y defender la multiplicidad como condición de la existencia del arte. La excesiva escrupulosidad en el seguimiento de un modelo clásico y estático por parte de los escritores y teóricos neoclásicos provocó en los románticos el deseo y la necesidad de la ruptura, la ciega confianza en la energía individual y la proclamación de la noción de “genio”. A su vez, la aversión de un artista como Flaubert hacia este concepto de “genio”, por cuanto implicaba una gratuidad de la creación que él no compartía,

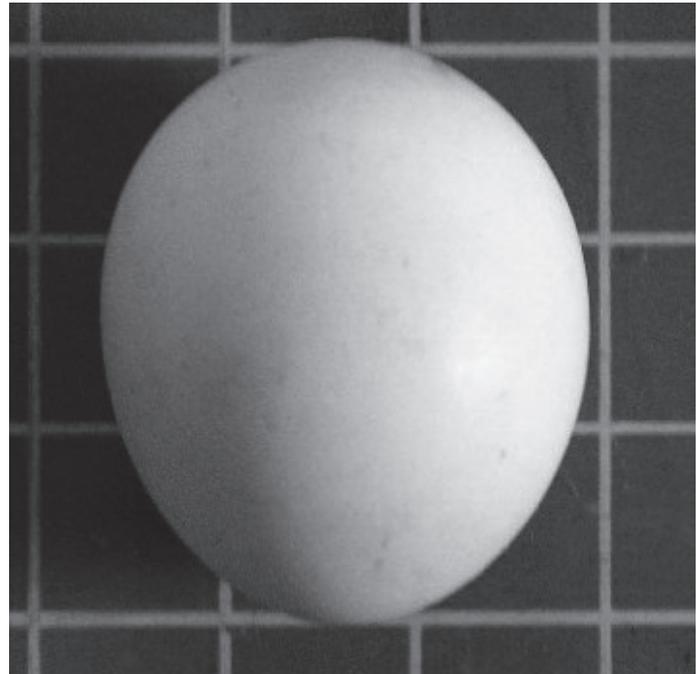
lo llevó a volcarse con esmero en su obra, a hacer de su práctica artística casi una religión, como bien lo puntualiza Pierre Bourdieu: “Pretender [...] ‘fundir el lirismo y lo vulgar’ [en *Madame Bovary*], es enfrentarse a la prueba insostenible y turbadora de aquellos a quienes incumbe la tarea de llevar a cabo la colisión de los opuestos”; Flaubert declara no tener “ni idea del libro que saldrá”, y “la única seguridad, ante lo impensable, es la sensación de proeza que implica la experiencia de la inmensidad del esfuerzo, a la medida de la extraordinaria dificultad de la empresa” (Bourdieu 150). Posteriormente, el ensimismamiento al que llevó una práctica semejante fue rechazado por las vanguardias de principios del siglo XX, que restablecieron un concepto emancipador del arte ya desarrollado teóricamente por Schiller, según el cual el arte tiene el poder de liberar a la humanidad de la opresión, con lo cual pretendían “recuperar” el arte y “redirigirlo” a la sociedad. El fracaso de tal propósito por parte de quienes lo asumieron es bien conocido, pero lo es también la inmensa gama de potencialidades que exploraron y de posibilidades que descubrieron. El concepto de arte que guía a Theodor W. Adorno no puede ser aquí más pertinente: un concepto que no es propiamente tal, por cuanto no implica la adopción de un sentido fijo, sino, por el contrario, la variabilidad, la mutación, la sucesión inagotable de vida, muerte y otra vez vida³.

El arte moderno nos proporciona un perfecto ejemplo del carácter secular de la demanda general de coherencia ya mencionada unas líneas más arriba, una adecuación particular entre concepto y práctica en principio no aplicable de manera conjunta a todos los esquemas mentales presentes en la sociedad, y ni tan siquiera al arte en su totalidad como uno de los subconjuntos de esa sociedad, sino ahora exclusivamente y por separado a cada

³ En su *Teoría estética*, Adorno asegura que el arte “tiene que revolverse contra aquello que forma su mismo concepto y se convierte así en algo incierto hasta en sus fibras más íntimas. Y no puede salir de esta situación mediante una negación abstracta de sí mismo. Al tener que atacar ese estrato fundamental que toda la tradición consideraba como asegurado, se está modificando cualitativamente y se convierte en otra cosa” (1983:10-11).

una de las manifestaciones que en él tienen cabida. La realización del fin del arte pronosticada por Hegel, la culminación espiritual de la expresión de la verdad, lejos de detener el desarrollo de la práctica y la conceptualización artísticas, no ha hecho más que multiplicar las formas y los contenidos de la expresión. Hace mucho que la mimesis se rezagó. O, en todo caso, no sabe cómo aferrarse a esa alotropía bajo cuya apariencia se presenta ahora el concepto del arte⁴. Y desde el siglo XIX, en efecto, se asemeja éste a un cuerpo que se trastoca, que muta vertiginosamente, que revuelve dentro de sí mismo sus órganos, ya carentes éstos de la función que desempeñaban cuando formaban parte de un organismo a cuyo conjunto de miembros se había asignado un fin predeterminado, un organismo que de todo punto de vista era incompatible con la interrupción de un propósito original en favor de la experimentación. Este *organismo* es esencialmente distinto del *cuerpo*, y este último no es otro que el *cuerpo sin órganos* de Artaud, de cuyas características inorgánicas y contranaturales se vale Deleuze para comentar y describir el funcionamiento de algunas obras artísticas de su propio tiempo: “[...] el cuerpo vivido es muy poco todavía en comparación con una Potencia más profunda y casi no vivible” (Deleuze, 2002: 51); en palabras de Artaud, “El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no precisa órganos. El cuerpo no es nunca un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo”⁵. El cuerpo sin órganos por excelencia es el huevo que:

Presenta justamente ese estado del cuerpo ‘anterior a’ la representación orgánica: ejes y vectores, gradientes, zonas, movimientos cinemáticos y tendencias dinámicas, en relación con las cuales las formas son contingentes y accesorias. ‘No boca. No lengua. No dientes. No laringe. No esófago. No estómago. No vientre. No ano’. Toda una vida no orgánica, porque el organismo no es la vida, la aprisiona. El cuerpo



está perfectamente vivo, y con todo no es orgánico (Deleuze, 2002: 52).

Pues bien, en torno a este concepto actual del arte determinado por el cuerpo sin órganos, pueden arremolinarse teorías y prácticas artísticas que se comunican sus nociones y procedimientos sin perjuicio de confundirse entre sí, que se mezclan y al instante se repelen sólo para unirse de nuevo con más fuerza, que ven diluidos sus títulos de antecesores o sucesores. El psicoanálisis descubre para el surrealismo la existencia de entidades desconocidas en el individuo, lo pone al tanto de la desintegración del sujeto, y a un mismo tiempo encamina sus métodos al análisis de la sensibilidad y las motivaciones de un individuo creador, del modo en que Bachelard lo hace respecto de Rimbaud, en su obra misma y “más allá de los conflictos familiares que el psicoanálisis no tiene dificultad en descubrir” (Bachelard, 1993: 152), o Freud respecto de la obra de Miguel Ángel, preguntándose “¿por qué no ha de ser posible determinar la intención del artista y expresarla en palabras, como cualquier otro hecho de la vida psíquica?” (Freud, 1970: 76). La historia de los conceptos artísticos elaborada por Arnold Hauser, punto de referencia historiográfica en los estudios sociales

⁴ El concepto de las “variaciones alotrópicas reguladas a la décima de segundo” lo cita Gilles Deleuze de Burroughs, para referirse a la obra del pintor Francis Bacon (2002:53-54).

⁵ A. Artaud, citado en Deleuze (2002: 51).

Obras literarias como la de Marcel Proust o la de James Joyce, construidas con base en la discontinuidad y la fragmentación, se convierten en inagotables fuentes de conceptualización en torno al arte, como si llevaran dentro de sí el embrión de un rico sustento teórico –como el huevo del cuerpo sin órganos de Artaud

sobre el arte, bien podría convertirse en un rompecabezas plurisignificativo y sin configuración única, en donde escuelas, corrientes y tendencias intercambian constantemente y con toda naturalidad sus particularidades más representativas, cortándose así de un tajo el nudo gordiano de la rígida clasificación teórica; y con lo anterior se concedería la razón a los paladines de la lucha contra los “estilos” colectivos y contra la convicción de la ausencia de formas personales, sin perjuicio de que al cabo estas formas resulten, hasta cierto punto, semejantes entre sí, tal como lo ha sugerido Adorno. Con el diagnóstico del debilitamiento del *aura* en las obras de arte a causa de la reproductibilidad técnica y la masificación, Walter Benjamin no sólo conceptualiza la consecuencia histórica del surgimiento de prácticas artísticas no tradicionales o convencionales, como la fotografía o el cine, sino que, de tal manera, sepulta en la teoría la subordinación del arte a sus formas habituales de producción, fomentando la búsqueda de nuevos soportes para la creación, no compatibles e incluso hostiles con el *recogimiento* individual, propio de la recepción del arte en el pasado, y más en concordancia con “la recepción en la dispersión, que se hace notar con insistencia creciente en todos los terrenos del arte y que es el síntoma de modificaciones de hondo alcance en la apercepción” (Benjamin, 1989: 54). La definición, por parte de Foucault, de la locura patológica como una condición improductiva, encuentra una objeción en la actividad pictórica terapéutica de los enfermos mentales, tomada como fuente de inspiración, o cuando menos de interés profesional, para pintores vanguardistas del siglo XX como Paul Klee. Obras literarias como la de Marcel Proust o la de James Joyce, construidas con base en la discontinuidad y la fragmentación, se convierten en inagotables

fuentes de conceptualización en torno al arte, como si llevaran dentro de sí el embrión de un rico sustento teórico –como el huevo del cuerpo sin órganos de Artaud, en este caso explotado sistemáticamente por François Lyotard o Umberto Eco–; y disponen el terreno –o mejor dicho lo indisponen intencionadamente– sobre el cual, tiempo después, se fundan aparatos conceptuales como el posestructuralismo deconstruccionista desarrollado por Jacques Derrida, un desmonte del racionalismo que se propone descubrir los componentes de ese sistema, sus conexiones y su modo particular de funcionamiento. Incluso las imprecisiones teóricas en las que Pierre Francastel, en su *Sociología del arte*, parece incurrir al esforzarse en diferenciar las formas expresivas del arte pictórico y del lenguaje verbal conservado bajo la forma de la escritura, podrían solventarse acudiendo a la configuración de obras de origen híbrido como la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, donde las formas narrativa y musical se entrecruzan y se sobreponen, depurando cada una su especificidad y a la vez generando, por su común concurrencia, nuevas tensiones expresadas en una fusión de ambas personalidades. Por último, la constante agitación de la noción contemporánea del arte neutraliza momentáneamente las diferencias conceptuales más profundas, y conduce a dos pensadores tan disímiles como Martín Heidegger y Theodor W. Adorno a un encuentro común en las inmediateces imprecisas de la noción de *verdad* artística, ese fantasma burlón que intranquiliza a la autonomía del arte a raíz de su origen filosófico, y que el primero bautiza como *lucha* entre los componentes artísticos, provocadora de un “acontecer de la verdad” (Heidegger, s.f.: 63), mientras el segundo lo denomina *tensión*, manifestada en el hecho de que “los insolubles antagonismos de la realidad aparecen de nuevo en

las obras de arte como problemas inmanentes de su forma [...] y [estas tensiones] encuentran así su ser real al hallarse emancipadas de la fachada factual de lo externo” (Adorno, 1983:15-16). Así pues, inmersos ambos en el caos interno del concepto de *verdad* artística y sujetos a sus dinámicas equívocas cada vez que se enfrentan con él, no es raro ni casual que ambos sólo encuentren a su alrededor “luchas” y “tensiones”, y que, por consiguiente, lleguen a considerarlas como lo “verdadero” del arte, lo efectivamente presente en él.

Existen diversas maneras de vincular la teoría del arte con su práctica. Tal vez la más explícita de ellas sea el “manifiesto”, justificación mediante el discurso de una práctica artística que se sabe –o se piensa– novedosa, sin antecedentes. Pero la opinión que aquí se ha esbozado tiene la ventaja de que apunta menos a una declaratoria fija de principio; no es tan reduccionistamente programática. La alotropía del arte aquí planteada, que concibe a éste como un escenario en el que se agitan, se entremezclan y se superponen múltiples teorías y prácticas, se deriva del cuerpo

sin órganos de Artaud potencializado conceptualmente por Deleuze, ese cuerpo que se rebela en contra de su finalidad tradicional y descubre en sus componentes nuevos funcionamientos, nuevas configuraciones y nuevas potencialidades experimentales, modificando así plenamente el estatuto de su existencia. La “unidad rítmica de los sentidos”, que Deleuze identifica en la obra de Francis Bacon, “sólo puede descubrirse superando el organismo [...]. La unidad del ritmo, en efecto, sólo podemos buscarla allí donde el propio ritmo sumerge en el caos, en la noche, y donde las diferencias de nivel están perpetuamente batidas con violencia” (Deleuze, 2002: 51). La alotropía del arte hace suya la consigna proclamada por Lyotard contra la totalización única de sentido: “guerra al todo”; “activemos los diferendos” (Lyotard, 1994: 26). En la teoría está la práctica y en la práctica la teoría. Su imbricación es indispensable para la perduración de la institución –aunque impugnada, ya aparentemente irrevocable– denominada Arte. Es esa cohesión interna la que le concede a ésta su posibilidad de existir.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. 1983, *Teoría estética*. Barcelona, Orbis.
- Bachelard, Gaston. 1993, *El derecho de soñar*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter. 1989, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, pp.15-59
- Bourdieu, Pierre. 1992, *Las reglas del arte*. S. c.: s. e.
- Buck-Morss, Susan. 2005, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. “El flaneur, el hombre-sandwich y la puta: Las políticas del vagabundeo”. Buenos Aires Interzona Editora.
- Deleuze, Gilles. 2002, *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Madrid Arena Libros.
- Foucault, Michel. 1993, “¿Qué es la Ilustración?”. *Daimon*, No. 7, Universidad de Murcia, pp. 5-18.
- Freud, Sigmund. 1970, *Psicoanálisis del arte*. Madrid, Alianza.
- Heidegger, Martín. *El origen de la obra de arte*. S. c.: s. e., s. f.
- Horkheimer, Max. 1973, *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires Sur.
- Lyotard, Jean-François. 1994, *La posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona, Gedisa.
- Nietzsche, Friedrich. 1983, *Así habló Zaratustra*. Trad., Juan Carlos García Borrón. Madrid Sarpe.
- Romero, José Luis. 1987, *Estudio de la mentalidad burguesa*. Madrid, Alianza.

Más allá del ruido

Una historia del *Hip Hop* en Colombia

Lic. José Luis Pérez Romero*

Centro Educativo Distrital Calasanz



Resumen

El presente artículo hace parte de la investigación titulada “La palabra cantada como resistencia. *Hip Hop*, Revolución en Arte Popular”, que el investigador desarrolla como tesis para optar por el título de Magister en Investigación Social Interdisciplinaria de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. La preocupación gira en torno a establecer los orígenes del Hip Hop como Movimiento Identitario Juvenil para reconstruir su historia, para rastrear las principales influencias sonoras que lo alimentan y su aparición inicialmente en Norteamérica, determinando de esa manera las condiciones en las que aparece en nuestro país y en las que se fija un horizonte en el que se puede entender el *hip hop* desde una perspectiva genealógica, es decir, como una categoría de análisis para las ciencias sociales en la actualidad.

Palabras clave

hip hop, música, identidades, subjetividades, rap, historia, resistencia, break dance, graffiti.

Recibido: 31 de marzo del 2010 - Aprobado: 15 de junio del 2010

* Artista, compositor, integrante del Colectivo Artístico y Cultural Indelebles - Jauría. Candidato al título de Magister en Investigación Social Interdisciplinaria de la Universidad Distrital, Licenciado en Humanidades y Lengua Castellana de la misma Universidad. Miembro del grupo de Investigación “Educación, Comunicación y Cultura” adscrito a la Maestría en Comunicación – Educación de la Universidad Distrital. Miembro de la Fundación Centro de Análisis y Observaciones Sociales CAOS. Actualmente labora como docente en el área de Lengua Castellana del Centro Educativo Distrital Calasanz. E-mail: canesrec2@gmail.com, jose.perez@caosenlared.org

Abstract

This article is part of the research entitled “La palabra cantada como resistencia. *hip hop*, Revolución en Arte Popular”, the researcher developed as a thesis to qualify for the title of Master of Interdisciplinary Social Research at the Universidad Distrital Francisco José de Caldas. The concern revolves around establishing the origins of *hip hop* as a movement youth identity to rebuild its history, to trace the major influences that feed sound and its first appearance in North America, thus determining the conditions under which appears in Colombia and in determining a horizon in which one can understand the *hip hop* from a genealogical perspective, ie as a category of analysis for the social sciences today.

Key words

Hip hop, Music, identities, subjectivities, rap, history, resistance, break dance, graffiti.

Origen y evolución del *hip hop* hasta los años setenta

Desde los Griots Africanos, pasando por los cantos rítmicos de los afrodescendientes en los años sesenta, hasta los enrevesados versos de los estudiantes en los pasillos de los colegios en cualquier ciudad del mundo, el *hip hop* tiene una larga historia que contar, o mas bien, que reconstruir. Entendido en sus inicios como una alternativa de expresión no sólo en términos artísticos, sino sociales, culturales, entre muchos otros, este movimiento encuentra sus raíces más profundas en el sufrimiento desgarrador del negro africano desprendido de su madre tierra, y traído al “nuevo mundo” a vivir un nuevo capítulo en la historia de la humanidad. Se conoce muy bien el fuerte movimiento segregacionista en América del Norte, y todas sus secuelas, pero también se conoce su fuerte influencia en las formaciones musicales que darían cabida a los futuros géneros comerciales explotados alrededor de los años cincuenta. El *rock and roll* con sus acordes demenciales de guitarra, el Jazz con la sutileza de sus notas, los melódicos cantos del góspel como expresión de la espiritualidad del negro en tierra de blancos, la crudeza del *blues*, son solo ejemplos de cómo los negros, afrodescendientes en tierra ajena, dieron fundamento a una cultura musical tan amplia como enigmática.

Se hace necesario entonces y, sobre todo, sin que sea pretencioso, hacer un alto y revisar conceptualmente aquellos ritmos que abrieron el camino a los artistas negros en Norteamérica, y que como

tales son la fundamentación rítmica de lo que hoy en día se conoce como *hip hop*. Vocalmente hay que devolverse en la historia y revisar las fuertes influencias del “griot” africano, como el pariente más lejano de este movimiento. Según Anki Tonner:

El *griot* en la tradición musical africana es un bardo, un músico y narrador de historias que acompaña ciertos acontecimientos sociales. El *griot* es también el depositario



de la historia y la genealogía de una cultura de tradición oral (...). El *griot* es sin duda un precursor lejano del rap (Tonner, 1998:22).

Se cree que tal vez unos de los primeros exponentes de un canto hablado muy cercano al movimiento *hip hop* sea la agrupación The Last Poets, formados en 1968, y con una clara afrocentricidad en sus letras. Son tal vez el intento inicial, sin que por su parte tuvieran esa intención, de una canción de *hip hop*. Esta agrupación tiene en sus filas a una serie de poetas negros que rescatan el canto hablado y tienen en sus títulos versos tan dicentes como “*Niggers are scared a revolution*”, “*White man’s got, a God Complex*”, “*When the revolution comes*”, “*Before the White man came*”¹.

En términos de la riqueza del canto en el *hip hop* podríamos rastrear uno de sus orígenes más lejanos en el *griot* africano, sobre todo teniendo en cuenta cómo ese canto hablado va asumiendo formas más contemporáneas en los cantos religiosos, el *gospel* y la ola de música que posteriormente aparecería. Así, se tiene que hacer referencia a la música tradicional africana que traían consigo los afrodescendientes, mezclada de esa manera tan fuerte y al mismo tiempo interesante con la música religiosa de occidente. De esa mixtura resulta un sonido como el del *gospel*, que aun hoy ejerce una notable influencia en la música a nivel mundial.

En términos de sonoridad musical se puede plantear el origen del *hip hop* en tres ritmos básicos que alcanzando su máxima popularidad se convirtieron en músicas casi de culto y que posteriormente serían retomadas por los artistas del *hip hop*. El primero de ellos surge más como un mote comercial que como un género o estilo de música determinado. Se trata del *rhythm and blues* o “R&B”, que surge en los años cuarenta como una forma de nombrar a lo que era conocido en la revista *Billboard* como “*race music*”, término que en su traducción más exacta significa “música

racial”, referida específicamente a la categoría o género musical hecha y consumida por gente de color. Con el fin de proponer una categoría políticamente correcta se le denominó R&B, sin embargo, este estilo musical se nutre directamente del jazz y el *gospel*, y sus primeros exponentes son conocidos como los predecesores del rock & roll, de tal forma que los primeros artistas de este género empezaron sus carreras militando en las filas del R&B y grabando en algunos casos temas de artistas negros en versiones para gente blanca. Se puede hablar de varios temas, tales como: “*Rocket 88*” de Ike Turner, “*Shake, Rattle and Roll*” de Big Joe Turner, “*Whole Lotta Shakin’ Goin’ On*” de la reconocida figura del rock & roll Jerry Lee Lewis. También se habla de artistas como: Fats Domino (con los éxitos “*Blueberry Hill*” y “*Ain’t That a Shame*”), Professor Longhair, Clarence “Frogman” Henry, Frankie Ford, Solomon Burke, Irma Thomas, Bo Diddley, The Neville Brothers y Dr. John. Actualmente el R&B sufre su transformación más comercial de mano del *hip hop*, y de otras influencias más pop, convirtiéndose así en un género que casi siempre es protagonista en las listas de venta de discos y de posicionamiento en canales de música y emisoras a nivel mundial.

Posteriormente aparece el *soul* en los años sesenta como una posible evolución del R&B y con muy notables influencias del *gospel*. En el promedio de la juventud negra el *soul* se convirtió en un estilo



¹ “Los negros le tienen miedo a la revolución”, “El hombre blanco tiene complejo de Dios”, “Cuando llegue la revolución”, “Después de que el hombre blanco vino”

El R&B se nutre directamente del jazz y el góspel, y sus primeros exponentes son conocidos como los predecesores del Rock & Roll, los primeros artistas de este género empezaron sus carreras militando en las filas del R&B y grabando en algunos casos temas de artistas negros en versiones para gente blanca

musical de bastante gusto, por sus melódicos cantos acompañados en algunos casos de interpretaciones de instrumentos musicales con especial maestría. Tal es el caso de artistas como Ray Charles, pianista excepcional y prolífico exponente del gospel en sus inicios y lógicamente del soul, Marvin Gaye, Otis Redding, Sam Cooke, James Brown. (quien sería más adelante el padrino del funk) y por supuesto la gran Aretha Franklin. La importancia musical del *soul* no radica solo en su riqueza melódica y en las excelentes interpretaciones y composiciones de sus cantantes sino en el hecho de que se convirtió en una manera de despertar del hombre negro en Norteamérica. Así, coincidiendo entre otras cosas con el auge del movimiento político de las Panteras Negras y con la notable influencia de Martin Luther King, se podían escuchar algunos versos en las canciones que invitaban al respeto hacia el hombre negro, a la libertad de expresión. Tal vez uno de los versos más recordados, aquel del maestro James Brown “*Say it loud (i’m black and I’m proud)*”². Todo este contexto convirtió al Soul en un capítulo obligado para entender la música afrodescendiente

en Norteamérica y por supuesto para entender la aparición y evolución del *hip hop*.

De la época del Soul se pasa a los setenta con un panorama más fiestero, en el que aparece un ritmo que tocaría lentamente sus límites con lo que hoy se conoce como hip hop y que definitivamente debe mucho de su evolución a sus dos predecesores (R&B, *soul*) y a otros ritmos, como el mismo jazz. Contagiado por la energía de la música disco (músicaailable, música que suena en las discotecas), el *soul* dejó lentamente de lado su melódica apariencia y empezó a convertirse en el sonido *funk*, cuyo principal responsable al parecer sigue siendo el señor James Brown, con su canción “*Sex Machine*”. El *funk* aparte de la esencia musical que traía empezó a trabajar con sonidos de sintetizadores y cajas de ritmos, lo que lo convierte tal vez en el inmediato predecesor del *hip hop*. Con un aire más fiestero, en un ambiente mucho más centrado en la importancia de la música como acercamiento con el instinto, el *funk* se situó como el género musical negro de los setenta, dando tal vez el último paso para lo que vendría con la aparición de los Dj, o pincha discos.

La “era post soul”, música disco y funk como pilares del *hip hop*

La influencia más clara en el surgimiento del papel del DJ se remonta a los *sound systems* o discotecas móviles de la escena musical jamaicana (Tonner, 1998). Estos *sound systems* eran camiones de mediano o pequeño tamaño acondicionados con equipos de sonido para convertirse en radios ambulantes o, aun mejor, discotecas ambulantes. La música que tocaban los DJ de estos sistemas de sonido era proveniente de Norteamérica, siendo

muy frecuente el hecho de que muchos de estos DJ viajaban a Estados Unidos para conseguir lo que estaba sonando y traerlo como novedad a las isleñas ciudades jamaicanas. Los *sound systems* se remontan entonces a la época tardía de los sesenta siendo frecuentes los discos de R&B en las discotecas móviles de muchos de estos personajes.

Posteriormente, entrando a los setenta, muchos de estos jóvenes habían establecido su residencia en el país del Norte, siendo muy frecuente que Nueva York fuera la ciudad a donde más llegaban estos

² “Dilo fuerte, soy negro y estoy orgulloso”.

inquietos personajes en busca de oportunidades. Para el momento era el funk el que mandaba en términos musicales de la mano de la música disco, siendo importante el hecho de que la gran mayoría de estos muchachos no contaban con los medios necesarios para ir a una discoteca para disfrutar de la rumba. Así, se hicieron populares las fiestas en los parques a cargo de los DJ y sus *sound systems*, tomando la luz prestada (¿robada?) de los postes de la luz y siendo así los originales precursores de un movimiento urbano, construido, por un lado, en torno a la música, y por otro, en torno a la marginalidad. En aquella época era fácil encontrar en las fiestas de verano dos o más DJ, que conectaban sus equipos en postes cercanos, por no decir que en los mismos, algunas veces sin intención, otras con las ganas de entablar una batalla en la que el ganador era el DJ que mejor música tocara, o más potencia ofreciera en su *sound systems*.

De la capital Jamaíquina aparece entonces el precursor del *hip hop* (Tonner, 1998: 137), un joven emigrante cuyo nombre de pila es Clive Campbell, mejor conocido en la historia de la música como Kool DJ Herc o DJ Kool Herc, cuya importancia radica en el hecho, por un lado, de



su potente *sound systems*, y por otro lado, de su preciada colección de discos, pero sobre todo el hecho que se le atribuya a él, era la invención de la base rítmica del *hip hop*. Herc era un tipo notable en el ambiente de la música del Bronx en Nueva York y siempre las fiestas de verano eran respetables si contaban con su presencia. En uno de sus tantos toques, Herc se dio cuenta de que había un momento demasiado importante en los discos, un clímax, un momento esencial en el que el público hacía sentir vivamente la fiesta. Queriendo tal vez prolongar ese clímax, Herc tomó dos ejemplares del mismo disco y repitió varias veces ese momento esencial, adelantando y devolviendo el disco para que la gente sintiera ese clímax una y otra vez. A esa “repetición” Herc la llamó *break beat*, el cual se convertiría en la base rítmica del *hip hop*, en términos de la percusión. Para la música se trata de los cuatro compases básicos en percusión que se tocan en cualquier canción de *hip hop*.

Fue cuestión de tiempo para que otros jóvenes asumieran el papel de DJ veraniegos en los parques, y para que otro par de personajes se completaran junto con DJ Kool Herc ese trío maravilloso que dio la última estocada creativa para el nacimiento del *hip hop*.

Siguiendo la costumbre ya establecida por aquella época aparece Keith Donovan, mejor conocido como Afrika Bambaataa, un joven pandillero que encontró en ese movimiento apenas naciente una opción diferente a su vida de maleaje y junto con algunos de sus compañeros de andanzas fundaron un colectivo que terminó agrupando bailarines, DJ, y muchos otros personajes alrededor de las urbanas fiestas en los parques. Este colectivo artístico contó con el nombre inicial de “Zulu Nation” y constantemente hacían alusión al ancestro africano tocando en su *sound systems* diversos temas de moda. El aporte de Bambaataa al movimiento *hip hop* gira en torno a la exclusiva colección de discos que poseía, convertida esta en un arsenal musical para las batallas de DJ callejeros. Gracias a dicha colección de discos Bambaataa ganó el sobrenombre de “Master of Records”³. A este DJ nacido en Nueva York se le debe de alguna manera

³ Maestro de los discos (Tonner, 1998: 43).

la aparición de uno de los elementos del *hip hop*, los bailarines o *break dancers*, y además una de las canciones que para algunos representó entrando a los ochenta el resurgimiento del *hip hop*, su tema “*Planet Rock*” que hoy es un clásico obligado en un buen concierto o fiesta de *hip hop*.

Para completar el trío fantástico, aparece el señor Joseph Sadler, mejor conocido como Grandmaster Flash. Procedente de Barbados, este joven artista, además de la experiencia en batallas callejeras de DJ, se tomó el trabajo de visitar las discotecas y aprender las técnicas de quienes tocaban la música en estos sitios. Así, aprendió a utilizar los audífonos para hacer las mezclas en los momentos más exactos de las canciones sin caer en equivocaciones y lograr de esa manera empatar los dos discos en el momento perfecto del éxtasis. Además de lo anterior, perfeccionó la técnica del *scratching* o *scratch*, (cuya traducción

un poco imperfecta sería “rayado”), que consiste en el empate de los dos discos mediante movimientos hacia adelante y hacia atrás de los mismos. Lo que hizo Flash fue mejorar esa técnica, no sólo mediante el uso de los audífonos, sino que puso en práctica el hacer *scratch* con la boca, de espaldas, con los pies. También se le atribuye la aparición de otro de los elementos del *hip hop*, el MC⁴, puesto que para la época el DJ era quien al tiempo que tocaba la música animaba al público en la fiesta. Al aprender todas las técnicas y ponerlas en práctica, Flash se vio en inconvenientes pues no podía animar, tocar la música y hacer *scratch*, por lo que se vio en la necesidad de contratar a un amigo suyo para animar la fiesta. De amigo en amigo, terminó consolidando el que sería posiblemente el primer grupo de *hip hop* reconocido como tal: Grandmaster Flash and The Furious Five⁵.

¿Hip hop o rap?

Una vez que se tiene presente el origen en términos musicales de este movimiento, se hace necesario hacer unas precisiones de orden conceptual que permitan dilucidar algunas cuestiones que desde siempre han sido objeto de debate.

Como primera medida hay que aclarar qué se entiende como *hip hop* en términos de un movimiento que aglomera como manifestación de identidad a un gran número de jóvenes en la actualidad. Inicialmente cuando se trataba de una movida incipiente, de parques, de esquinas, no se hablaba como tal de un movimiento y no se le daba mucha importancia. Paulatinamente, después de la aparición de los DJ y más exactamente, de que DJ Kool Herc descubriera la base rítmica del *hip hop*, empezaron a aparecer otros elementos en esa escena que ya no era tan incipiente. De tal forma, a finales de los setentas existían no sólo los DJ y su público, sino que había junto con ellos otras expresiones artísticas significativas que contribuyeron en el proceso de consolidación del *hip hop* como manifestación de identidad de la juventud.

Se entiende como *hip hop* en términos de un movimiento que aglomera como manifestación de identidad a un gran número de jóvenes en la actualidad

Break dance, una escuela del cuerpo

Se mencionaba anteriormente la aparición por cortesía del señor Afrika Bambaataa de los *break dancers*, grupos de jóvenes bailarines que acompañaban a los DJ donde estos tocaran. Al remitirnos al origen etimológico de la palabra se puede hacer el rastreo por dos vías; la primera se refiere al hecho de que este estilo de baile era para la época poco convencional, guardando ciertas proporciones con

⁴ *Master Ceremony*, maestro de ceremonias. *Microphone Controller*, controlador del micrófono.

⁵ El Gran Maestro Flash y los cinco furiosos. (Tonner, 1998: 47).



bailes rituales de origen africano, combinando movimientos de acrobacia, artes marciales y pasos de baile de moda. Por todo lo anterior la acepción “*break dance*” puede referirse al hecho de romper la danza o romper el baile, sobre todo en lo que se refiere a lo que la hacía distinta de otros bailes de moda. La segunda vía por la que se puede rastrear el origen etimológico de la palabra está en uno de los estilos de baile impuestos en aquella época, denominado *electric boogie*, que consistía en hacer imitaciones de un cuerpo que posiblemente estuviera recibiendo choques eléctricos, es decir, casi como si quebraran los huesos del bailarín debido a una supuesta corriente eléctrica. Aunque hay que decir que muchos de los principios del *break dance* como baile incorporado al naciente movimiento del *hip hop* se deben inicialmente al mismo James Brown, pues en las presentaciones de su etapa más *funk*, bailaba de una manera bastante particular ejecutando pasos que parecían en muchas ocasiones piruetas de circo. Como muchos de los jóvenes que eran fanáticos del Padrino del Funk se convirtieron posteriormente en seguidores del naciente *hip hop*, y como la música base de este movimiento en gran parte es el *funk*, los pasos de estos improvisados bailarines rápidamente se ganaron un lugar de respeto en el movimiento del *hip hop*. Así las cosas, para finales de los setenta se hablaba de un importante número de jóvenes alrededor del *break dance*. La primera agrupación conocida de *break dance* fue The Rock Steady Crew, fundada por los bailarines Frosty Free y Crazy Legs. Fue este grupo el que le dio una trascendencia en el *hip hop* a la

danza, al *break dance*, y fue también esta agrupación la que le dio una proyección internacional al punto de que para principios de los ochenta el cine fijó su interés y produjo inicialmente un documental titulado *Wild Style*⁶, que pasó a la historia como el material que mostraba la esencia, el autentico movimiento del *break dance* y el *hip hop*. Cuestión de tiempo para que Hollywood también se interesara y produjera la muy famosa película *Flash Dance*, en la que los doblajes en algunas escenas los ejecutaba Crazy Legs, bailarín de The Rock Steady Crew. Con esta producción se vendría una oleada de propuestas cinematográficas en torno al *break dance* sin mucho éxito comercial (*Beat Street*, *Breaking*, etc.), pero que intentaban ser fieles al movimiento, que para ese momento ya estaba bastante consolidado. En cuanto al origen de la danza, del elemento del *break dance* en el *hip hop*, vale decir que este es un breve acercamiento en pos de una aclaración y apropiación de unos conceptos básicos para entender el presente documento.

¿Quién canta ahí?

Al lado del *break dance*, y de la mano de Grand Master Flash, aparecería otro de los elementos constituyentes de este movimiento, el MC. Las letras M y C, son siglas que tienen diversos significados dentro del movimiento *hip hop*, todos ellos válidos, aunque cabe decir que unos más que otros. Como se mencionó antes, Grand Master Flash fue uno de los DJ que perfeccionó la técnica del *scratch* en el *hip hop*, y como andaba tan ocupado cuando tocaba su música en las tornamesas, se vio en la necesidad de contratar a un amigo suyo que hiciera las veces de animador del público por medio del micrófono. Entre unas cosas y otras Flash terminó con cinco amigos suyos como animadores de fiesta, al mando del micrófono y del buen ambiente. Aquí una de las primeras acepciones de la sigla MC: *master ceremony* (maestro de ceremonias). Todo maestro de ceremonias es el encargado de llevar el protocolo de cualquier acto público, sin embargo, no había mucho protocolo en las fiestas de *hip hop*, así que empezaron como simples animadores, pronunciando frases a veces

⁶ Estilo salvaje.

inconexas que únicamente adquirirían sentido en el fragor de la fiesta. Con el paso del tiempo el papel del MC dejó de ser el del animador de la fiesta, y cada vez con frases menos inconexas, con unos fraseos más inteligentes, con versos mejor contruidos, el maestro de ceremonias empezó a ser el *microphone controller* (controlador del micrófono), teniendo en cuenta que esta función se remitía a la responsabilidad de dirigirse al público de manera coherente, pronunciando no sólo emotivas frases para encender la parranda, sino contando cosas, sucesos, hechos de importancia para los seguidores del *hip hop*. El papel del MC se hizo notar y para finales de los años setenta y después del éxito de Grand Master Flash and The Furious Five todo grupo de *hip hop* se constituía con un DJ y uno o varios MC el movimiento dejó de ser una cuestión de las fiestas veraniegas y empezó a tener más seguidores al punto que en las otras épocas del año se alquilaban clubes nocturnos, discotecas e incluso se habilitaban garajes, en los que se presentaban DJ, MC y *break dancers*.

Hasta este momento la movida era simple y pura, se trataba de algo salido de la marginalidad sin que necesariamente fuera una apología al crimen o una protesta frente a la situación social establecida. Era tan sencillo como ver a los jóvenes agrupados alrededor de unas buenas rimas, *scratches*, o unos cuantos pasos de *break dance*. Todavía no aparecían empresarios o disqueras interesados en poner en el mercado musical algo de lo que se estaba haciendo. Fue para el año de 1979 que se detona el boom comercial para el *hip hop*. En este año aparece el primer *hip hop* grabado, aunque hay que decir que no fue hecho precisamente por una de las agrupaciones de *hip hop* hasta el momento reconocidas. Se trataba de una banda llamada Fat Back Band, que venían tocando ritmos como el *funk*, y que como parte de su trabajo musical de 1979 tuvieron la idea de grabar una canción basada en las frases que un DJ más o menos comercial (DJ Hollywood) utilizaba en sus tradicionales intervenciones para animar al público. La canción se tituló "*King Tim III (Personality Jock)*", y consistía en una base rítmica muy al estilo *funk* con unos versos fraseados sobre la música de una

manera no muy agradecida. Sin embargo no fue esta la canción que abrió las puertas de la historia de la música para el *hip hop*. Para el mismo año de 1979, una pareja de trabajadores del mercado musical (Sylvia Robinson y su esposo Joe) se dieron cuenta que los jóvenes, especialmente su hijo, andaban en una movida de DJ, MC, *break dancers*, que era en el momento muy popular (Tonner, 1998:51). Con la intención de sacarle un poco de jugo al hecho, invitaron a su hijo y a algunos de sus amigos para intentar la grabación de una canción. El resultado fue una serie de copias de distintas rimas, de distintas canciones, todo eso metido en una canción que fue grabada por el naciente grupo llamado Sugar Hill Gang y la naciente disquera Sugar Hill Records. La canción se tituló "*Rappers Delight*" y fue lanzada en septiembre de 1979, vendiendo solamente en Estados Unidos un total de dos millones de copias, más otros seis millones en el resto del mundo. Como ya se mencionó, la canción fue casi un plagio, pues tomó sus rimas de agrupaciones como Cold Crush Brothers (definitivamente pioneros) y del mismo DJ Hollywood, además, el fondo musical de la misma fue totalmente copiado de la canción "*Good Times*" de la agrupación de música disco "Chic". Sin embargo, mucho de lo que hay detrás de "*Rappers Delight*" sirve para dilucidar definitivamente el dilema que le da título al presente apartado, y es el hecho de llamar a este urbano movimiento *hip hop* o *rap*.

Como primera medida hay que traer a colación al famoso y muy comercial DJ Hollywood,



importante personaje de la música disco y de varios clubes de la época. A diferencia de sus colegas de la época, Hollywood no tocaba en los parques y aunque se le atribuye el uso del término “hip hop” por primera vez, para muchos no hace parte de la real escuela del movimiento. Hollywood era un DJ profesional que hacía muy bien su trabajo de animar al público asistente a los clubes y fue una de las frases que utilizaba para animar al público la que lo puso sin querer en la historia del *hip hop*. La frase es: “*to the hip, hop, the hippy, the hippy hip, hop hoppin’ ya don’t stop the rockin’*”. Literalmente no tiene una traducción exacta, sin embargo se afirma que a partir de frases como estas, el *hip hop* empezó a tener una connotación más seria y elaborada. Por otro lado, está la famosa frase de la canción “*Rappers Delight*”, que nos dice: “*What you hear is not a test, I’m rappin’ to the beat*”, de la cual se cree es la que permite el renombramiento del movimiento como “rap”.

Rapper es un artista serio que escribe sus propios versos para expresar sentimientos o contar historias, mientras que un MC, típicamente es alguien que anima al público con rimas y ripios intrascendentes, un mero acompañante del DJ

Entre una frase y otra la diferencia que hay que establecer es que hasta antes de 1979 el movimiento urbano que se había gestado no tenía un nombre específico, fue sólo después del boom comercial que los posibles fundadores de la escena insistieron en hacer una diferencia muy clara entre “hip hop” como expresión artística, como movimiento de una masa joven, de una minoría racial (hasta el momento era un movimiento creado por afrodescendientes y algunos latinos), que empezó como fiestas de verano y desembocó en toda una gama de expresiones culturales de seres humanos que habían encontrado una forma de manifestarse, y el “rap”, que es para la gran mayoría de

estudiosos y fieles seguidores de este movimiento, la vertiente comercial nacida con la Sugar Hill Gang y su millonario éxito.

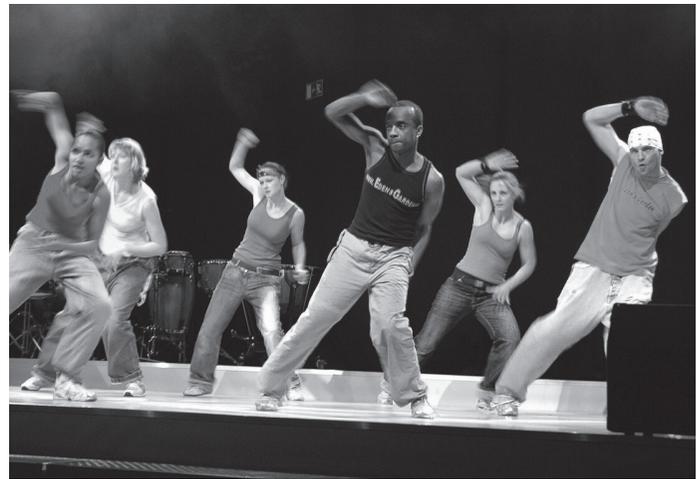
Sin embargo, para el presente documento se hace necesario hacer la salvedad de que no se trata de un análisis de esta problemática, pero de todos modos la claridad está en el hecho de concebir al *hip hop* como un movimiento, una manifestación de identidad colectiva de los jóvenes, que a su vez está constituido por unos elementos – cinco exactamente, tres de los cuales ya han sido reseñados– y que como tal es una dinámica social compleja y a la vez difícil de analizar. Así, el *hip hop* es el objeto de estudio inicial, adentrándose más adelante en uno de sus elementos, el “rap”, entendido este como la conjunción entre el MC como compositor e intérprete de sus letras, y el DJ como creador de la música. En ese sentido y para el resto del trabajo, se hablará de rap como parte, como elemento del *hip hop*, apartándose un poco de lo propuesto por otros autores, que entienden el rap como la simple parte comercial del movimiento. El fenómeno es interesante en la medida que para el seguidor del movimiento *hip hop* es relativo el hecho de entender la diferencia conceptual. Si se dirige la pregunta a un joven norteamericano que asiste a un concierto de la superestrella del *hip hop* 50 Cent simplemente dirá que la música de ese artista es realmente lo que representa al movimiento del *hip hop*, mientras que si se hace la misma pregunta a un seguidor del movimiento en el concierto de *hip hop* al Parque que se realiza desde hace ya varios años en Bogotá, seguramente la reacción no será del todo positiva, argumentando que la música de 50 Cent es demasiado “comercial”, y que él no representa el *hip hop* de verdad. Así las cosas, el dilema de algunos estudiosos radica en el fenómeno (no sólo presente en el *hip hop* por cierto) de lo que se considere comercial o no, y lo que sería aún más pertinente, las corrientes más “pop”⁷. En este caso específicamente se alude a lo que fue el impacto comercial inicial de Sugar Hill Gang, y la posterior aparición de artistas que no proponían mucho con sus composiciones o

⁷ Por música más popular, música que más se vende y que por ende está en los primeros lugares de las distintas listas de discos, revistas conocidas, entre otros.

que eran simplemente artistas prefabricados por multinacionales disqueras que buscaban un poco de las ganancias de la música *hip hop*. En este caso se reseña a ciertas estrellas fugaces que tuvieron mención únicamente en ordenes comerciales, tales como Vanilla Ice (recordado hombre blanco con su éxito “*Ice Ice Baby*”, a quien la disquera que lo contrató le armó todo un historial de chico malo del *ghetto*, lo cual fue después desmentido y comprobado como una simple mentira en pos de lograr la figuración en la industria del *hip hop*, y por supuesto en las listas de discos más vendidos), MC Hammer (ex promotor de peleas de boxeo, quien alucinaba por sus montajes en vivo, sus llamativas coreografías, y sus pantalones particularmente “inflados y brillantes”, pero muy poco propositivo en sus líricas), The 2Live Crew (banda procedente del sur de Estados Unidos que causaron polémica por sus letras cargadas de contenido netamente sexual, casi que absolutamente pornográfico). Estos artistas dieron pie para que se hiciera la diferencia entre el *hip hop* legítimo, el que lleva contenido, el que aporta y propone, y el rap, la vertiente comercial, las estrellas mediáticas, que hacen su música exclusivamente para que sea comercializada. Con respecto a esta tendencia en la actualidad no se podría hacer esa diferencia, pues como bien lo dijo James Mc Bride: “el hip – hop se apoderó del mundo” (MC Bride, 2007). Las listas de discos más vendidos alrededor del mundo están prácticamente plagadas de artistas de *hip hop*, ya no hay que remitirse a MTV para detallar si hay videoclips musicales de esta música pues hay canales especializados en el género (incluso MTV tiene su versión para emitir videos exclusivos de *hip hop* norteamericano) y los conciertos alrededor del mundo de los artistas del género son un éxito garantizado. Se habla de una industria de billones de dólares (Perea, 2010) y algunos de los artistas inicialmente insípidos y desconocidos que se proyectaron desde las entrañas del *hip hop* hacia el resto de la industria de la música son hoy en día multimillonarios empresarios que varían sus intereses musicales con diversas empresas que aumentan notablemente sus ingresos.

Caso contrario lo que pueda decirse a este respecto en el caso latinoamericano, pues en el

movimiento *hip hop* del tercer mundo aún se concibe la importancia de hacer música bien hecha, en sus composiciones musicales y en sus letras. Además, no se distingue entre el movimiento fundamental del *hip hop* y la vertiente comercial del rap, pues el segundo se entiende claramente como un elemento constituyente del primero. Sumado a lo anterior, la industria discográfica en la mayoría de países de Latinoamérica no ha sido tan agradecida y este género aún se resguarda en una escena independiente, siendo tal vez una de las movidas más puras del *hip hop* alrededor



del mundo. Salvo las excepciones de países Centroamericanos y Caribeños como Puerto Rico o República Dominicana, en los que se han dado en ciertos momentos tendencias comerciales de “fusión”, como el merengue *hip hop*, y lo más reciente que ha sido la fuerte entrada y consolidación del *reggaeton* como influencia comercial directa. Los artistas más reconocidos de este sub género han dado a llamarlo “el *hip hop* de los Latinos”, siendo esto un error sustancial pues en nuestro continente se hace *hip hop* original, con las características de lo que se ha conocido dentro del género, y con la excepción de que hay países en Latinoamérica que tienen en términos del *hip hop* una larga historia en espera de ser contada. Otro de los aspectos que posiblemente confunda al *reggaeton* con el *hip hop*, es el hecho de que los artistas más notables del primero militaron

inicialmente y de manera importante en las filas del segundo, para posteriormente venderse como artistas de este género, en aras de hacer dinero. De todas maneras, el contacto entre los dos géneros se da por una confusión entre diversos ritmos de origen Jamaíquino, como el ragga o el dance hall, que se hermanaron con el *hip hop* dando origen a propuestas musicales muy interesantes. Pues los pioneros y gestores del Rrggeton dicen que este sub género surge de ese proceso de *mixtura* entre músicas, siendo entonces incierta su aparición y posterior confusión con el *hip hop*.

De esta manera no se puede hablar de una vertiente comercial como rap, y un movimiento genuino como *hip hop* para el caso del presente documento, pues lo que se pretende es entender el rap como la conjunción de la producción musical, idealmente del DJ, con la escritura y posterior puesta en escena de letras cargadas de contenidos que rebasan el mero testimonio de una realidad.

Además, deben aclararse algunos de los malentendidos prácticos de los seguidores del movimiento en la actualidad, que afirman cosas tan absurdas como que un *hip hopper*, o seguidor de la cultura *hip hop*, es un “gomelo” que escucha rap, y un “*rapper*” o “*rapero*” es un joven de estrato bajo que escucha rap. Cabe decir que la palabra *rapper* y su



oposición con el término MC, en el contexto en el que se desarrolla el presente estudio, no tendría sentido en el orden del planteamiento de Anki Tonner:

“Rapper es un artista serio que escribe sus propios versos para expresar sentimientos o contar historias, mientras que un MC, típicamente es alguien que anima al público con rimas y ripios intrascendentes, un mero acompañante del DJ” (Tonner, 1998: 11).

Para el contexto colombiano y posiblemente para el latinoamericano, el MC es un concepto que implica las características que Tonner le atribuye al *rapper*⁸, y este segundo es un seguidor del movimiento, quien asiste a los conciertos, adquiere la música, en fin. Por esas apropiaciones culturales el término MC será tal vez el más acertado con respecto al presente documento y a la realidad a la cual nos remite.

Beat boxing y graffiti, los que faltaban

Aunque la referencia del presente documento detiene su mirada en lo explicado en el apartado anterior como rap, no habría una concepción completa del movimiento del *hip hop* sin dos de sus elementos fundamentales: el *human beat box* o *beat boxing* y el *graffiti*. Junto al rap, al *break dance* y por supuesto al DJ, constituyen el cierre del círculo que permite al *hip hop* instalarse en la historia de los movimientos juveniles alternativos, y como manifestaciones artísticas merecen de la misma manera ser contadas con la mayor fidelidad a los hechos históricos que permitieron su aparición como constituyentes del *hip hop*.

Por los lados del Graffiti es un poco inexacta la conexión entre el movimiento *hip hop* y este arte pictórico que nace a partir de los famosas pintadas o pintas del siempre memorable Mayo del (Reyes,

⁸ Aunque se hace necesario aclarar que para este investigador español, no hay un uso peyorativo de alguno de los términos, se trata más bien de una aclaración con respecto a la propuesta de su obra, y a la concepción que para el momento era necesario dejar definida.

2006: 68). Sin embargo la evolución de este elemento del *hip hop* se desprende de esos eslogans con contenido político que caracterizaron al Mayo francés, y se fortalecen en los setenta en ciudades como Filadelfia y posteriormente Nueva York. Más allá de una simple frase que transmite una información, el grafiti que empieza a asociarse con el movimiento *hip hop*, es una pieza artística llena de colores y formas, en la que “hay voluntad de estilo, de creación, pueden ser palabras o iconos, pero siempre con la intención de dar publicidad a un nombre, a una firma, y los que los hacen suelen referirse a sí mismos como escritores y sienten que pertenecen al grupo de los escritores de grafiti.” (Reyes, 2006) Se entiende entonces que es una movida tan urbana como los Sound Systems, las fiestas de parque, o el mismo *break dance*, y que en determinado momento de la historia hay un punto de toque que hace que quienes se dedican al arte del grafiti se identifiquen de lleno con el movimiento *hip hop* a partir de la música, y constituyan de esta manera un cuarto elemento fundamental en la actualidad en cualquier estudio que se haga sobre el tema. En esencia el grafiti inició con la “pintada” del nombre del artista, a lo que se le denominó “tag”, cuya traducción literal es “etiqueta”. Los tags eran simplemente eso, formas de etiquetar un territorio para decir “aquí estoy yo, aquí pinto yo”. Los primeros “grafiteros” o “escritores”⁹, como ellos mismos se hacen llamar, compartían su afición a la música, tal es el caso de DJ Flowers, que pintaba su tag como “*Flowers & Dice*”. Posteriormente aparecieron otros artistas como Fab 5 Freddy, quien pintaba con diferentes tags, y que se haría famoso como presentador de una sección del canal MTV dedicada al *hip hop*. La movida del grafiti como elemento del *hip hop* se



hizo más fuerte en los ochentas al punto de llegar a los museos, y estar al lado de artistas de renombre como el mismo Andy Warhol, cuyas latas de arvejas fueron hechas en grafiti por Fab 5 Freddy en el metro de Nueva York. En la actualidad el grafiti ha roto las fronteras del *hip hop*, y los artistas que se dedican a este arte no son exclusivamente seguidores de este movimiento.

Por último, como uno de los elementos esenciales y al mismo tiempo más olvidados del *hip hop* encontramos el *human beat box o beat boxing*¹⁰. Para muchos grupos del naciente movimiento urbano a finales de los setentas, no era fácil adquirir equipos de sonido profesional de DJ de discotecas, por lo que por esa misma necesidad empezaron a explorar sonidos de percusión hechos por ellos mismos. Así, salían sonidos de la garganta, de la boca, con las manos, entre muchos otros. El acompañamiento musical de las canciones en las esquinas era hecho por sujetos que se habían especializado en hacer los sonidos de los distintos instrumentos con distintas partes, sobre todo del aparato fonador. El primer grupo que grabó con *human beat box* a bordo fueron los Fat Boys, seguidos de otros artistas como Biz Markie, Craig G o D-Nice; en la actualidad sobreviven Doug E Fresh y Rahzel como exponentes de este elemento del *hip hop* (Tonner, 1998: 14).

⁹ Se hace la aclaración que la acepción más común es la de grafitero, sin embargo, quienes llevan algún tiempo dedicados a este arte afirman que son Escritores entendiendo que no son simples jóvenes de barrio rayando paredes sin compasión. De tal forma la correcta denominación para los artistas del grafiti depende en gran medida de la experiencia de quien elabore la pieza, si es novato “grafitero”, si es experto “Escritor”. En algún momento en Colombia se utilizó la palabra “graffitista”, pero no tuvo mucha aceptación.

¹⁰ Caja humana de ritmos.

De la pandilla a la academia, origen y evolución del *hip hop* en Colombia

Comenzamos cinco, cinco por cinco veinticinco
 Hoy en día yace, paran y arman brinco
 Cinco por mil dio cinco mil,
 Pero ahora muchos hablan de indumil.
 Génesis La Etnnia, 1999.

Hasta este momento la historia apenas se contaba en Norteamérica. El *hip hop* entró triunfalmente de la mano de la Sugar Hill Gang en el mercado discográfico y se apoderaría después de Hollywood con el *break dance*. De esta manera lo que inició como un incipiente movimiento urbano se estaba convirtiendo en todo un fenómeno que rompía lentamente las fronteras del idioma y echaba raíces en otras latitudes del planeta.

Para la época los jóvenes tenían un promedio de edad de entre los quince y veinte años. Javier era un niño y lo que hizo simplemente fue copiar lo que hacían los más grandes del barrio

Europa sería la primera parada de este movimiento, teniendo como principales receptores a países como Francia, España y Alemania. Por los lados de nuestro continente se habla inicialmente de países como Puerto Rico y México, que por su cercanía geográfica vieron nacer los primeros pasos de lo que se considera el *hip hop* latino. Si bien el año de 1980 vio la luz del primer rap hecho por un latino, el puertorriqueño Joe Bataan con su canción “Rap-o-clap-o”, sólo ocho años después aparecen en la escena debuts musicales de trascendencia comercial. En ese orden de ideas es necesario aclarar que una movida era la que nos presentaban los discos más vendidos, sobre todo después del avasallador éxito de “*Rappers Delight*” en 1979, y otra distinta la que configuró el ingreso y posterior evolución del *hip hop* como movimiento juvenil en los países latinoamericanos.

Entrados de lleno en los ochenta las cosas iban configurándose lentamente de formas bastante interesantes. Aparte de la disquera responsable de Sugar Hill Gang, un pequeño empresario afrodescendiente iniciaría una de las empresas discográficas más rentables en la historia del *hip hop*, el señor Rusell Simmons y su compañía Def Jam Records. Con dicha disquera Simmons lanzaría otro de los grupos que marcaría mucho de la historia del *hip hop* de ahí en adelante, Run Dmc, en el que además militaba su hermano menor, Run Simmons. Este grupo empezó por cambiar la estética del *hip hopper*, presentándose con ropa de calle, sin muchos atuendos artísticos o ropa de utilería. Tennis sin cordones, pantalones de cuero, chaquetas y sombreros acompañaban a este trio de artistas (dos MC y un DJ) que dieron las primeras pistas de lo que se venía por delante.

En este contexto aparecen en cine los intentos hollywoodenses por sacar provecho de la escena musical con filmes como *beat street*, *breakin* y toda su saga, *Rappin'* y *Body Rock*, que, precedidas por el preciado documental titulado *Wild Style*, se convirtieron en la carta de presentación del *hip hop* en tierras latinoamericanas. Efectivamente en este año se datan las primeras apariciones en *break dancers* en nuestro país, de la mano directa de estas producciones cinematográficas.

Es entonces en el año de 1984 cuando aparece un movimiento pequeño, apenas naciente en lo que respecta a la ciudad de Bogotá. Por circunstancias tal vez inciertas, la recepción de este movimiento se concentró en barrios periféricos de la capital, barrios en condiciones marginales que vivían determinadas situaciones de pobreza, violencia, entre otras condiciones que los convertían en contextos sociales de alguna manera problemáticos. Se habla entonces de un incipiente movimiento que había calado en determinados grupos de jóvenes de la capital. El testimonio de Javier Arbeláez, mejor conocido como Javy, pionero, fundador y líder de Gotas de Rap, puede ilustrar mucho mejor este origen:

Nosotros comenzamos, específicamente, bailando breic danz... entonces yo venía... y cuando pilló eso en el parque: unos manes así, tirándose al piso y dando vueltas, y haciendo una música rara... Me desmayé. No lo podía creer. ¿Pero qué es esto? Unos manes parándose de cabeza y dando vueltas. Y manes que yo conocía: los muchachos del barrio... Me quedé ahí. Y la otra noche también. Y así todos los días con el deseo de aprender. Entonces, cuando se iban ellos empezaba yo. Porque yo era un niño. Ellos ya eran muchachos... (Castro Caycedo, 1999: 226-227).

Se habla entonces de “muchachos del barrio” que por influencias del extranjero habían iniciado algo que por el momento no era muy conocido en nuestro país. Como bien lo dice el testimonio lo primero que se vio fue el *break dance*. Según el mismo Javier, para 1984 ya habían grupos constituidos oficialmente, exactamente dos colectivos conocidos como los Bone Breakers y lo Hard Breakers. “Pero, de todos modos, nosotros en nuestro nivel. Los duros eran los duros (1999: 228).

Para la época los jóvenes integrantes de dichos grupos tenían un promedio de edad de entre los quince y veinte años. Javier era un niño y lo que hizo simplemente fue copiar lo que hacían los más grandes del barrio. Exactamente se ubica geográficamente este testimonio en el barrio Las Cruces, en los cerros centro orientales de la ciudad. Javier inicialmente copió los movimientos, el baile, y junto con él, otros niños dieron los primeros pasos de una movida más fuerte para el futuro.

Pasó poco tiempo antes de que los ojos de las emisoras comerciales se fijaran en este tipo de movimiento juvenil que ya en Estados Unidos estaba bastante cotizado. La primera fue 103.9, que organizó un concurso de baile de unas proporciones interesantes, pero que no funcionó pues no tuvo el impacto esperado. Al final, “los quinientos mil, o el millón de jóvenes colombianos que estábamos en la onda, salimos corriendo para la droga” (Castro Caycedo, 1999: 229).



Sin embargo en un número no muy reducido de estos jóvenes quedó marcado el inicio y fueron ellos quienes siguieron bailando, ahora en una tónica un poco menos profesional. Se trataba de pasarla bien, mostrar nuevos pasos, ir a las discotecas de moda, ser popular en el barrio bajo al lado de jovencitas ávidas de compañía masculina. Más allá de los medios, de que tuviera o no el apoyo de la televisión, de la radio o la prensa, superando el hecho de que su origen no era precisamente académico o folclórico, superando todo eso, el *break dance* inicialmente y sólo un tiempo después el rap y, por supuesto, el *hip hop* completamente, tomarían su lugar en la historia de la música en Colombia.

Entonces, entre la algarabía causada por el espectáculo del *break dance* y la fatídica entrada de muchos de estos muchachos de barrios populares a las drogas, se situó el rap, ese otro elemento del *hip hop*, y permitió el paso siguiente en esta escala: “... porque en el rap se decían cosas más específicas... Tenían que ver, por ejemplo, con que un policía lo fuera a asediar a uno porque estaba parado en una calle bailando: de eso hablaban las letras de las canciones... el Rap era más explícito”.

Los niños que empezaron a imitar los movimientos de los más grandes eran adolescentes enfrentándose a la vida, con todas las implicaciones que tiene cuando se pertenece a un estrato popular y las oportunidades no son precisamente muy variadas. Un grupo de estos jóvenes encabezados por el mismo Javy formaron, en el año de 1989 una nueva agrupación de *break dance* que sería el germen para la aparición de las primeras bandas de rap: los New Rappers Breakers. En la alineación inicial de esta agrupación estaban Javy (fundador y líder de Gotas de Rap), Kany (fundador y líder de La Etnnia) y un joven llamado René.



De nuevo se ponía en el mapa la escena del *break dance*, pues en otros barrios de estrato popular (Ciudad Bolívar, Usme, Soacha, Engativá, Suba, Kennedy, Bosa) había *break dancers* y por supuesto seguidores de esta movida. Sumado a lo anterior, el *hip hop* era ya en Estados Unidos todo un fenómeno de consumo, aparecía en las listas de discos más vendidos y, sobre todo, había cambiado un poco su rumbo y su contenido con letras mucho más cargadas de contenidos sexuales, violentos, entre otros. De tal forma, los jóvenes bogotanos se esforzaban por repetir el modelo, por creer que *con eso del rap* podían hacerse millonarios y tener mujeres despampanantes a su lado. Sin embargo, Javy demuestra y afirma la real convicción que debía tener un rapero para la época:

En ese momento, lo que hablaban los discos, eso de: “Todos queremos chocha”, no iba con nosotros... Lo más importante era ser buenos bailarines... Y los otros manes hablando de una maricada que para nosotros era muy secundaria... Entonces hubo un momento en que nos cansamos de estar bailando con unas canciones con las que no nos identificábamos en su lírica... pero la lírica no era lo nuestro, porque hablaba de cosas de Estados Unidos... Entonces comenzamos a componer. Empezamos a componer contra la droga, contra el servicio militar... (Castro Caycedo, 1999: 232).

Corría entonces el año de 1992 y en Estados Unidos aparecía en el panorama una agrupación llamada NWA¹¹, que llegó lejos en las listas de discos y en los canales de videos con su canción *Fuck the Police*¹². Este era un grupo de jóvenes resentidos procedentes de Compton, tal vez para el momento el barrio más peligroso del país norteamericano. Entre esta aparición de los señores de Compton y el contexto colombiano de la época, Javy decide fundar una de las primeras bandas de rap de Bogotá y por supuesto del país: Gotas de Rap.

¹¹ *Niggers With Attitude*: negros con actitud.

¹² Para la mierda la policía, joder a la policía.

La primera “vieja escuela”

Con estos artistas empezó a tomar aún más fuerza este movimiento, se empezaron a organizar conciertos auspiciados inicialmente por el estado y en otras ocasiones por organizaciones no gubernamentales que veían en el *hip hop* una forma alternativa de expresión de los jóvenes. Entre un concierto y otro a los jóvenes de Gotas de Rap se les apareció en el camino Patricia Ariza, directora en ese entonces del Teatro La Candelaria y le propuso al grupo hacer teatro:

... A mí me gustaría hacer un video con ustedes, dijo ella. Yo había escrito la historia de unos muchachos a los que les matan un amigo en esta violencia. A nosotros nos mataron a Efrén, un man del grupo. En Ciudad Bolívar le dieron un balazo y eso nos motivó... Hicimos ese video que se llamó Rap Soda... pensamos hacer la historia de la vida real, de una niña en Ciudad Bolívar, que mataron en un enfrentamiento entre la guerrilla y el ejercito. Había un niño enamorado de esa niña, aunque ella no lo sabía. Entonces el niño se suicidó, se ahorcó. Dejó una nota diciendo: yo ya no tengo nada que hacer sin mi novia... cuando estábamos montándola, llegó un periodista holandés... Cuando lo cierto es que el periodista nos llamó desde Amsterdam: ¿Saben qué?, locos, Hay un festival de jóvenes y están invitados con todo pago... Y nosotros: Va para esa. De una.

... la falta de tiempo fue tan áspera que tocó hacer la versión del Rap Soda. Y salió una obra que se llamó Ópera Rap. Era una cantidad de bailes, canciones contando esa historia: a unos que por la intolerancia les matan a un compañero y ellos deciden desenterrarlo. En su desentierro llegan a una discoteca y de ahí los sacan volando, porque su música no es aceptada. Y en la calle los coge la policía por la pinta que tienen y los obligan a bailar... Esa obra pegó recontra duro (Castro Caycedo, 1999: 247).

Con la *Ópera Rap*, esta agrupación Bogotana recorrió Europa, Estados Unidos y Latinoamérica con un muy buen impacto. El *hip hop* Colombiano tenía entonces una carta de presentación frente a lo que significaba la propuesta imperante del comercio musical y cultural establecido por Estados Unidos. Además, el hecho de que unos jóvenes de estrato popular que practicaban un arte raro poco respetado en la sociedad colombiana para la época estuvieran fuera del país, presentándose en escenarios importantes, dejando si se quiere “el nombre del país en alto”, representó un avance en cuanto a cómo era entendido y concebido el *hip hop* como arte, como movimiento juvenil en Colombia, pero sobre todo, significó una nueva forma de concebirse como artistas.

Con todo lo que implicaron para Gotas de Rap sus diversas giras por Europa y por otras latitudes, la agrupación pudo evidenciar que hacer *hip hop* en el Tercer Mundo no era lo mismo que hacerlo en las opulentas tierras del Tío Sam, en las que hablar de sexo, drogas, violencia y dinero se estaba convirtiendo en la razón de ser del movimiento. Se logra entonces que para el año de 1995 la formación de artistas de Gotas de Rap le entregará a la música en Colombia y, si se quiere, al mundo, la primera producción musical exclusivamente de *hip hop* hecha en nuestro país: *Contra el Muro*.

El nombre de la producción (que al mismo tiempo fue el de su sello disquero independiente), se relacionaba de forma interesante con el recordado álbum de la banda británica de *rock* Pink Floyd:

Y después arrancamos con *Contra el Muro*, que es nuestro sello disquero. (No nos publican porque nadie da un peso por nosotros...). Nos buscamos la concepción que tenía Pink Floyd, ¿se acuerda de él?, que en el mundo es como una pared, en la cual los seres humanos somos ladrillos y a cada hombre lo ponen a sostenerla: arriba están parados el presidente y todos los dueños de la sociedad. Entonces nosotros vamos contra ese muro, y decimos en la canción que somos una disquera que canta contra la limpieza social y contra todo lo que sea violencia...

Esta producción fue lanzada en formato cassette, y representó una nueva generación de artistas que empezaban a tomarse la escena de la música alternativa en Bogotá y en Colombia. *Contra el Muro* fue una declaración de principios, una manifestación de inconformismos hecha arte, como decía el primer corte de la producción: “Esta no es una protesta, es nuestra propuesta”. Los contenidos de las canciones variaban de forma inesperada; se pasaba de un tema en el que se invitaba a la algarabía titulado con el mismo nombre del grupo “Gotas de Rap”, a una manifestación de frente en contra del abuso que ejercía la policía en los barrios populares hacia estos jóvenes: “Rapción de la prisión”. Entre otros temas se hablaba de violencia sin hacer apologías a la misma, se cantaba en contra del secuestro “Detesto el secuestro”; en la voz de Melisa se presentaba una buena canción contra el machismo titulada “Machismo con M de mujer”, se protestaba contra el racismo en “De negro a negro”, se contaban las historias del barrio, drogas, muertes en “Crónica de barrio”, y se le cantaba hasta al amor. Sin embargo, lo mejor estaba por venir.

Los niños que empezaron a imitar los movimientos de los más grandes eran adolescentes enfrentándose a la vida, con todas las implicaciones que tiene cuando se pertenece a un estrato popular

Para la época en que Javy en su afán por darle un giro a su carrera como artista empezó a dedicar sus esfuerzos a escribir y producir canciones, habían algunas otras agrupaciones y artistas develando esa nueva configuración que adquiriría el movimiento. Se habla de 1992 cuando aparece el grupo MC de la Niebla, integrado por Ata, Ghordo (estos dos primos) y Zebra (joven MC, que daría un tiempo después mucho de que hablar por su historia de vida, sin mucho que envidiarle a las grandes estrellas del Rock con sus excesos). Este grupo sería la base para la posterior formación de Etnnia Razta, y en definitiva de La Etnnia. Al trio

de MC se sumó Kany (quien había sido parte con Javy de los New Rappers Breakers y era además hermano mayor de Ata), DJ Fonxz (productor y como su nombre lo indica DJ, por demás uno de los personajes más respetados de la escena *hip hop* en Colombia), invitando en varias de sus grabaciones a “Boikot el Demente (hoy conocido como Buitre Zamuro y con un disco pendiente de ser lanzado bajo el mismo sello disquero de La Etnnia) y a Perro Demente (este último, MC de la ciudad de Medellín, hoy conocido como Rulaz Plazco, con una importante trayectoria musical y como productor).

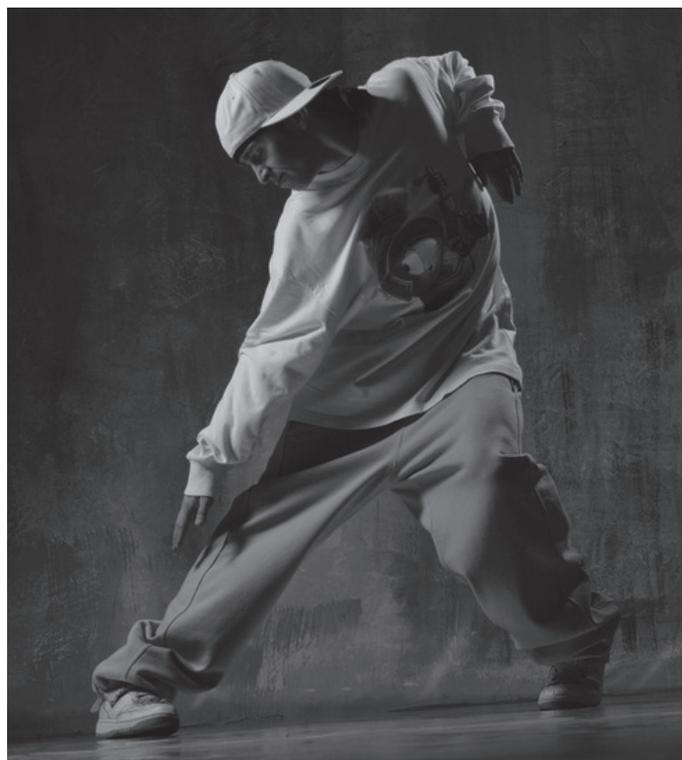
La Etnnia tuvo el honor de continuar el trabajo iniciado por Gotas de Rap con su producción “Contra el Muro” y lo hicieron con creces al presentar la primera producción del *hip hop* en Colombia hecha en formato totalmente digital, el Compact Disc titulado *El ataque del metano*. Desde el mismo nombre esta producción se trató de una declaración frontal del espacio para el *hip hop* en la historia de la música en nuestro país. Con letras cargadas de resentimientos, de historias esquivas llenas de violencia, ladrones, drogas, críticas al sistema de la sociedad de consumo, *El ataque del metano* presentó diez cortes de pura canción de calle, de historia de barrio bajo con la leve duda sobre el origen del dinero con el que se financió el proceso de elaboración de la producción. Canciones como “Pasaporte sello morgue”, que presentaba una acida narración crítica en torno al tema de la limpieza social; “Asesino por naturaleza”, una historia de un hampón de barrio que ve como terminan sus días tirado en una cama de hospital desangrándose por un ajuste de cuentas con alguno de sus enemigos; “La vida en el ghetto” (primer video clip del *hip hop* en Colombia), que narra una serie de problemáticas a las que se ven enfrentadas las personas de bajos recursos por falta de oportunidades para vivir por lo menos de una forma decente; “Nieve de Colombia”, que presenta una crítica frontal a la estigmatización del país por la producción y exportación de cocaína; “Noicanicula” (alucinación escrito al revés), una pieza que muchos consideran magistral, y que presenta la narración de las sensaciones que produce en el

cuerpo humano un cigarrillo de marihuana y que es cantada de forma inigualable por Zebra; y el recordado “Manicomio 527”, una canción en la que todos los integrantes del grupo, contando los invitados, hacen gala de sus talentos como MC incluyendo al mismo productor, DJ Fonxx, y que precisamente dura cinco minutos y veintisiete segundos.

Otras bandas

Junto con Gotas de Rap y La Etnnia ya habían aparecido otras agrupaciones que consiguieron cierto renombre en el movimiento, que entre 1995 y 1996 ya estaba consolidado de forma interesante.

Una de las bandas que venía trabajando de la mano de Gotas de Rap y que estaba muy bien posicionada era La Raza Gangster. Esta agrupación tenía en su formación a Elkin Cordoba “Caoba Nickel” (MC)¹³, Montuno (MC, posterior integrante de Carbono, al lado de Caoba Nickel), Profe Pacho (DJ y productor, hoy en día reconocido empresario en el tema de montajes profesionales de audio). después se integraría momentáneamente a esta agrupación Popo, quien había salido de Gotas de Rap. La Raza Gangster tuvo bastante notoriedad sobre todo en eventos, en discotecas, pues junto con Gotas de Rap lideraron una especie de movimiento de integración para poder hacer



conciertos de *hip hop* en distintas latitudes de la ciudad, diferentes al centro y el sur. Su canción más recordada se titulaba “Este es mi pueblo”, un interesante retrato de la vida de la gente en nuestra sociedad colombiana. De haber grabado alguna producción, su legado hubiese sido de mucho valor para el movimiento.

De Bogotá aparecía en el mapa la agrupación Contacto Rap, procedente de los barrios de Columnas y 20 de Julio. Esta banda tenía en sus filas a MC Caldas, Mr. Funky y a Mr. Break, este último reconocido bailarín de Break Dance con un talento para la época inigualable. Esta agrupación también participaba en los conciertos organizados por Gotas de Rap y La Raza Gangster, y se hizo momentáneamente famosa en términos mediáticos cuando acompañaron a la agrupación Oky Doki, de una popular serie de televisión con el mismo nombre, en una de sus canciones. De sus integrantes se conoció en algún momento el trabajo de MC Caldas, pero sin mayor trascendencia, y que Mr. Funky estaba preso en una cárcel de los Estados Unidos. El otro integrante, Mr. Break,

¹³ Uno de los pioneros del *hip hop*, de origen Chocoano. Este personaje representa aún hoy en día mucha importancia para el movimiento pues fue el creador del Reino Clandestino, primer espacio para el *hip hop* en la radio bogotana, en la Radio Difusora Nacional de Colombia. Posteriormente circularía en series de televisión haciendo papeles secundarios y volvería a la radio con otros espacios. Lo último que se conoció de este personaje fue su aparición en la serie “El Cartel de los Sapos” como uno de los capos, y su corta aparición en “El regreso de la Guaca”. En términos musicales, después de La Raza Gangster creó otro grupo llamado Carbono, con quienes publicaría la producción *Los Compadres Raptores* en el año de 1999, y actualmente presenta su producción “Negro tenía que ser” en la que promociona un ritmo que él llama “Furba” (Folclor Urbano). Querido por muchos, odiado por otros, Caoba Nickel igual tiene su espacio ganado en la historia del *hip hop* en Colombia.

es hoy conocido como Ómar Bam Bam, quien después de un tiempo radicado en los Estados Unidos, ha venido presentando demos, maquetas y canciones de su autoría con un aire más renovado.

* * *

Hasta este punto, la reflexión apunta a entender cuáles fueron las bases para que en la etapa posterior el *hip hop* se convirtiera en un referente necesario para entender los movimientos juveniles o lo que otros estudiosos e investigadores llaman “tribus urbanas”. Es claro que se trata

de un simple acercamiento en el esfuerzo por contar una historia coherente y juiciosa del movimiento *hip hop*, como música, como alternativa social y política de la juventud, pues en lo referido a este campo, han sido pocos los estudios que intentan contar una historia, y que además lo hacen de forma inexacta, más por la falta de fuentes que por alguna mala intención con respecto al *hip hop*. Se espera entonces que este documento haya cumplido con su objetivo inicial de reconstruir el movimiento y contarlo desde su misma entraña.

Bibliografía

- Ayarza Sánchez, Darío. 2001, *Mire, allá es igual que acá: entre lo local y lo global rodeando los embates del hip hop en Bogotá*. Bogotá, Universidad de los Andes.
- Castro Caycedo, Germán. 1999, *COLOMBIA X*. Bogotá, Editorial Planeta.
- Cristoffanini, Pablo R. *La representación de los Otros como estrategias de construcción simbólica*. Tomado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2315924>
- Hess, Mickey. 2009, *hip hop in America, a regional guide*. Greenwood Publishing Group.
- Higgins, Dalton. *hip hop World*. Groundwood-2009, Books.
- Marín, Martha, Muñoz, 2002, Germán. y *Secretos de mutantes: música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá, Universidad Central, Departamento de Investigaciones, Siglo del Hombre Editores.
- MC Bride, James. 2007, *Planeta Hip — Hop*, en: *Revista National Geographic*.
- Mendoza, Mario. 1998, *Scorpio City*. Editorial Planeta, Bogotá.
- Filosofía del Grafiti*, 2004. Tomado de <http://www.revistalettereros.com/pdf/75-36a38.pdf>
- Muñoz, Germán. 2004. *La comunicación en los mundos de vida juveniles: hacia una ciudadanía comunicativa*. Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud. Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud. Universidad de Manizales – CINDE.
- Navia, José. 1993, “Llegaron Los New Rapers”, en: *Periódico El Tiempo*. Bogotá. Casa Editorial El Tiempo.
- Olivo, Valdir. “El Rap en el Destierro”, en: *Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil*. Tomado de <http://www.omni-bus.com/n27/rap.html>
- Ortiz, María Paulina. 2001, “Los muchachos del rap” en *Revista de El Espectador*, Bogotá.
- Parker, Lawrence. 2009, *The Gospel of Hip Hop*. Temple of Hip Hop.
- Perea Escobar, Ángel. 2010, “El sonido, el placer y la furia. Música, identidad y mass media. El rap y la cultura hip hop” en, *Revista Music Machine*.
- Reguillo Cruz, Rossana. 2000, *Emergencia de culturas juveniles estrategias del desencanto*. Bogotá, Grupo Editorial Norma.
- Reyes, Francisco. 2006, “Creatividad, estilo y tipografías en el grafiti, en: *Tercer Simposium de profesores universitarios de creatividad publicitaria*. Madrid,. Universidad Complutense de Madrid.
- Tonner, Anki. 1998, *Hip Hop*. Madrid, Celeste Ediciones.

La independencia de la Nueva Granada: un proceso de transición sobredeterminado (1759-1830)

John Jairo Cárdenas
Universidad Antonio Nariño



Resumen

El presente artículo presenta un modelo teórico que sirve de prisma para interpretar, de manera plausible, el proceso de Independencia de la Nueva Granada, en el marco de un contexto espacial y temporal que supera las limitaciones de lo local y lo coyuntural. Para ello se acude a dos conceptos clave: transición y sobredeterminación, en el entendido de que estamos en presencia de un proceso de mediana duración (1759-1830) que está determinado por variables externas (reformas borbónicas, revolución francesa, Ilustración, independencia de los Estados Unidos) e internas (expedición botánica, movimiento de los comuneros, protonacionalismo neogranadino) y que es necesario acudir, para su explicación, al rol desempeñado, tanto por las elites (criollos, iglesia católica, funcionarios reales americanos, comerciantes) como por los sectores populares (indios y mestizos) para comprender el proceso histórico que nos permite transitar de colonia a república.

Palabras clave

Independencia, colonia, república, transición, sobredeterminación, nación, protonacionalismo, reformas borbónicas, Revolución Francesa, Expedición Botánica, Iglesia Católica, reflexión económica criolla, revolución liberal española.

Recibido: 11 de mayo del 2010 - Aprobado: 15 de junio del 2010

* Historiador Universidad Nacional de Colombia. Profesor Instructor, Licenciatura en Educación Básica con Énfasis en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Antonio Nariño. correo electronico: johncardenas@uan.edu.co

Introducción

Hasta la década de los ochenta, el marxismo fue un referente teórico para la historiografía colombiana. A partir de los noventa esta tendencia dio paso a nuevos desarrollos teóricos: microhistoria, historia de las mentalidades, historia cultural y, por supuesto, el posmodernismo.

Dentro de esta historiografía marxista los estudios coloniales ocupan un lugar de primer orden. Estos estudios conciben al periodo colonial bajo la óptica clásica de una estructura feudal, que no tendría su proceso de transición al capitalismo con el advenimiento de la república, sino que se vería postergado hasta mediados del siglo XIX, cuando, en el ámbito de las reformas liberales, por fin el país entró al modo de producción capitalista.

Lo que el presente escrito pretende es plantear un modelo interpretativo de la independencia de la Nueva Granada, viéndola como un proceso de transición de mediana duración, que comienza con la acentuación de las reformas borbónicas, con la subida al trono de Carlos III en 1759, y que termina con el resquebrajamiento de la Gran Colombia en 1830.

Para el presente ejercicio se hará uso del concepto de transición (1987) elaborado por Maurice Godelier, pero haciéndolo como lo sugiere Perry Anderson (1982): “sin el compromiso de usarlo como él lo hizo”, cuando se refiere a la manera como él aborda el concepto de *sobredeterminación* de Althusser, que también se seguirá en este escrito.

Un proceso de transición hace referencia al periodo que transcurre entre una organización socioeconómica y otra. Para el caso de esta investigación el lapso que transcurre entre el periodo tardío-colonial y el nacimiento del proyecto republicano: 1759-1830.

El concepto de *sobredeterminación* explica dicha transición como resultado de variables externas, la historia europea, variables internas, la historia de la Nueva Granada, y en el ámbito de estas últimas la participación tanto de las elites como de las clases populares. Esto sería lo que Anderson llama

sobredeterminación externa, interna, desde arriba y desde abajo, respectivamente.

Estos conceptos son de utilidad para abordar la independencia de la Nueva Granada, entendida como un proceso de transición de mediana duración, así:

Sobredeterminación desde arriba: en esta perspectiva se incluye el estudio de las elites neogranadinas en el largo proceso de transición de la Colonia a la República. Así, procesos como la Ilustración y los intereses materiales de las elites neogranadinas en la independencia se hacen fundamentales.

Sobredeterminación desde abajo: aquí la metodología seguida se encuentra con una paradoja, pues los movimientos que podríamos llamar “populares” toman una posición que contrasta con la de las elites y, de hecho, se opone al proceso mismo de transición. En términos generales los sectores “populares” asumen una posición *realista* en franca oposición al movimiento republicano, debido al miedo existente de que las elites arremetieran contra ellos, una vez implantada la República, y por el miedo a que las elites republicanas acabaran con las pocas prebendas que la Corona les había otorgado: resguardos, tributación especial, etcétera.

Sobredeterminación externa: aquí se hará mención de las reformas borbónicas, en cuanto fuerza externa que modifica las condiciones imperiales y genera una reacción en las colonias americanas. Claro está que al concebirlas como externas, se podría criticar que se realice una división externo-interno, en pleno periodo colonial, entendiendo al imperio como una unidad, pero esto se justifica en que se está en presencia de la emergencia de lo que autores como David Brading (2003), llaman *criollismo*, y que se enmarca en el distanciamiento que las elites americanas empiezan a tomar con respecto a las directrices de política económica de la Corona española. Aquí también estaría el vacío de poder generado por el apresamiento de Carlos IV y su hijo Fernando VII en Bayona, en 1808, las Cortes de Cádiz y la avanzada del liberalismo

en la Península Ibérica, sobredeterminaciones externas que van a incidir sobre los procesos de independencia americanos, en general, y el de la Nueva Granada, en particular.

Sobredeterminación interna: en este sentido se abordarán procesos culturales como la Ilustración en América (Chiaromonte, 1979; Selles, 1988; Silva, 1982; Silva, 2002). y la Nueva Granada: la Expedición Botánica (Amaya, 1983; Nieto, 2005; Silva, 1981; Schumacher, 1984), La reflexión económica criolla (Grice Hutchinson, 1982; Consuegra Higgins, 1984; García Cadena, 1953; García Zamudio, 1937; Gómez Hoyos, 1983; Restrepo Jaramillo, 1960; Rodríguez Plata, 1954; Sabogal Tamayo, 1995), el movimiento de los comuneros (Gómez Hoyos, 1982; Ocampo López, 1980), como manifestaciones que sobredeterminan el proceso de transición de la Colonia hacia la República.

Algunas salvedades y advertencias a este escrito son: con transición no se está haciendo alusión a un proceso instantáneo o de corta duración, pues, como se mencionó, se trata de un proceso de mediana duración, de 1759 a 1830. Por otra parte,



tampoco se trata de un ejercicio de adaptación de la realidad a un modelo preestablecido, sino más bien de un ejercicio de interpretación del pasado, posible gracias a la existencia de una documentación primaria y secundaria, contrastando un modelo teórico emergido de una dialéctica con la realidad histórica, aprehensible por un aparato documental, tratando que el resultado sea una interpretación plausible.

La independencia: un proceso de transición sobredeterminado

Para el concepto de transición que se tomará a lo largo del presente escrito, se recurre a la definición que Maurice Godelier desarrolla en un artículo sobre el análisis de los procesos de transición:

Se designa con la expresión “periodo de transición” una fase particular de la evolución de una sociedad, la fase en la que ésta encuentra cada vez más dificultades, internas o externas, para reproducir las relaciones económicas y sociales sobre las que reposa y que le dan una lógica de funcionamiento y de evolución específica y en la que, al mismo tiempo, aparecen nuevas relaciones económicas que van, con mayor o menor violencia, a generalizarse y convertirse en las condiciones de funcionamiento de una nueva sociedad (Godelier, 1987).

Lo anterior está inscrito en la corriente de pensamiento marxista que considera que el eje central

de la obra de Marx es la idea de que “las sociedades se reorganizan sobre la base del desarrollo de nuevos modos de producción.” (Godelier, 1987). Lo que no es otra cosa que la relación dialéctica entre modos de producción y relaciones económicas y sociales, es decir, entre relaciones técnicas de producción y relaciones sociales de producción.

Llegados a este punto es necesario hacer otra salvedad: el modelo de transición que se está tratando de aplicar para el caso de la Independencia de la Nueva Granada difiere del modelo original de transición de un modo de producción a otro, esbozado por Godelier (1987), pues, para este autor: “(...) no todo cambio social y cultural pertenece a la categoría de los procesos de transición. Se excluyen todos los cambios cuya finalidad es reproducir el antiguo sistema de producción y de organización social adaptándolo a los cambios

internos o externos surgidos de su evolución”. Esto es así porque para el análisis que Godelier realiza, el foco se ubica sobre la transición de un modo de producción a otro, mientras que el ejercicio que se está proponiendo es precisamente tratar de ubicar el foco sobre el proceso de independencia como un proceso de transición de un tipo de estructura social, política y cultural a otro, y que, en el campo del modo de producción, no sufre notables transformaciones, como para que podamos hablar de transición, en un sentido marxista. De hecho, estas sólo llegaron hasta mediados del siglo XIX.

Otro punto importante a destacar, de los procesos de transición, es señalado por Godelier al considerar el hecho de que dichos procesos son diferentes en el centro y en la periferia, pues primero se desarrollan en aquel y luego en estas, aspecto que abona a la argumentación de la imposibilidad de aplicar el modelo de transición de un modo de producción a otro, para el caso de

las independencias hispanoamericanas, pero sí lo posibilita para ver dichos procesos como procesos de transición social, política y cultural, lo que no implica que no se operen transformaciones materiales y económicas en este interregno, sino que estas últimas transformaciones no dan para hablar de un proceso de transición de un modo de producción a otro.

Godelier nos habla de un triple proceso operante en el nacimiento de una nueva relación social de producción: “Todo ocurre como si los tres aspectos de este proceso [del nacimiento de una relación social de producción] –escisión, eliminación y conservación– liberaran un nuevo potencial histórico para llevar más lejos ciertas transformaciones, ciertos movimientos ya iniciados” (1987: 9). Tal es el caso de lo acontecido con la Independencia de la Nueva Granada, que escinde la sociedad colonial, separándose de la metrópoli y elimina ciertas instituciones y conserva otras, dando como resultado una nueva realidad social.

La sobredeterminación



Perry Anderson en su texto *La noción de revolución burguesa* (1998), comienza por mostrar la vaguedad que la noción de revolución burguesa tiene en la obra de Marx y nos sugiere lo que él llama un *enfoque alternativo*. Este consiste en no forzar los levantamientos nacionales de los siglos XVII, XVIII y XIX para ajustarlos a lo que debería ser una revolución burguesa, sino aplicar el método contrario, estableciendo primero “...las estructuras

formales y los límites de cualquier revolución burguesa (1998: 6), construyendo primero la teoría antes de tratar de contrastarla con la realidad histórica. Para realizar tal procedimiento, Anderson acude al concepto de *sobredeterminación* de Louis Althusser en el entendimiento de que este responde al problema teórico que significa “(...) la existencia de estructuras formales que puedan delimitar el espacio de cualquier revolución burguesa imaginable” (Anderson, 1998: 6).

La sobredeterminación es un concepto estructuralista que pretende establecer las estructuras formales de una sociedad a través de un análisis contextual, en donde se ponen en juego variables internas y externas, así como la participación tanto de las élites como de los sectores populares en la configuración de la realidad histórica. La sobredeterminación, entonces, apunta a establecer la forma en que se estructura la sociedad en un momento determinado, atendiendo a su contexto histórico inmediato, de una manera que supera los espacios reducidos.

La transición: de Colonia a República...

Ya se han hecho algunos estudios para abordar las independencias latinoamericanas usando el concepto de *transición*. Uno de los más destacados es el realizado por el ecuatoriano Luis Vitale bajo la premisa teórica de que:

La fase de transición se caracteriza por la coexistencia de modos de producción, sin que ninguno de ellos tenga una preponderancia decisiva, aunque en esta fase comienzan a configurarse las tendencias que determinarán el salto cualitativo a un modo preponderante de producción. Precisamente, la transición es un proceso *hacia* un nuevo modo de producción (Vitale, 1981: 1)

Los procesos de transición, para el caso de Latinoamérica, si se instalan en el análisis de los modos de producción, deben ser considerados, entonces, como procesos *hacia*, es decir, la transición en sí misma no se consolida sino que sienta las bases para que tal transformación pueda tener lugar. En últimas, sin el proceso de transición de Colonia a República, el modo de producción capitalista no puede instituirse en las sociedades latinoamericanas, lo que no quiere decir que las independencias latinoamericanas estén dirigidas a constituir e institucionalizar el modo de producción capitalista. Por consiguiente las independencias hispanoamericanas no son revoluciones burguesas, pues al final de dicho proceso no estamos en presencia de un modo de producción capitalista.

El proceso de transición de colonia a república, para el caso de la Nueva Granada, debe abordarse mediante un análisis social, cultural, político y material de la Colonia, y los cambios, escisiones y permanencias que esta sufre con el advenimiento de la Independencia.

Otra perspectiva, para ver el proceso de transición de Colonia a República, como un proceso de mediana duración y no como un proceso espontáneo y coyuntural, es la tesis de Horst

Pietschmann en su artículo “Los principios rectores de organización estatal en las Indias” (Annino y Guerra, 2003), consistente en la idea de que los fundamentos administrativos que la corona española tenía para sus territorios de ultramar sirvieron de base a la organización política de las futuras naciones: “Ya no hay duda de que, desde una perspectiva de historia de las estructuras, hay que buscar en la época colonial los antecedentes de la independencia y de la constitución efectiva de los Estados independientes latinoamericanos” (Pietschmann, 2003: 51).

Esta tesis se enmarca en el contexto de las reformas borbónicas en América, pues los criollos vieron roto un “pacto” establecido desde los Habsburgo entre ellos y la corona española. En este punto hay que destacar que, para Pietschmann, los criollos no sólo son aquellos que nacieron en América sino los que se desenvuelven social y económicamente en ella:

(...) frente al antiguo concepto formalista de que el criollo es un español nacido en América, surgió una definición que vinculaba más concretamente a lo criollo con las estructuras económicas y sociales, y que caracterizaba como criollos a las personas que tenían la base económico-social de su vida en una de las muchas regiones de América y que pertenecían, al mismo tiempo, al grupo de los oligarcas de su ámbito local (Pietschmann, 2003: 52).

Por otra parte, el autor resalta la importancia de distinguir a los criollos americanos de la burguesía europea, como agentes nacionalistas, es decir, la lógica criollismo-conciencia nacional-nacionalismo es para el autor “problemática”, pues pretende sobreponer el papel de la burguesía europea en la formación de las naciones, al papel desempeñado por los criollos en América. Esto último merece un comentario: si bien el criollismo no puede ser entendido o enmarcado exclusivamente dentro de una lógica europea, asimilarlos

al papel de los burgueses en la consolidación del Estado-nación, no se debe desconocer que la élite criolla desempeñó un papel de vital importancia, si bien no en la consolidación de un “nacionalismo”, sí por lo menos en la emergencia de una suerte de *protonacionalismo*, como respuesta a las reformas borbónicas, y como mecanismo de defensa de sus intereses ante los embates que la Corona propició en sus condiciones materiales (Hobsbawm, 1991; Konig, 1994; Lavalle, 1994; Garrido, 1993)

Es importante incluir dentro del orden de la invención de la nación en América, factores asociados a la historia de las ideas que repercuten sobre dicho proceso. En este sentido el papel que desempeñó la difusión del absolutismo como práctica ideológica y político-legal en América repercutiría, además, en la posteridad de las repúblicas independientes americanas.

Por todo lo anterior, para comprender los procesos de independencia hispanoamericanos como un proceso de transición, se hace imprescindible estudiar las estructuras sociales de la corona española de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, así como la política imperial propiamente dicha. Es decir, para comprender el desarrollo del proceso de conformación de la nación americana, es necesario conocer el marco organizacional de la corona española, el cual se encuentra inmerso en un contexto particular dentro de la historia de la Europa de la Ilustración.

... podemos afirmar que los futuros Estados se estaban incubando y perfilando ya mucho antes [de las guerras de independencia] mediante procesos históricos complejos de los cuales resultó que, en el territorio de las futuras nuevas naciones, surgieron fuerzas lo suficientemente fuertes y coherentes como para que finalmente acabaran por constituirse en tal o cual país independiente.

Es evidente que estas fuerzas no surgieron de manera autónoma, sino en interacción permanente con las estructuras administrativas imperiales, puesto que todos los

nuevos Estados se constituyen en el marco de divisiones administrativas coloniales, aunque después aparezcan muchos pleitos fronterizos que, en gran parte, se deben a la imprecisión de las fronteras de las entidades administrativas coloniales (Pietschmann, 2003: 59).

Lo dicho por Pietschmann, parece un tanto reduccionista, por cuanto la “independencia” sería entonces un proceso “lógico” o “automático” dentro de la estructura estatal colonial. Lo que no encaja con el modelo que se está proponiendo, en donde las sobredeterminaciones externas son parte de la explicación del proceso de transición pero no “la” explicación de dicho proceso. Los sujetos históricos no están supeditados unilíneamente a las estructuras, las estructuras no son el motor de la historia, como pretende esgrimir Pietschmann, sino los hombres, lógicamente insertados en dichas estructuras.

A pesar de que las divisiones administrativas españolas fueron un referente fundamental para la reorganización republicana, y si bien esto obedece a cierto grado de “eficacia” de la organización estatal de la Corona en América, el papel desempeñado, no sólo por las élites, sino por los diversos actores de la palestra colonial, es un aspecto que no puede ser olvidado en el análisis de la “invención” de la nación americana y en el análisis del proceso de transición de colonia a república.

Así que un argumento como: “Hay que partir entonces del supuesto de que cada uno de los nuevos Estados independientes tenía la cohesión suficiente para controlar más o menos desde su centro administrativo el territorio sobre el cual se constituyó” (Pietschmann, 2003: 59), si bien no se puede descalificar de antemano, es necesario matizarlo, pues las estructuras, por muy “cohesionadas” que estén, no funcionan sin la capacidad política, económica e ideológica de los actores implicados.

Así entonces, este artículo toma distancia de los análisis que abrogan a fuerzas endógenas a la Corona o exclusivamente exógenas a América la explicación de los movimientos independentistas y

la formación de las naciones latinoamericanas, en tanto que se elimina de la explicación la dinámica de los sujetos históricos implicados, sobredimensionando las consecuencias que un tipo de administración como la española tuvo para la aparición de las naciones en América. Por tal razón, sin quitar la importancia que la institucionalidad y la organización estatal hispana cumplieron dentro de la formación de las naciones americanas, sujetos como los criollos, los indios, los comerciantes, la Iglesia Católica, entre otros, tuvieron un papel dinámico en la emergencia de la nación en América (sobredeterminaciones internas, desde arriba y desde abajo). En este contexto, la élite criolla neogranadina desempeñó un papel protagónico, al poner sobre la palestra política un discurso que sirvió de herramienta crítica frente a las políticas centralistas y excluyentes de los Borbones a finales del siglo XVIII, lo que desembocó en la emergencia de un protonacionalismo neogranadino con claros matices identitarios.

Otra perspectiva teórica es la de José Carlos Chiaramonte (1979), que destaca la importancia que las reformas borbónicas tuvieron como promotoras de la desavenencia de los criollos con la Corona, y el estímulo a la emancipación política. Chiaramonte subraya que los Borbones, con sus reformas, rompen el “pacto imperial”. En este sentido el autor trata de estudiar la relación existente entre independencia y nación, partiendo de la prevención en contra del “(...) riesgo de deformar el proceso anterior a la Independencia por el también acrítico supuesto de interpretar teleológicamente todo lo ocurrido en el siglo XVIII como preanuncio de los conflictos de la Independencia y del surgimiento de nuevas naciones.” (1979: 85).

Este autor nos plantea una visión diferente a la de Pietschmann cuando afirma que “(...) una vez superadas todas las vacilaciones iniciales respecto de la Independencia, el problema sería la organización de nuevos Estados soberanos, no el dar forma estatal a alguna supuesta nación preexistente.” (Chiaramonte, 1979: 87). Con esto se aparta de la idea de la existencia de unidades administrativas o “protoestatales”, que son el antecedente directo de las futuras naciones independientes.

A Chiaramonte, no obstante, no le importa mucho la emergencia de las nacionalidades, por considerar esta tarea muy “romántica”, lo que parece un tanto desafortunado pues la emergencia de una nación es un proceso muy complejo, que para poder ser aprehendido dista mucho de visiones sentimentales y se inscribe más bien en el desciframiento de intrincados procesos históricos. Más bien, el autor prefiere abordar procesos menos “románticos” para su gusto, tales como las modificaciones del “pacto imperial”, haciendo un recorrido por la política española desde sus inicios hasta su declive final.

Este recorrido comienza por establecer que, a la llegada de los Borbones a la corona de España, ésta distaba mucho de ser una monarquía absolutista sumergida en un fallido intento centralizador que había desembocado en un dominio fragmentado, como principal rasgo de la “hegemonía” española.

Los sujetos históricos coloniales fueron construyendo procesos de autoreferenciación que desembocaron en un nivel de identidad particular y diferenciada, según las regiones

Por otra parte, Chiaramonte destaca la importancia de las ciudades (sobredeterminación interna) en la lógica de poder de la Corona en América. Es decir, la relevancia de lo local en el engranaje administrativo y político de España en América con los cabildos como actores fundamentales de dicha organización, lo que repercutirá en la organización social y política de las futuras naciones independientes.

También es importante la idea defendida por el autor de que la construcción de la identidad nacional es un proceso particular del siglo XIX, lo que va en contra de la interpretación que aquí se está presentando, en tanto que se considera

que los sujetos históricos coloniales fueron construyendo procesos de autoreferenciación que desembocaron en un nivel de identidad particular y diferenciado, según las regiones (no se puede comparar el de México con el de la Nueva Granada). No obstante, el autor hace una importante advertencia a la idea que se ha venido afirmando, cuando declara que:

La dificultad en el tratamiento del tema está en que con el efecto del supuesto histórico adoptado –el de que las nacionalidades contemporáneas surgen de grupos con identidades étnicas definidas– no se advierte que las identidades que estamos estudiando sean las producidas en el plano de la ‘conciencia pública’, en el plano político. Así se tiende a definir una identidad ya en el periodo colonial, correspondiente al marco de las futuras naciones, cuando el problema es que en la realidad coexistían variadas identidades que se definían en función del plano de relaciones que las soliciten (Chiaromonte, 1979: 110-111).

En cuanto a los procesos identitarios señalados, si bien la etnia es un factor importante, no es el que más adquiere notoriedad, ya que en el modelo que se está sugiriendo se descarga el concepto de “identidad” sobre bases materiales, como los intereses y las condiciones objetivas de la élite criolla, que le darán un aspecto identitario particular que es lo que constituye el zócalo sobre el que descansa el

protonacionalismo neogranadino. Por otra parte, el escrito de Chiaromonte se opone a lo dicho por Pietschmann, en cuanto al papel desempeñado en la construcción de las naciones independientes por las divisiones administrativas de la Corona, pues para Chiaromonte:

... el proceso de la Independencia mostraría en sus primeros años una estructuración en la que los organismos políticos soberanos no correspondían a esas grandes divisiones administrativas; dado que, efectivamente, las entidades soberanas de esa etapa no fueron ni las intendencias, ni las audiencias, ni los virreynatos, sino las ciudades, expresadas políticamente por sus ayuntamientos.

La anterior interpretación es muy cercana a lo que sucede en la Nueva Granada (Cartagena, Socorro y Santafé), en cuanto al importante papel desempeñado por las elites locales (sobredeterminación desde arriba), basadas en una condición material objetiva específica. Además, las divisiones administrativas, es decir, las estructuras coloniales no son el motor del proceso de Independencia, sino el escenario en donde los sujetos históricos que dinamizan dicho proceso, dentro de los cuales se encuentra la élite criolla en general y los pensadores económicos criollos en particular, son los verdaderos agentes dinamizadores de la realidad histórica que muy pronto constituirán las nuevas repúblicas independientes.

Revolución francesa, Ilustración, Protonacionalismo y República

Si se quiere abordar la Independencia de la Nueva Granada como un proceso de transición, no se debe relegar dicho proceso al ámbito local, pues está inmerso en un complejo contexto que tiene al Imperio español como un importante agente (sobredeterminación externa), que participa de las transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales de los territorios americanos. Es por ello que, a continuación, se presenta el proceso de emancipación en la Nueva Granada y su conexión con la Ilustración europea, que tuvo un fuerte

impacto en América durante el proceso de transición y que va de lo que la historiografía ha llamado “la Colonia” a la emergencia de la República, y que tiene a la Revolución Francesa y la revolución liberal de España como variables externas (sobredeterminación externa) determinantes en el desarrollo de dicho proceso.

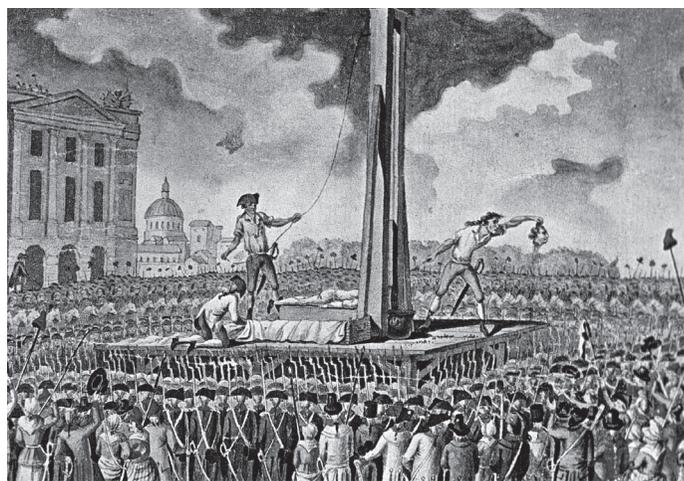
La hipótesis central para el abordaje del periodo tardío-colonial que hace parte del proceso de transición de Colonia a República es que en la

Nueva Granada se desarrolla una suerte de protonacionalismo neogranadino, mote que se da a la actitud de un sector de la elite ilustrada criolla, de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, caracterizada por el hecho de que aun cuando no estaba proponiendo una emancipación política de la metrópoli, cuando menos no en el siglo XVIII, sí proponía una serie de políticas económicas afines a las ideas liberales de Adam Smith y a los desarrollos teóricos y políticos de la fisiocracia francesa y lejanas del mercantilismo borbónico. Si bien, a finales del siglo XVIII, este conjunto de reflexiones y propuestas, hechas en informes y planes de los funcionarios criollos e incluso en los informes de los virreyes, no apuntaban hacia una sublevación política contra la metrópoli, con la coyuntura del vacío de poder generado por la aprehensión, por parte de las tropas napoleónicas, de Carlos V y su heredero Fernando VII en 1808, y de los sucesos que en la península desembocaron en la convocatoria, primero a Juntas y luego a Cortes, y el retorno de la soberanía al pueblo, mutará en un accionar más crítico y cercano de la autonomía, en la medida en que se vayan desarrollando los hechos entre 1808 y 1812.

Lo anterior ligado al desarrollo que la Ilustración va tomando en la Nueva Granada (sobredeterminación interna) enmarcada en un pequeño sector de la élite ilustrada (sobredeterminación desde arriba), con una red de relaciones sociales que se extienden a lo largo de las principales ciudades de la Nueva Granada de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.

Esta hipótesis, sin embargo, es rechazada por autores como Steinar Saether (2005), quien, a partir del estudio de los matrimonios en la Provincia de Santa Marta, esgrime que no existían lazos protonacionales en la Nueva Granada, ya que lo que observa es una endogamia entre las familias notables de Riohacha y Santa Marta que dista mucho de mostrar una red protonacional, ni siquiera una red protoregional. No hay certeza de que esta situación se presente en otras regiones. Sin embargo, no hay seguridad de que dicha situación se presente en otras regiones, por ejemplo las que

desempeñan un papel central dentro del orden colonial: Santa Fe, Popayán, Cartagena, Tunja o las Provincias Orientales de la Nueva Granada. Esto puede explicar lo que el mismo autor señala: que el *realismo* de la Provincia de Santa Marta se pueda explicar con base en el padrón matrimonial, pues los casamientos de los samarios, y, sobre todo, de las samarias, es con españoles, así que los *realistas* samarios de la guerra civil, en la segunda década del siglo XIX, o son peninsulares o hijos de peninsulares, situación que se acentúa por la fuerte endogamia de la región. Es decir, existían lazos



Revolución
Francesa.
*La ejecución
de Luis XVI*
1754-93,
de Jakob-
Joseph
Clausne

más fuertes con la península que con el interior u otras regiones de la Nueva Granada, pero esto, como el autor también lo señala, aunque tímidamente, no es así para las demás regiones de la Nueva Granada, donde por ejemplo los miembros del movimiento cultural de los ilustrados, estudiados por el autor del presente artículo a través de la *reflexión económica criolla*, muestran una red social más amplia que comprende grandes regiones de la Nueva Granada (Calderon y Thibaud, 2002).

La Revolución Francesa es una variable de primer orden en la comprensión del proceso de transición de Colonia a República en la Nueva Granada. Cabe señalar que ya que la Revolución Francesa está estrechamente ligada a la Ilustración, al hablar de los impactos que esta tuvo en los procesos emancipatorios americanos, no desatenderemos el abordaje de los impactos que la Ilustración misma

tuvo en Hispanoamérica (Chiaromonte, 1979; Sellés, 1998; Silva, 1982; Silva, 2002).

Partamos por decir que la Ilustración como fenómeno cultural es una variable de primer orden a la hora de abordar los procesos emancipatorios hispanoamericanos, que al lado de otras variables como el escolasticismo, el barroco y la cambiante mentalidad de los funcionarios (criollos y peninsulares) de la corona, intervinieron en la construcción de una suerte de “pensamiento propio” que permeó a las élites criollas neogranadinas. También es importante destacar que a pesar del eclecticismo americano en la recepción de los ideales europeos, la manera de aprehender estos conceptos tiene su particularidad: “Incluso aceptando una fuerte influencia europea, el pensador iberoamericano responde a circunstancias diferentes y las soluciones que propone se ajustan más a su realidad que a un deseo de conformar teorías europeas” (Gómez, 1992).

El influjo de la Ilustración en Hispanoamérica hay que posicionarlo como un precedente fundamental de los procesos de independencia: “(...) la Ilustración, se expandió por Iberoamérica a partir

de la segunda mitad del siglo XVIII y los comienzos del XIX. La entrada fue tardía y gradual, pero sus efectos fueron largos y profundos. La entrada de la Ilustración ocurrió antes de que aparecieran los primeros deseos de independencia, pero sus ideas prepararon el camino hacia la separación con la metrópoli” (Deán, 2008).

En cuanto a los factores externos (sobredeterminación externa), además, es importante mencionar la Independencia de las trece colonias en Norteamérica, la ocupación española de las tropas francesas en 1808 y el avance del liberalismo en la península ibérica, que al lado de los impactos e influencias de la Revolución Francesa constituyen una suerte de programa de investigación para la aprehensión y comprensión de las independencias hispanoamericanas, en general, y neogranadina, en particular, como un proceso de transición enmarcado en un espacio –tiempo determinado por diversas variables y realidades, tanto internas como externas, y viendo dicho proceso tanto desde arriba como desde abajo para así tener un modelo más coherente y totalizante, que a la larga nos brinde una interpretación más plausible y completa.

Así, los impactos que la Revolución Francesa generó en los procesos emancipatorios hispanoamericanos hay que ubicarlos temporal y espacialmente, es decir, no podemos abordarlos sin atender al contexto histórico y a las sobredeterminaciones a las que están expuestos. Las bases culturales y materiales son dos perspectivas desde las que es posible comprender con mayor precisión el por qué de la elección de los caudillos americanos de seguir el modelo de República emanado de la Revolución Francesa.

Por supuesto que esta elección efectiva no sería del agrado de todos. Desde muy temprano el modelo de República fue objeto de constantes conflictos entre distintas capas de la elite criolla, pues los que ya se esgrimían como defensores de las ideas liberales tenían a la Revolución Francesa en lo más alto de su devocionario, mientras que los más cercanos a la idea de conservar ciertas instituciones coloniales, para conducir la nueva sociedad, tomaban a la Revolución Francesa como un contraejemplo de lo que se debería hacer en tal coyuntura.

La Revolución Francesa desató una verdadera cacería de católicos ("La Gloria de Francia", caricatura de Jacobo Gillgray sobre la Guerra de Vendée, 1793)



Las estructuras coloniales no son el motor del proceso de Independencia, sino el escenario en donde los sujetos históricos que dinamizan dicho proceso, dentro de los cuales se encuentra la élite criolla en general y los pensadores económicos criollos en particular, son los verdaderos agentes dinamizadores de la realidad histórica que muy pronto constituirán las nuevas repúblicas independientes

De hecho, es en este escenario donde tiene lugar lo que Fernán González llama el mito antijacobino (González, 1988-1989), que consiste en la satanización de la Revolución Francesa ligándola a lo “malo”, a lo “impío”, a la herejía. Esta situación estará presente desde tempranos momentos de la naciente república y continuará durante todo el siglo XIX, pues personajes tan insignes del conservatismo decimonónico colombiano como Mariano Ospina y José Antonio Caro, verán en la Revolución Francesa, y en el intento de traer su ejemplo a nuestras tierras, la materialización de la impiedad, la anarquía y la declave moral.

Una de las ideas a las que más se le temía como consecuencia de la influencia de la Revolución Francesa y de sus propagandistas, en la naciente república de la Nueva Granada, era la idea de la división de poderes, tan ajena al *ethos* hispánico defendido por los “conservadores”, en la que se consideraba al poder real como divino y, por tanto, indisoluble, lo que contrastaba con la división tripartita del poder que los liberales defendían, teniendo el modelo revolucionario francés como ejemplo.

De esta manera, no sólo durante el movimiento de emancipación, la Revolución Francesa desempeñó un papel clave en el imaginario de las élites ilustradas, sino que incluso, desde muy temprano, la naciente república ya se debatía, por causa de ella, entre tendencias “liberales” y “conservadoras”. A lo largo de todo el siglo XIX, la Revolución Francesa permanecerá vigente como ejemplo y contraejemplo, según los afectos y tendencias políticas, para los círculos de poder de nuestras tierras, con lo cual podemos esgrimir la relevancia que

dicho proceso histórico ha tenido entre nosotros, y la larga duración en la que se inscribe dentro del desarrollo histórico del proceso de transición de Colonia a República de la Nueva Granada.

En cuanto a la sobredeterminación interna de este proceso de transición, una institución, inspirada en el espíritu ilustrado de los Borbones que se conforma en la Nueva Granada, es la Expedición Botánica. Esta se contextualiza en la necesidad que se crea del conocimiento del Virreinato de la Nueva Granada y sus recursos, y de los cuales se desprenderán, por parte de sus miembros, exaltaciones del territorio, de los recursos y de la población (Silva, 2002) (claro está que no de todo el conjunto, pues se hacen distinciones, entre ellas, por ejemplo, las raciales) de todo el conjunto de los territorios americanos. Es a esto a lo que se ha venido llamando protonacionalismo neogranadino, aunado al hecho de la construcción de una reflexión económica *criolla* propone un conjunto de políticas encaminadas hacia un mejor desenvolvimiento económico del Virreinato, utilizando mejor y más provechosamente sus recursos y su territorio en desmedro de la política mercantilista de los españoles y proponiendo, en cambio, políticas cercanas a la fisiocracia, con un marcado énfasis en la agricultura y el librecambismo inglés.

De hecho, la acentuación de la presión fiscal sobre las colonias americanas –materializadas en centralización del poder, aumento de los tributos de todos los sectores y corporaciones de la sociedad colonial–, coincide con otra transformación de grandes proporciones en el mundo occidental y que tendrá sus impactos en Hispanoamérica: la

Ilustración y su impacto americano, en formas tan diversas como la Expedición Botánica en la Nueva Granada y el establecimiento de una filosofía “moderna” o “natural” en el sistema educativo.

También el impacto que significó la Revolución Francesa para algunos miembros de la elite, que la vieron como un paradigma político y pragmático, que acuden a su vez como elementos sinérgicos para la emergencia de una “comunidad imaginada”³, a la que se ha enmarcado bajo el mote de protonacionalismo neogranadino.

Por supuesto que este protonacionalismo está ligado a una base material que lo sustenta y que, a su vez, está inscrita en el reformismo borbónico, que giró en torno a la idea de fortalecer la política económica mercantilista en las colonias americanas, en sintonía con la imperiosa necesidad fiscal y financiera generada a causa del constante estado de guerra en que se mantenía la Corona.

Criollos vs. peninsulares

Factores internos (sobredeterminación interna) como el “resentimiento” (conflicto de intereses entre criollos y peninsulares por el control de la burocracia colonial) son los que varios autores destacan como los detonantes de la insurrección independentista. Dicho resentimiento se materializaba en una oposición a la acentuación de las reformas borbónicas, llevadas a cabo por Carlos III desde la década de los sesenta del siglo XVIII que segregaban a los criollos de la administración colonial y, en general, de las principales instituciones coloniales. La centralización administrativa no se acoplaba a las necesidades de la elite criolla (en este sentido el memorial de agravios de Camilo Torres es un excelente ejemplo).

Al lado de este “resentimiento” criollo se encuentran otros importantes antecedentes coloniales internos del movimiento independentista: “(...) el descontento de los grupos que habían sido afectados por las reformas borbónicas (1776), los deseos de la independencia de los criollos

Esta situación obligó al gobierno borbónico a aumentar los ingresos, por ejemplo, a costa de una mayor explotación fiscal y financiera de las colonias americanas.

Recordemos que, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, España entra en un estado constante de confrontación bélica: la guerra de los siete años (1756-1763); la guerra contra Gran Bretaña (1779-1783); la guerra con la Convención Francesa (1793-1795); la primera (1796-1802) y la segunda (1805-1808) guerra naval con Gran Bretaña; el pago del *subsidio* napoleónico (1803); la guerra de liberación contra los ejércitos napoleónicos (1808-1812) y finalmente, las guerras de independencia (1810-1820) que hicieron que para poder financiar los ejércitos, y el *subsidio* exigido por Napoleón, la corona española acudiera a sus colonias para que ayudaran a cubrir los gastos de la guerra.

marginados, la marcada estratificación social (castas), y la situación económica y social del momento.”

Resentimientos y aun con desarrollos culturales e ideológicos traídos con la Ilustración, no se pueden perder de vista las causas materiales de este movimiento:

Los intereses de las grandes producciones exportables y del comercio interregional e intercontinental impulsan a los iberoamericanos (criollos) hacia el pensamiento de la ilustración europea, hacia una visión del mundo y hacia unos criterios científicos sobre la sociedad y la economía que concuerden con sus necesidades (Chiaramonte, 1979).

Esta afirmación de Chiaramonte es precisamente uno de los aspectos más importantes presentes en el proceso de transición de colonia a república en la Nueva Granada, en cuanto a que las formas que tomó la Ilustración en estas tierras está estrechamente ligada con los intereses materiales que la élite criolla tenía en su afán de consolidar un mercado intrarregional, es decir, una suerte de “economía nacional”.

¹ Este concepto es tomado de Benedict Anderson desarrollado en su libro *Comunidades Imaginadas*.

Es así como la Revolución Francesa, con su producto más representativo: “La República”, hace presencia, paulatinamente, a lo largo del proceso de transición que se explora, en el imaginario de la elite ilustrada criolla, como una herramienta teórica y pragmática para lograr una forma de organización de la sociedad que se acople a las cambiantes necesidades materiales de la Nueva Granada, y de sus sectores económicos más influyentes. Por supuesto, este proceso no es instantáneo, pues habrá que esperar hasta las Cortes de Cádiz, que, con su actitud diletante entre la igualdad y la desigualdad de peninsulares y americanos, finalmente, y sólo hasta 1810, desembocará en ideas republicanas que poco a poco tomarán asiento en las sociedades hispanoamericanas, sobre todo en las del norte de Suramérica: Venezuela, Nueva Granada y Quito (Demelas, 1992).

Es en este orden de ideas que se interpreta aquí la Expedición Botánica como uno de los mecanismos

a través de los cuales la elite criolla tuvo acceso al conocimiento de los recursos y los territorios de la Nueva Granada desde una óptica material, y que, debido a ella, desembocará en una actitud Protonacional, y que tomará el ejemplo de organización que surgió con la Revolución Francesa como el mecanismo más idóneo para alcanzar la tan añorada “felicidad”. En este último punto vale la pena resaltar que la “felicidad de los pueblos” se convierte en el programa político de la Segunda Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, que es traducida y publicada, en la Nueva Granada, por Antonio Nariño en 1794, y que a la postre desencadenará una crisis en la sociedad santafereña, pues es acompañada de la aparición de pasquines (noche de los pasquines) en las paredes de Santafé y Cartagena, a lo que seguirá un largo proceso de criminalización que llevará a Nariño a la cárcel por lo que queda del siglo XVIII.

La Iglesia católica en el proceso de transición

La Iglesia Católica en América no estuvo exenta del aumento de la presión fiscal instaurado por el *gobierno económico* los Borbones en América. Es necesario agregar que una de las transformaciones políticas y sociales más importantes de este proceso de transición (sobredeterminación interna) es la separación del estado colonial de su más vieja aliada en América: la Iglesia Católica. Esto es tan evidente que, incluso, autores como David Brading ubican al tipo de Estado que imperó en América, en los tres siglos de dominación española, como una *Monarquía Católica*, en el entendido de que la Iglesia cumplía no sólo funciones de control social, en el plano espiritual, sino que también cumplía funciones políticas, fiscales y administrativas a lo largo de todo el periodo colonial. Sin embargo, esta situación empezó a cambiar a finales del siglo XVIII, y esta transformación hay que incluirla dentro de este argumento interpretativo.

La Iglesia Católica fungía, en el periodo colonial, como la principal institución, no sólo legitimadora de la conquista sino como

mecanismo administrativo, de los nuevos territorios. Brading destaca la importancia de que haya sido una monarquía católica de la pelambre de la española la que haya llegado a América, pues tiene unas connotaciones que a *posteriori* desembocarán en las peculiaridades de los movimientos de emancipación.

La anterior tesis se yuxtapone al hecho de que, desde el siglo XVII, la corona española había incorporado la venta de cargos en América como un mecanismo adicional de financiamiento, situación que había producido un posicionamiento de las élites criollas en la administración colonial, lo que incorporó innumerables conflictos de intereses entre las elites criollas y los funcionarios peninsulares. Esta situación sería contrarrestada por las reformas borbónicas, con las cuales se buscó centralizar la administración en manos de peninsulares.

El proceso de exclusión de las elites criollas del gobierno español en América, al lado del ataque

contra la Iglesia, con un hito clave en la expulsión de los jesuitas en 1767, coadyuvó al declive de la hegemonía española en América y hace parte de los elementos constitutivos de proceso de transición de colonia a república en la América hispánica.

La anterior es la tesis central del trabajo de Brading, la cual es expuesta *in extenso* en su trabajo *Orbe indiano*, en el que conecta el declive de las

relaciones entre Iglesia y Corona o, mejor, la crisis de la Monarquía Católica, con el declive de la hegemonía española, por supuesto al lado de otros componentes materiales, los cuales tienen una suerte de continuidad a lo largo de todo el periodo de dominación española en América: el conflicto entre la corona española y los criollos, fruto de las reformas administrativas que se implantaron.

Nariño: un precursor de la transición de Colonia a República

Siguiendo con nuestra argumentación, dentro del modelo interpretativo de la independencia como un proceso de transición, encontramos la acción política de Antonio Nariño (sobredeterminación interna).

Nariño es apresado después del *affaire* de los pasquines, en 1794, de hecho por más tiempo que cualquier otro (hasta 1803). Luego será puesto preso de nuevo en 1809, acusado, otra vez, de conspiración, lo que le impide ser partícipe de los sucesos de 1810, y los que le siguieron, pues sólo sale de la cárcel luego de declarada la independencia y precisamente debido a ella. Desde ese momento hará parte de los debates en torno a la organización política de la nueva sociedad.

En particular, Nariño propone una organización de tipo centralista, que se opone a las ideas federalistas impulsadas, entre otros, por el primer presidente de Cundinamarca, Jorge Tadeo Lozano, al que sucede. Para promover esta idea se vale de una publicación que, desde el 14 de julio de 1811 hasta el 12 de abril de 1812, saldrá semanalmente en Santafé bajo el nombre de *La Bagatela* (Garrido, 1993), publicación que cuenta



con 116 suscriptores en la Nueva Granada, pero su difusión no se circunscribe a estos, pues la lectura en voz es una práctica social muy difundida en esta sociedad, en donde un lector como Nariño habla por medio de dos diccionarios, uno español (el de la Regencia) y otro criollo (el de los ilustrados representados por él), diccionarios que separan la “España europea de la España americana” (Garrido, 1993).

La revolución liberal española

En el libro *La otra verdad*, Juan Friede (Friede, 1972: 9) busca auscultar las causas externas de la Independencia de la Nueva Granada y describir el contexto europeo y español en el que el proceso de independencia de los pueblos americanos, con énfasis en la Nueva Granada, tuvo lugar. Para tal fin acude a describir las corrientes ideológicas que

estaban protagonizando el centro de los debates en España y cómo esto tuvo una estrecha relación con los acontecimientos de las colonias americanas en la segunda década del siglo XIX.

El autor resalta el hecho de que no se puede entender aisladamente la época de la independencia

americana, ya que está inscrita en un contexto internacional que hacía propicio este fenómeno y que, además, es recurrente pasar por alto "... las causas económicas, políticas y sociales de la Independencia y el favorable momento histórico internacional en que se desarrollaba" (Friede, 1972; 9).

Es este contexto internacional –con la independencia de las trece colonias de América del Norte y la Revolución Francesa como dos de sus momentos substanciales, así como el impacto que la Ilustración tuvo en la España de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX– el que marca la pauta de una suerte de accionar contra el pasado, afincado en el orden monárquico y la tendencia a erigir otro tipo de organizaciones políticas, con la República francesa como principal ejemplo. Hecho este que ni la más cruenta represión podía revertir, tal y como se demostraría en el conjunto de las colonias americanas.

Por otra parte, el avance de las ideas liberales en España hizo que se creara un ambiente propicio para que los movimientos de independencia tuvieran feliz término y para que la represión retardataria y cruenta de personajes como Morillo, Sámano o Enrile, quienes no eran representativos de toda España, pues no todos los súbditos españoles veían en la política de recuperación de las colonias a sangre y fuego el mejor mecanismo para afrontar la crisis colonial.

En este marco de referencia el partido opositor (liberal) dentro de la península española se erige como una de las principales variables (sobredeterminación externa) que coadyuvó a que el proceso de independencia hispanoamericano tuviera feliz término. En este aspecto, Friede hace una crítica fundamental a un estilo de hacer historia en que la exaltación de la figura heroica es el centro de la explicación histórica, hecho de por sí ligado a cierta legitimación del poder que por ejemplo, los herederos de los "héroes de la patria" tienen en nuestro país.

Así pues, al lado de la lucha de los criollos, se deben ubicar las causas externas (sobredeterminación externa) para poder entender la independencia de

la Nueva Granada como un proceso de transición, ligado a un reajuste capitalista, en tanto que la independencia de América se hacía deseable, ya que permitía la apertura de nuevos mercados para las potencias europeas, y, por supuesto, la lucha política que se dio en España, en donde existía un partido de oposición (liberal) que rechazaba la política imperialista de la Corona española.

El hilo conductor del anterior razonamiento va de la descripción del proceso de pacificación de la Nueva Granada, en la segunda mitad de la década del diez del siglo XIX, a la reacción de las nascentes autoridades neogranadinas ante la campaña "pacificadora" y los pormenores de la desaprobación de la política militarista de la Corona por parte de algunos sectores de la sociedad peninsular. La última medida tomada por la Corona después del fracaso de la reconquista, que consistió en enviar emisarios que negociaran ciertas concesiones para las colonias a cambio del sometimiento a la autoridad del rey, fracasaría, pues llegaba demasiado tarde: ya todo estaba consumado.

La incursión de la Ilustración en América se dio gracias a tres capas sociales que fueron agentes sinérgicos en cuanto a la difusión de dicho pensamiento: los funcionarios españoles, los religiosos y los criollos americanos

La situación hasta aquí descrita, en cuanto a las variables externas e internas (sobredeterminación externa e interna) de los procesos de independencia en América ha sido vista por algunos autores desde una perspectiva tripartita, en donde el tipo de pensamiento asumido por los criollos americanos dependió del papel desempeñado por tres importantes sectores de la sociedad colonial. De hecho, resulta muy interesante y pertinente, para

el objeto del presente ensayo, el escrito de Marta Dean en el cual se describe el papel de la ilustración europea en el desarrollo del “pensamiento americano” (Deán, 2004), que se ha caracterizado a lo largo del escrito como protonacionalismo neogranadino. Ella arguye que la incursión de la Ilustración en América se dio gracias a tres capas

sociales que fueron agentes sinérgicos en cuanto a la difusión de dicho pensamiento: los funcionarios españoles, los religiosos y los criollos americanos, para el caso de la Nueva Granada, y, sobre todo, gracias al fuerte proceso de mestizaje que vive el virreinato, esta división está atravesada por muchos matices y diversas relaciones.

Conclusiones



Lo que se ha intentado plantear con el presente ensayo es un modelo teórico que sirva de prisma para interpretar, de manera plausible, el proceso de Independencia de la Nueva Granada en el marco de un contexto espacial y temporal que supere las limitaciones de lo local y lo coyuntural. Por supuesto que muchos fenómenos de vital importancia quedan por fuera, como, por ejemplo, el movimiento de los comuneros (sobredeterminación desde abajo), las Cortes de Cádiz (1808) (sobredeterminación externa) y, por supuesto, la misma Guerra de Independencia, que, a su vez, se divide en varias subetapas: guerra

entre ciudades, conflicto juntistas vs. regentistas, guerra civil entre realistas y republicanos, reconquista y triunfo de la revolución.

La inclusión de los anteriores elementos en el modelo que se ha propuesto a lo largo del ensayo permite una interpretación de la Independencia de la Nueva Granada como un proceso de transición de mediana duración, enmarcado en un entramado de coordenadas tanto externas como internas, desde arriba y desde abajo, y que son componentes de una realidad que dista mucho de poder analizarse de forma fragmentada, por lo que la necesidad de dotarse de un modelo interpretativo se hace imperiosa en la medida en que este permite la organización de la compleja realidad en una explicación plausible, estructurante y estructural.

Tales han sido las intenciones que han guiado este trabajo, con la seguridad de que, más que un modelo definitivo, lo que resulta es una propuesta metodológica para abordar un periodo que en la actualidad es objeto de interés, ante la conmemoración del bicentenario, para la comunidad de historiadores, desde una óptica teórica que trata de ser sistemática y totalizante.

Bibliografía

Fuentes primarias

“Acta de Independencia. 20 de Julio de 1810”, en: Martínez Ruíz, Eduardo. 1998, *Los hombres del 20 de Julio*, Bogotá, Universidad Central, págs. 400-410.

Nariño, Antonio. *Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, Traducción del Tomo III de la Historia de la Asamblea Constituyente, el original es de 1794, en: *Antonio Nariño*. 1982, *Escritos Políticos*, Bogotá, El Ancora Editores, págs. 7-11.

_____. Ensayo sobre un nuevo Plan de Administración en el Nuevo Reino de Granada, 1797, en: Antonio Nariño. *Escritos Políticos*, Bogotá, El Ancora Editores, 1982, págs. 13-37.

Torres, Camilo. *Representación del Cabildo de Santafé, Capital del Nuevo Reino de Granada, a la Suprema Junta Central de España; en el Año de 1809 (Memorial de Agravios)*, en: Manuel José Forero, *Camilo Torres*, 1952, Bogotá, Biblioteca de Autores Colombianos, Ministerio de Cultura Nacional, págs. 417-448.

Fuentes secundarias:

Amaya, José Antonio. 1983, *Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada 1783-1983*, Bogotá, Biblioteca Nacional e Instituto Colombiano de Cultura.

_____. *Mutis, apóstol de Linneo en Nueva Granada. Historia de la botánica en el virreinato de Nueva Granada (1760-1783)*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2005.

Anderson, Benedict. 1993 (1983), *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, primera edición en español de la segunda edición en inglés.

Anderson, Perry. 1998 (1992), *La noción de revolución burguesa*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia, Línea de Investigación en Historia Política, Serie Documentos.

Annino, y Guerra, François-Xavier. 2003, *Inventando la nación*, México Fondo de Cultura Económica.

Brading, David. 2003 (1991), *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, México. Fondo de Cultura Económica, Tercera Reimpresión.

Bushnell, David. 1985 (1954), *El Régimen de Santander en la Gran Colombia*, Bogotá, El Ancora Editores, tercera edición.

Calderon, María Teresa y Thibaud, Climent. 2002, *La construcción del orden en el paso del antiguo régimen a la república. Redes sociales e imaginario político del Nuevo Reino de Granada al espacio Grancolombiano*, Bogotá, Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, Universidad Nacional, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia, No. 29.

Chiaramonte, Juan Carlos (Ed.). 1979, Prólogo al *Pensamiento de la Ilustración: economía y sociedad hispanoamericanas*, Compilación, prólogo, notas y cronología de José Carlos Chiaramonte, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Consuegra Higgins, José. 1984, *Pensamiento económico colombiano*, Bogotá, Plaza y Janes.

Deán, Marta. diciembre de 2004, *El papel de la Ilustración en el desarrollo del pensamiento Iberoamericano: el proyecto criollo*, en: <http://www.arches.uga.edu/~mardean/6120>.

Demelas, Marie-Danielle. 1992, *La invención política. Bolivia, Ecuador y Perú en el Siglo XIX*.

Friede, Juan. 1972, *La otra Verdad. La independencia americana vista por los españoles*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo, primera edición.

García Cadena, Alfredo. 1953, *La obra de Don Pedro Fermín de Vargas*, en: Vargas, Pedro Fermín de. *Pensamientos políticos y memoria sobre la población del Nuevo reino de Granada*, Bogotá, Banco de la República.

García Zamudio, Nicolás. 1937 (1936), *Don José Ignacio de Pombo, Prócer de la Ciencia*, en: *Conferencias dictadas en la Academia Colombiana de Historia con motivo de los festejos patrios*.

Garrido, Margarita. Diciembre de 1993, "La Bagatela": Nariño, divulgador de ideas, *Revista Credencial Historia*. (Bogotá - Colombia). Edición 48.

_____. *Reclamos y representaciones. Variaciones sobre la política en el Nuevo Reino de Granada, 1770-1815*, Bogotá, Banco de la República. 1993, 414 págs.

- Godelier, Maurice. Dic. 1987, Introducción: el análisis de los procesos de transición, RICS 114.
- Gómez Hoyos, Rafael. 1982, *La Revolución granadina de 1810. Ideario de una generación y de una época*, 2 tomos, Bogotá, Instituto de Cultura Hispánica.
- _____. *Don José Ignacio de Pombo, promotor de la cultura y el desarrollo económico del país*, capítulo de: *La revolución granadina de 1810*, Bogotá, segunda edición, 1983, también en: Boletín de Historia y Antigüedades, 1962, Bogotá, Vol. 5, Nos. 8-10.
- Gómez-Martínez, José Luis. 10 Octubre, 2004, “El pensamiento iberoamericano, siglo XIX”. *Proyecto Ensayo Hispánico*. 1992. Actualizado en 1999. <http://www.ensayistas.org/critica/ensayo/gomez/>.
- González, Fernán. 1988-1989, “El mito antijacobino como clave de lectura de la Revolución francesa” en: Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura, Número 16-17, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia.
- González, G. *La herencia ilustrada en América* en: <http://www.cegs.itesm.mx/hdem/independencialimpresion/causas.htm>.
- Grice-Hutchinson, Marjure. 1982, *El pensamiento económico de España (1177-1740)*, Barcelona, Editorial Crítica.
- Guerra, François-Xavier. 1993 (1992), *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, México, Editorial MAPFRE y Fondo de Cultura Económica, segunda edición, 406 págs.
- Hobsbawm, Eric. 1991 (1990), *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Editorial Crítica.
- Jaramillo, Rubén. 1998, *Colombia: La modernidad postergada*, Bogotá, Argumentos, Gerardo Rivas Molina, Segunda edición.
- König, Hans-Joachim. 1994 (1988), *En el camino hacia la nación. Nacionalismo en el proceso de formación del Estado y de la Nación de la Nueva Granada, 1750-1856*, Bogotá, Banco de la República.
- Lavalle, Bernard. Mayo de 1994, *Criollismo y protonacionalismo en América del sur (siglos XVI y XVII)*, en: Historia y Cultura, Cartagena, Vol. 2.
- Mcfarlane, Anthony. 1971-1972, “El comercio exterior del virreinato de Nueva Granada. Conflictos en la política económica de los Borbones”, en: Anuario de Historia Social y de la Cultura, Nos. 6-7, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Historia, págs. 69-116.
- Nieto, Mauricio. 2005, *Remedios para el imperio. Historia natural y la apropiación del Nuevo Mundo*, Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Ocampo López, Javier. *El proceso ideológico de la emancipación*, Bogotá, Colcultura.
- Palacios, Marco y Safford, Frank. 1980, *Colombia país fragmentado, sociedad dividida*, Bogotá, Editorial Norma, 2005.
- Phelan, John Leddy. 1980, *El pueblo y el rey. La Revolución comunera en Colombia 1781*, Bogotá, Carlos Valencia Editores.
- _____. *El Auge y la Caída de los Criollos en la Audiencia de la Nueva Granada. 170-1781*, en: Boletín de Historia y Antigüedades, Bogotá, No. 59, 1972, págs. 597-618.
- Restrepo Jaramillo, Pablo. Junio de 1960, *El pensamiento económico de Caldas*, en: Boletín Cultural y Bibliográfico, Bogotá, Vol. 3, No. 6.
- Saether, Steinar A. 2005, *Identidades e independencia en Santa Marta y Riohacha, 1750 – 1850*, Bogotá, ICANH.
- Rodríguez Plata, Horacio. Julio de 1954, *El pensamiento económico de los revolucionarios comuneros del siglo XVIII*, en: Economía Colombiana, Bogotá, Vol. 1, No. 3.
- Sabogal Tamayo, Juan. 1995, *Historia del pensamiento económico colombiano*, Bogotá, Plaza y Janes.

Sellés, Manuel y otros. 1988, *Carlos III y la ciencia de la ilustración*, Madrid, Alianza Editorial.

Silva, Renán. 1982, *La reforma de los estudios en el Nuevo Reino de Granada, 1767-1790*, Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional.

_____. *Los ilustrados de la Nueva Granada 1760-1808*, Medellín, Banco de la República y Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002.

_____. “José Celestino Mutis y la cultura colonial”, en: *Ciencia, Tecnología y desarrollo* 1981, Bogotá, Vol. 5, No. 4.

Schumacher, Hermann A. 1984, *Mutis un forjador de cultura*, Bogotá, Empresa Colombiana de Petróleos.

Vitale, Luis. *Aproximación a un análisis de los periodos de transición de la historia de América Latina*, Seminario de historia de Latinoamérica: “Los periodos de transición en la historia económica y social de América Latina. Contribución a una teoría de la historia latinoamericana”, Cuenca (Ecuador), agosto 11 al 14 de 1981, Universidad de Cuenca, Escuela de Sociología.

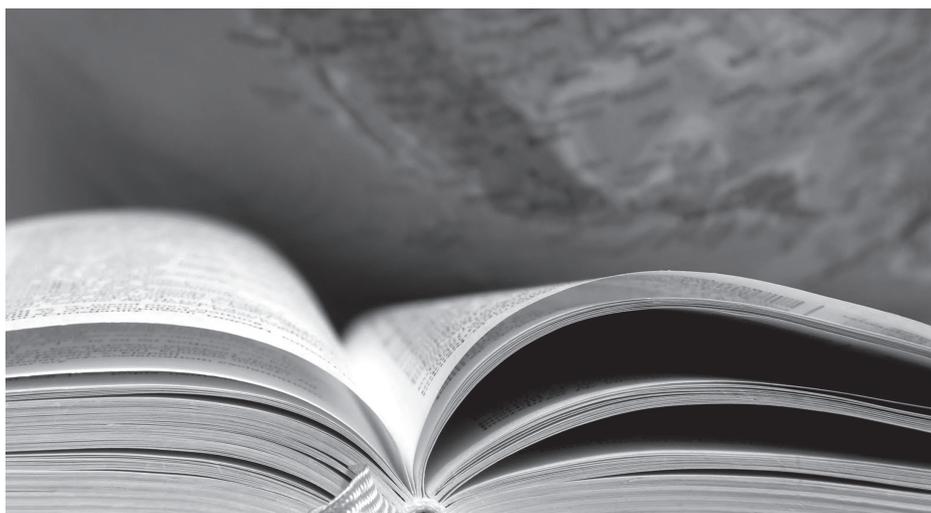
Estrategia del rendimiento de la calidad como factor competitivo en educación a distancia y educación superior en educación universitaria

Dr. Claudio Rafael Vásquez Martínez, Universidad de Guadalajara

Dr. Víctor Manuel González Romero, Universidad de Guadalajara

Mtra. María Morfin Otero, Universidad de Guadalajara

Area de Conocimiento: Educación y Competitividad



Resumen

Se vió a lo largo de la evaluación cómo algunos criterios de rendimiento académico, considerados como los más avanzados en el proceso de aprendizaje, indicadores por lo mismo de mayor cualificación, presentan logros inferiores por parte de los estudiantes de EDI (Educación a Distancia). Esto no es gratuito y tiene origen en la orientación pedagógica de la educación primaria y secundaria preocupada más por informar y desarrollar destrezas elementales, que por generar en sus alumnos capacidades de observación, análisis, síntesis y desarrollo del pensamiento divergente, de conciencia social y de capacidad de liderato para orientar el proceso de cambio social.

Palabras clave

Educación universitaria, aprendizaje, rendimiento académico, competitividad.

Abstract

This project tackled the problem of the qualification of the learning, establishing a comparison between the results of this one and the achievements generated in the Actual Education, obligated reference of this comparison. We can't be ignorant of the close relation of the education with the social, economic, cultural and politic processes, not only at the beginning of a program of this kind, but permanently. The higher education has as objective the achievement of a suitable professional, independently that his precedence is the Actual or the Distance University. The results of both modalities should be alike for a similar performance in similar social-economic, cultural and political circumstances.

El objeto de estudio y su encuadre teórico

El contexto del estudio comparativo

Este proyecto abordó el problema de la estrategia del rendimiento de la calidad cualitativa del aprendizaje, estableciendo una comparación entre los resultados de éste y los logros generados en la educación presencial, referente obligado de esta comparación.

No se puede desconocer la estrecha relación de la educación con los procesos sociales, económicos, culturales y políticos, no solamente al inicio de un programa de este tipo, sino permanentemente. La formación superior tiene como objetivo el logro de un profesional idóneo, independientemente de que su procedencia sea la universidad presencial o a Distancia. Los resultados de ambas modalidades deben ser similares para un desempeño semejante dentro de similares circunstancias socioeconómicas, culturales y políticas.

Delimitación del problema

Este estudio abarcó el lapso comprendido entre los periodos del A hasta I¹, quinquenio para el cual se confrontaron los aspectos referentes al Rendimiento de la calidad académica del programa a distancia, en una perspectiva de investigación longitudinal, con los programas paralelos de la educación presencial en las áreas de biología y química, matemáticas-física, electrotécnica, agropecuaria, docencia comercial, geografía-historia y español y literatura ofrecidas por la Facultad de educación. El rendimiento de los estudiantes a distancia se comparó por centro zonal de la Universidad de Guadalajara.

Encuadre teórico del rendimiento

El objetivo social de EDI como base del rendimiento

La educación es un proceso social e histórico concreto, lo cual le otorga una significación precisa y funciones específicas en una sociedad

determinada. No se puede desconocer, entonces, que toda educación asume el proceso educativo desde una perspectiva adaptativa y conservadora, o innovadora y transformadora.

Es fundamental entender la educación como un proceso que desborda los límites de la escuela; esto alerta hacia la dimensionalidad de la educación y su interacción con los centros laborales, culturales, medios de comunicación masiva y demás instituciones de la comunidad en general, puesto que son la sociedad y las instituciones implícitas en ella las que educan como un todo. Esta concepción se opone al sistema escolar tradicional para dar cabida a un planteamiento mucho más integral y reconocer las posibles incidencias y determinaciones de otros canales educativos. Es válido retomar aquí el objetivo social del programa EDI: la transformación de la vida de la provincia mediante el potencial científico, actitudinal y dialéctico que suele conferir la educación superior (Velásquez Jiménez, 1998; Chase, 1995; Fernández, 1997; Navarro, 1997; Trybus, 1995; Zurita, 1998).

La formación superior tiene como objetivo el logro de un profesional idóneo, independientemente de que su procedencia sea la universidad presencial o a distancia

Indicadores evaluativos de las dimensiones de rendimiento

La verificación del rendimiento de EDI se emprendió con la mira puesta en estas dimensiones que fueron agrupadas en cuatro componentes dentro de los dominios cognoscitivo y afectivo, haciendo una reducción de las taxonomías ampliamente conocidas al respecto (Bloom, 2001; Gagné, 2005).

¹ 1996-2004.

La efectividad del rendimiento académico cualitativo del programa a distancia, por otra parte, debe mirarse desde dos ángulos diferentes: de su capacidad para producir los logros esperados de la educación superior, dentro del enfoque de calidad mencionado, capacidad que debe compararse con la estrategia presencial pues ésta se constituye en el único referente conocido para ponderar la efectividad relativa de ambas estrategias, y desde su capacidad especial para generar atributos propios de la estrategia a distancia, como es el desarrollo de hábitos de estudio independiente, por ejemplo.

En relación con la educación presencial, referente conocido para estudiar la calidad del producto universitario, se fijaron como componentes de calidad los tipos de aprendizaje denominados análisis,

síntesis creativa y valoración, para el dominio cognoscitivo y la satisfacción general para el dominio afectivo.

Objetivos de investigación

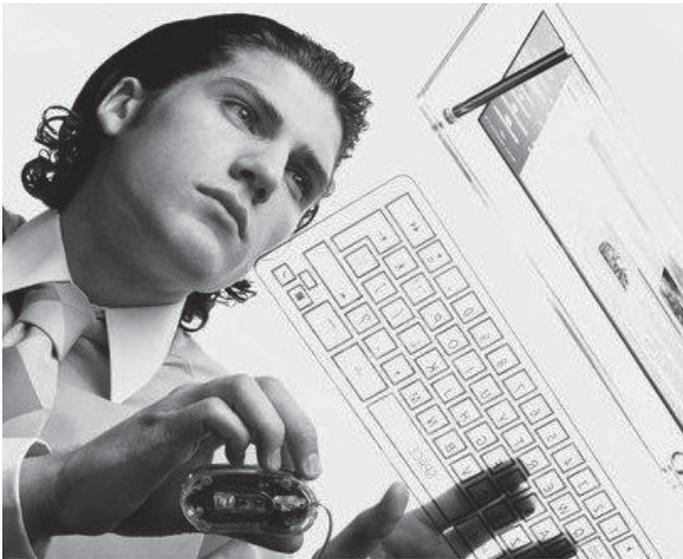
Objetivo general

El propósito fundamental de este subproyecto fue comparar el rendimiento de la calidad en las características del producto académico obtenido por la Facultad de Educación en las modalidades presencial y a distancia, con miras a observar la competitividad de ésta última.

Objetivo específico

Comparar el rendimiento de la calidad académica de las dos modalidades, en términos de calificaciones y tasas de aprobación por materia.

Diseño metodológico y ejecución



Variables de investigación

Los planteamientos teóricos expuestos anteriormente demandaron el control de las siguientes variables: experiencia docente, área o programa académico, centro zonal, niveles cursados, modalidad académica (presencial o a distancia), rendimiento académico.

Población y muestra

La población estuvo constituida, de un lado, por los estudiantes matriculados en el programa EDI a partir del periodo A en los programas de biología-química, matemáticas-física, Electrotecnia, agropecuaria, docencia comercial, geografía-historia, español y literatura, adscritos a los centros zonales ya señalados, y por otro lado, por los estudiantes presenciales de los programas paralelos de la Facultad de Educación. La población abarcó también a profesores presenciales de curso vacacionales y a asesores de educación a distancia.

De la población constituida por los estudiantes a distancia se extrajo una muestra aleatoria y representativa de los tres niveles académicos ya delimitados. Dicha muestra quedó conformada por 300 estudiantes, a quienes se les aplicó un cuestionario sobre diferentes aspectos del Rendimiento Académico mencionados en la sección de variables de evaluación, obteniéndose una tasa de retorno de 253 cuestionarios.

Tabla 1. Materias servidas por el mismo profesor en las dos modalidades entre A hasta I

Materia	Nivel	Materia	Nivel
Area Profesional Docente		Geografía física II	
Español I	Inicial	(Climatología)	Intermedia
Español I	Inicial	Demografía y geografía	
Psicología evolutiva	Inicial	de la población	Intermedia
Sociología de la educación	Intermedia	Didáctica de las sociales	Final
Sicología evolutiva	Inicial	Area de ciencias puras y aplicadas	
Didáctica general	Final	Matemáticas básicas I	Inicial
Historia de la pedagogía	Final	Geometría vectorial	Inicial
Area de las ciencias sociales		Álgebra lineal	Intermedia
Geografía física I	Inicial	Botánica General	Intermedia
Introducción a la literatura	Inicial	Didáctica de las matemáticas	Final

Instrumentación

En la elaboración de los instrumentos para obtener la información requerida, se partió de los diferentes aspectos señalados en el marco conceptual sobre el objeto de estudio en cuestión, el rendimiento académico de los estudiantes del programa a distancia, entendiéndose éste no sólo en términos de productos (calificaciones), sino también en términos del proceso formativo integral y de los tipos de aprendizaje más complejos.

El rendimiento cuantitativo o las calificaciones

Partiendo del objetivo general que hace referencia a la comparación de las características del producto académico obtenido en las dos modalidades, se elaboró un listado de las materias comunes a las dos modalidades (presencial-no presencial) servidas por un mismo profesor entre los periodos del A hasta I.

Las materias desarrolladas por el mismo profesor en las dos modalidades se agruparon luego de acuerdo con su naturaleza curricular en tres áreas: profesional docente, ciencias sociales y humanas y ciencias puras y aplicadas. Así mismo, respondiendo al esquema general de la investigación,

se correlacionó este criterio con el criterio de niveles académicos, ordenando estas materias en tres niveles: Inicial, intermedio y final, es decir, buscando que correspondiesen a tres etapas del programa.

A partir de éste listado se extrajo una muestra al azar, cuidando que fuera representativa para cada nivel curricular y para cada área académica. Se obtuvo un total de 18 materias, las cuales quedaron agrupadas de la siguiente forma:

Area profesional- docente	7 materias
Area de ciencias sociales	5 materias
Area de ciencias puras y aplicadas	6 materias

La tabla 1 presenta la muestra total de materias dictadas por el mismo profesor en las dos modalidades, incluyendo además el nivel y el nombre del profesor.

Las calificaciones obtenidas por los estudiantes en las materias señaladas fueron objeto de análisis, con miras a establecer una comparación del rendimiento académico en las dos modalidades. El nivel de significación estadística de las diferencias entre las medias se verificó a través de la prueba *t* y la prueba omega cuadrado.

Análisis

Calificaciones

Para adelantar los contrastes de rendimiento cuantitativo entre las modalidades presencial y a distancia se extrajo aleatoriamente una muestra de cursos servidos entre 1996 y 2004, procurando que en la muestra quedasen representadas las diferentes áreas del conocimiento y que se mantuviesen constantes el profesor, la materia y el periodo en cada contraste.

Las tablas 2 a 4 presentan diversas elaboraciones a partir del rendimiento cuantitativo, esto es, considerado en términos de calificaciones. En la tabla 2

puede observarse, en primer lugar, que el desempeño de la modalidad presencial (EDP) supera en promedio y significativamente el rendimiento de la modalidad a distancia (EDI). De 18 contrastes presentados en esta tabla, 9 resultaron favorables a la educación presencial a niveles de significancia inferiores al 0,05 o sea con una alta probabilidad de certeza estadística; en los 9 contrastes restantes no aparecieron diferencias significativas. En ningún caso, entonces, se dio rendimiento superior en la modalidad a distancia. Las diferencias significativas se dieron, por otra parte, en las áreas de sociales, matemáticas, literatura y cursos Psicopedagógicos.

Tabla 2. Diferencias de rendimiento académico entre las modalidades presencial (EDP) y a distancia (EDI), entre el periodo A hasta I medias, puntajes T y prueba omega cuadrado W^2

X, S, T, P W^2		EDP		EDI		T	P	Igual o en favor de	W^2
		X	S	X	S				
Periodo Español	D	3,86	0,35	3,86	0,7	0,02	N. S. *	Igual	
Español	D	4,46	0,34	3,65	0,5	5,53	<0,001	EDP	0,51
Sociol. de la Educación	E	3,84	0,29	3,21	0,22	6,87	<0,001	EDP	0,21
Geometría Vectorial	E	3,52	0,62	3,80	0,60	1,50	N.S.	Igual	
Matemáticas Básicas I	E	3,46	0,62	2,92	1,14	1,68	N.S.	Igual	
Historia de la Pedagogía	F	3,88	0,23	3,85	0,29	0,33	N.S.	Igual	
Geografía Física II	F	3,66	0,45	2,71	0,51	4,6	<0,001	EDP	0,35
Español I	F	3,65	0,69	3,53	0,82	0,56	N.S.	Igual	
Introducción a la Literatura	F	3,31	0,91	2,56	0,90	2,07	< 0,05	EDP	0,095
Sicología Evolutiva	F	3,45	0,43	3,22	0,39	2,11	<0,05	EDP	0,020
Matemáticas Básicas I	F	3,85	0,47	2,97	0,87	6,11	<0,001	EDP	0,39
Geografía Física	F	3,66	0,2	2,78	0,21	3,64	<0,001	EDP	0,34
Didáctica General I	G	3,96	0,26	3,85	0,18	1,68	N.S.	Igual	
Demografía y Geografía de La Población G	G	4,1	0,47	3,83	0,60	1,22	N.S.	Igual	
Español	G	4,46	0,34	3,65	0,50	5,53	<0,001	EDP	41
Sicología Evolutiva	G	3,94	0,48	2,86	0,68	8,39	<0,001	EDP	33
Botánica General	H	3,51	0,74	3,14	0,76	1,88	N.S.	Igual	

* N.S.: no significativo.

Tabla 3. Diferencias de rendimiento académico entre los cursos vacacionales de la modalidad a distancia y los cursos presenciales regulares

Materias y año		Cursos Vacacionales				T	P	Igual o en favor de	W ²
		EDI		EDP					
		X	S	X	S				
Periodo botánica general	E	3,80	0,29	3,5	0,75	1,75	N.S.	Igual	
Demografía y geografía de la población	E	4,52	0,26	4,06	0,46	3,25	<0,01	EDI	0,16
Introducción a la literatura	E	3,45	0,41	3,28	0,90	0,58	N.S.	Igual	
Didáctica de las matemáticas	F	3,91	0,22	3,87	0,14	0,49	N.S.	Igual	
Matemáticas básicas	I	3,14	0,51	3,57	0,61	2,75	<0,01	EDP	0,091
Didáctica del español	F	3,59	0,26	4,0	0,35	4,46	<0,001	EDP	0,29

Se aplicó a las diferencias del coeficiente W², omega cuadrado (Hays, 1993; 1994), que determina la proporción de la varianza explicada por las variables portadas por las medias contratadas con la prueba t, en este caso las modalidades presencial y a distancia. El coeficiente fluctuó entre 2% y un 51%, explicando en promedio una proporción considerable de la varianza, pero dejando sin explicar otra proporción de ésta debida a factores diferentes a las modalidades.

Rendimiento en cursos vacacionales

Dado que el rendimiento inferior de los estudiantes a distancia ha sido atribuido a problemas relacionados con la calidad de las asesorías, con la metodología de materiales e internet, la carencia de bibliotecas regionales, la entrega inoportuna del material y la demora en la información del retorno de trabajos prácticos y evaluaciones en general, problemas no necesariamente consustanciales a la modalidad, sino producto del funcionamiento concreto o administración particular de los programas, para verificar la fuerza de estos argumentos, planteados en evaluaciones anteriores y sentidos también en la presente evaluación longitudinal, se controló la variable “cursos vacacionales” servidos en la universidad a finales del año con profesorado universitario, ayudas, orientación e intensidad horaria similares a los de los cursos presenciales. De seis contrastes realizados, uno, demografía y

geografía de la población, resultó favorable a EDI a un nivel de significancia inferior también al 0,05, tres no arrojaron diferencias y dos, matemáticas básicas y didáctica del español, favorecieron a la educación presencial, como puede observarse en el la tabla 3.

Estos resultados apoyan parcialmente la hipótesis de que el rendimiento inferior de los usuarios de EDI tiene que ver con los medios a que están expuestos, primordialmente los módulos y las asesorías, pues al ponérseles en circunstancias mejores en los cursos presenciales, remontan en niveles importantes su rendimiento. Sólo un 33% de los casos favorecen a la educación presencial, pero ya un 16,66% favorece a la educación presencial y un 50% de los casos arrojan un rendimiento equiparable.

La tabla 4 complementa o refuerza la tesis anterior. En efecto, al comparar el rendimiento del centro zonal de Medellín con la educación presencial, el panorama cambia sensiblemente frente al panorama de la tabla 2. El centro zonal de Medellín reúne a los estudiantes de municipios vecinos al Valle de Aburrá. Es lógico pensar, entonces, que estos usuarios pueden trasladarse a la sede central de la universidad en procura de materiales y asesoría individual con mayor frecuencia y facilidad que los estudiantes de los demás centros zonales. El rendimiento mejor del centro zonal de Medellín

Tabla 4. Diferencias de rendimiento académico entre el centro zonal de medellín y la modalidad presencial

Materias y semestre		EDI Medellín		EDP		T	P	Igual o en favor de	W ²
		X	S	X	S				
Periodo español I	D	4,22	0,39	3,86	0,35	2,31	<0,05	Medellín	0,14
Sociol. de la educación	E	3,46	0,18	3,72	0,09	-3,14	<0,001	EDP	0,06
Geometría vectorial	E	3,41	0,43	3,52	0,62	-0,33	N.S.	Igual	
Matemáticas básicas I	E	2,92	1,14	3,46	0,62	-1,68	N.S.	Igual	
Historia de la pedagogía	F	3,62	0,70	3,85	0,11	-1,11	N.S.	Igual	
Álgebra lineal	F	3,15	1,18	3,12	0,40	0,06	N.S.	Igual	
Geografía física II	F	3,21	0,40	3,70	0,21	-3,02	<0,01	EDP	0,18
Español I	F	3,53	0,82	3,65	0,69	-0,56	N.S.	Igual	
introd. a la literatura	F	3,25	0,44	3,31	0,91	-0,17	N.S.	Igual	
Sicología evolutiva	F	3,24	0,39	3,39	0,59	-1,07	N.S.	Igual	
Matemáticas básicas I	F	2,81	0,58	3,83	0,47	-6,82	<0,001	EDP	0,49
Geografía física	F	2,61	0,25	3,66	0,20	-5,20	<0,001	EDP	0,52
Didáctica general	G	3,91	0,07	3,96	0,26	-0,98	N.S.	Igual	
Demog. y geog. de la población	G	3,83	0,36	4,06	0,36	-0,98	N.S.	Igual	
Español I	G	3,57	0,50	4,06	0,34	-3,17	<0,001	EDP	0,13
Sicología evolutiva	G	2,81	0,48	4,02	0,19	-6,59	<0,001	EDP	0,26
Botánica General	H	3,15	0,78	3,5	0,75	-1,42	N.S.	Igual	

así lo sugiere. Como puede observarse en el la tabla 4, de los 17 contrastes, sólo 6 favorecen a la Educación Presencial, contra 9 que favorecieron a ésta cuando el contraste fue con todos los centros zonales de la modalidad a distancia. El Centro zonal de Medellín supera a la educación presencial en un contraste, español I, dándose un rendimiento equiparable en los restantes 10 contrastes. Lo anterior sugiere que los puntajes bajos en calificaciones son aportados en mayor proporción, pues, por los centros zonales diferentes a Medellín, cuyos estudiantes no pueden venir con la frecuencia deseable a la universidad y tienen que depender de los módulos, las asesorías, o emisiones radiales y la información que reciben a distancia.



El rendimiento inferior de los estudiantes a distancia ha sido atribuido a problemas relacionados con la calidad de las asesorías, con la metodología de materiales e internet, la carencia de bibliotecas regionales, la entrega inoportuna del material y la demora en la información del retorno de trabajos prácticos y evaluaciones en general

Conclusiones

El rendimiento académico de los estudiantes del Programa EDI ha sido inferior en los periodos de A hasta I al rendimiento de los estudiantes de la modalidad presencial. Esta situación se confirmó tanto a través de las contrastaciones realizadas a partir de las calificaciones y las tasas de aprobación por materias, como a través de la observación que sobre criterios cualitativos hicieron profesores que han tenido experiencia con alumnos de las dos modalidades.

Estos resultados se derivan en buena parte de las restricciones que afronta el programa en sus aspectos administrativos, financieros y como consecuencia de éstos en su funcionamiento operativo, el cual experimenta serias dificultades en la elaboración cualificada de los materiales didácticos, en la entrega oportuna de los materiales, en la organización de asesorías de alta calidad, en la suficiente y oportuna retroalimentación al proceso de evaluación y en la organización y dotación mínima de los centros zonales. Todo esto repercute en un aprendizaje de calidad inferior al obtenido en la modalidad presencial, que cuenta con mejores condiciones para el ejercicio de la docencia y la calidad de la formación profesional.

Preocupa una cualificación desventajosa del docente de provincia, pues esta cualificación ha sido concebida como elemento de intervención para equilibrar las condiciones generadoras de calidad en los procesos educativo-formativos de los niveles pre-escolar-primaria y secundaria entre la ciudad y la provincia. No se puede esperar

que docentes con deficiencias en su formación pedagógica, científica y social transformen, creen, busquen eficazmente mejores condiciones y alternativas frente a la educación y la cultura de las poblaciones de la región. Si su formación está en seria desventaja, su proyección actuará en consecuencia.

Se vió a lo largo de la evaluación cómo algunos criterios de rendimiento académico, considerados como los más avanzados en el proceso de aprendizaje, indicadores por lo mismo de mayor cualificación, presentan logros inferiores por parte de los estudiantes de EDI. Esto no es gratuito y tiene origen en la orientación pedagógica de la educación primaria y secundaria preocupada más por informar y desarrollar destrezas elementales, que por generar en sus alumnos capacidades de observación, análisis, síntesis y desarrollo del pensamiento divergente, de conciencia social y de capacidad de liderazgo para orientar el proceso de cambio social.

El rendimiento académico de los estudiantes del programa mejora significativamente cuando se ve favorecido el proceso de enseñanza-aprendizaje por las condiciones del ecosistema universitario, hecho que se ha verificado al contrastar las calificaciones de los cursos vacacionales-presenciales de EDI con las de los cursos a distancia y aún con los de la modalidad presencial, lo cual plantea la necesidad de mantener esta combinación hasta tanto mejoren sensiblemente las condiciones culturales y educativas de la provincia.

Referencias

- Velásquez, A. y Malo, S. (coords.), 1998, *La Calidad en la Educación Superior en México. Una Comparación Internacional*; UNAM, México,.
- Chase, A. 1995, *Dirección y Administración de la Producción y de las Operaciones*. Editorial Irwin, sexta edición.
- Fernández Díaz, M^a J. y González Galán, A. 1997, “Desarrollo y Situación Actual de los Estudios de Eficacia Escolar”. R revista ELelectrónica de Investigación y Evaluación Educativa Volumen 3. Número 1_3.
- Navarro, E. 1997, *Gestión y Estrategia*. N^o 11 y 12. UAMA-A. Enero - Diciembre.
- Trybus, M. 1995, *Total Quality Management in Schools of Business and Engineering*, in *Academic Initiatives in Total Quality for Higher Education*, edited by Harry V. Roberts, ASQC Quality Press. Milwaukee, USA.
- Zurita, R. 1998, “Crisis de Identidad y de Misión de la Universidad. La Formación Profesional”. Artículo publicado en *Gestión de la Docencia e Internacionalización de las Universidades Chilenas*. CINDA.
- Bloom, B. 2001, *A taxonomy for learning, Teaching, and assessing: a revision of Bloom’s taxonomy of educational objectives/editors, lorin W. Anderson. David Krathwohl. Complete ed.* New York. Longman.
- Gagné, R. M. 2005, *Principles of instructional design*. 5th ed. Belmont. C. A. Thomson/Wadsworth.
- HAYS, W. L. 1993, *Statistics for psychologists*. New Cork. Holt. Rinehart and Winston.
- HAYS, W. L. 1994, *Statistics*. 5th ed. For Worth: Harcourt Collage Publishers.

Cuestiones filosóficas en la literatura colombiana del siglo XXI

Ronald Bermúdez
Instituto Caro y Cuervo

Revisión



Resumen

El presente artículo realiza un rastreo bibliográfico acerca de la teoría y la producción literarias en Colombia durante el último siglo, específicamente en el último lustro, periodo en el que se evidencia la necesidad de cuestionar las nociones de arte y de crítica literaria, las cuales parecen responder más a las necesidades impuestas al sujeto por una lógica mercantil, que a aquellas suscitadas por la percepción estética de la obra artística.

La intención de este trabajo investigativo es indagar en el campo de la literatura nacional colombiana de comienzo de siglo XXI la intención contestataria, obstinada de algunos autores que pese al influjo poderoso de la lógica capital resisten la imposición de cánones literarios consumistas, prosaicos, degradados y orientan la construcción de su proyecto narrativo en función de crear la filosofía antropológica que aporte respuestas a la pregunta ¿qué es el sujeto?

Palabras clave

Literatura colombiana, análisis literario, arte, estética, antropología filosófica, sociedad.

Recibido: 15 de marzo del 2010 - Aprobado: 15 de junio del 2010

* Licenciado en lingüística y literatura, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Magíster en Literatura Hispánica, Instituto Caro y Cuervo. Candidato a Doctor en Literatura, Universidad de Salamanca, España. correo electrónico: bermudez_ronald@yahoo.com

Introito

En el transcurso de este segundo lustro, Colombia ha venido forzando (el verbo no exagera) desde la academia y la crítica especializada el reenfoque analítico de la producción literaria nacional. Aunque su efecto no es inmediato al rectificar concepciones inexactas en torno al concepto de arte y crítica del arte, tampoco puede decirse que sea éste un esfuerzo anémico, aislado o poco funcional. En realidad dicha iniciativa involucra la agencia responsable de centros culturales instalados en el seno de la capital y ciudades principales. Cito a modo de ejemplo intervenciones destacadas con nombre propio: Instituto Caro y Cuervo, Centro Cultural Gabriel García Márquez, Centro Cultural El Eje, Biblioteca Nacional, Biblioteca Luis Ángel Arango, congresos universitarios, Casa de poesía Silva, Festival de poesía de Medellín, Fundalectura y, paradójicamente, la Feria del Libro en sus innumerables versiones, etcétera. Instituciones que propugnan por crear espacios de diálogo con escritores consagrados, reconocidos o aspirantes; autoridades en temas que convocan, propician debates en donde discutir las problemáticas múltiples de la escritura literaria, y finalmente preconizan la necesidad de adoptar posturas críticas frente a la crítica viciada. Sin duda, iniciativa noble (tanto como perentoria) surgida en circunstancias odiosas: la degradación estética que propala a través de la crítica comprometida con el imperio de la lógica mercantil.

Esta especie de pandemia, secreto a voces, sustrae al arte su esencia, propicia modificaciones de orden epistémico que resemantizan la producción intelectual del hombre, la encauza según lineamientos pragmatistas e impone en su gestación orientaciones teleológicas intrascendentes. Desde el punto de vista estético y filosófico el hecho descrito constituye un fenómeno universal rizomático que desata en América Latina, inclusive, el ajuste de la creación literaria según el principio oferta-demanda inherente a la industrialización cultural¹.

¹ El hilo articulador de los ensayos publicados en *Palabra de América* (Seix barral, 2004) es la preocupación que para autores como Roberto Bolaño, Santiago Gamboa, Mario Mendoza, Edmundo Paz Soldán, Jorge Volpi,

Si es esta la lógica universal que prevalece cabe preguntar: ¿qué puede o debe hacerse ante un fenómeno irrevocable que subsume en su inercia el quehacer intelectual, que trivializa el discurso estético científico al legitimar la crítica clientelista o *reaccionaria*?² En Colombia, al intentar salvar el bache de la impostura (de la lógica mercantil sobre la objetividad analítica, quiero decir) se actualizan enmiendas conceptuales que habrán de purgar la crítica literaria de intereses extraestéticos. Por ejemplo, “perdida la fe ciega depositada en el concepto de generación” se sugiere la idea *promoción*.

A raíz de esta inclusión, elemental apenas en apariencia, se difuminan las diferencias de orden cultural que permitieron hasta ahora el encasillamiento de la producción literaria de acuerdo a criterios como edad (o año del autor), intereses temáticos y características formales de la obra; se considera el tratamiento distinto de la dialéctica inter-generacional, no se juzga anacrónica la confluencia de alternativas estéticas dispares, se hace necesaria la estructuración de un nuevo canon literario exorcizado de la tradición a través de rituales parricidas, emerge explícita la relación entre teoría crítica literaria y disciplinas como historia de la

Jorge Franco, entre otros, representa pensar la responsabilidad ética del escritor en un momento histórico en que la literatura deviene ámbito colonizado por la lógica del capital. En este contexto se resuelve: ¿Qué debe entenderse por literatura? ¿Cuál ha de ser su función? ¿Cuál es el *lei motiv* auténtico subyacente al quehacer artístico? ¿Qué posiciones contingentes asumen el escritor y la literatura para resistir el embate del ejercicio del poder y la industria? Todas las respuestas giran en torno a categorías mercantiles justificantes de la sentencia que en el ensayo inicial expone Roberto Bolaño: “el escritor escribe por reconocimiento”.

² Hans Magnus Enzensberger ubica en el plano de la crítica estética dos intenciones antitéticas. La crítica progresista (minoritaria y marginal) opera sobre la duda, pretende autonomía y objetividad en el análisis estético; en las antípodas se erige la crítica reaccionaria, (favorecida con diferencia) definida como paradójica, contradictoria, acomodaticia, partidaria de legitimar criterios extra-estéticos que operan a favor de la mercantilización del producto artístico y en contravía de la autonomía artística. En *Aporías de la Vanguardia*.

cultura, estudios culturales en aras de profundidad analítica al estudiar las opciones temáticas que propone la novela actual; en consecuencia, se acuerda la legitimación de la dialéctica urbe-sujeto como objeto de conocimiento³. Significa esto que a partir del escudriñamiento de la relación dialógica entre sujeto y urbe se pretende resolver interrogantes de orden existencialista desde hace tiempo asumidos como propios por la literatura.

Si bien en el campo literario nacional delimitado predomina la diversidad formal, estilística y temática, la unidad conceptual no constituye un impedimento. Subsiste aún, aunque latente, en la presencia minoritaria de proyectos narrativos la reflexión filosófica que deviene hilo articulador de apuestas autónomas desinteresadas, y a su vez se instala a modo de criterio definitivo funcional al separar de la Literatura (escrita con mayúscula) la “literatura ligera”. En la literatura colombiana se desarrollan de manera sincrónica apuestas estéticas definibles dentro de la novela histórica, negra o policiaca y novela de conocimiento; se apuesta también por el desarrollo de ficciones narrativas de índole realista, testimonial, biográfica o autobiográfica que han colonizado géneros como el cuento y la poesía⁴. Expuesto lo anterior es válido preguntar: ¿hacia dónde apunta el objeto estético aludido, articulado en medio del dialogismo sincrético propio del campo literario colombiano?

³ Al respecto puede leerse Giraldo (2002; 2000).

⁴ Las razones atribuidas al ocaso o crisis de la poesía en Colombia luego de la década del 70 son: “una supuesta no participación en los conflictos y debates fundamentales de nuestra época” y como consecuencia “la traición de que ha sido víctima por parte de sus lectores”. La acusación es del todo injusta, producto de la incompetencia lectora inhábil al descodificar los sistemas simbólicos a través de los cuales la poesía sugiere otras realidades posibles opuestas a la insidiosa realidad presente. En el discurso de aceptación del premio Right Livelihood o Nobel alternativo de la paz concedido al Festival de poesía de Medellín versión 2006 por sus esfuerzos en construir la paz, Fernando Rendón (director) expuso el compromiso social de la poesía, destacó su papel histórico en la transformación del espíritu humano, su participación crítica en la lucha de los pueblos por “la certeza de una edad sin opresión”; argumentos que desvirtúan tal imputación. (Jiménez, 2007; cote, 2007).

Al dejar de lado especificidades experimentales o distinciones de orden formalista está claro que el común denominador será la reflexión centrada en construir una filosofía antropológica que dé cuenta del ser, de su existencia y su relación con el contexto⁵. Sin embargo, cabe precisar, la pretensión filosófica mencionada no soporta generalizaciones; es en realidad la posición menos recurrente.

Hoy se da prelación a intereses extra estéticos, se destierra del ámbito del arte la preocupación filosófica y se sustrae al arte su condición esencialista; es decir, su condición artística estética

Veamos: el problema surge cuando se revisa en detalle la interrelación emergente entre contexto histórico y producción artística literaria. Me refiero al proceso global llamado “reificación del hecho artístico”. En términos generales (que son comerciales) pueden ser más las ventajas; pero, ya desde un punto de vista estrictamente estético-objetivo no deja de ser preocupante que el proceso de tecnificación e industrialización (tecnificación de los mecanismos de producción y difusión del arte asumido como producto de comercio) motive la degradación ética y estética del arte en su conjunto. La literatura colombiana de este siglo no es ajena al fenómeno⁶. La ética capitalista que

⁵ En el sentido que propone Ernest Cassirer en *Filosofía antropológica*. Es decir: un replanteo de la sentencia platónica “conócete a ti mismo”, basado en la adecuación de conceptos como individualidad, otredad, obra e historia.

⁶ En el texto “La narrativa colombiana del siglo XXI”, de Patricia Trujillo Montón, (2007) se esboza un estado del arte de la narrativa colombiana considerando como categoría central en su estructuración el fenómeno de industrialización del arte. En estas páginas se menciona, de manera bastante sintética, la variedad estilística y temática que en los últimos 15 años ha ofrecido la literatura nacional debido a la presencia sincrónica de escritores de edades dispares. Un ejemplo de esta tendencia está dado por la novela policiaca de Santiago Gamboa y Mario Mendoza, y

impone al arte la satisfacción de los intereses del pueblo, la concesión tendenciosa de sus apetitos, el prosaísmo estético, la confusión entre goce estético y fruición prosaica ha degradado el compromiso asumido por el artista en la construcción democrática del saber. Hoy se da prelación a intereses extra estéticos, se destierra del ámbito del arte la preocupación filosófica y se sustrae al arte su condición esencialista; es decir, su condición artística estética⁷.

¿Cómo puede pensarse una literatura coherente con las exigencias epistémicas del contexto; esto es, estéticamente trascendente, éticamente comprometida con la evolución intelectual de la humanidad cuando en el contexto sociocultural lo que predomina es la sinonimia entre arte y divertimento evasionista? ¿Es necesario, por

la novela epistolar *Una lección de abismo* de Ricardo cano Gaviria (1991) [recientemente, *Buda blues* de Mario Mendoza, 2009.], o la novela urbana, la narración histórica de William Ospina. El texto propone una reflexión, en tono de denuncia, en torno al incremento de la publicación de novelas en Colombia en los últimos 20 años. Frente a este incremento de la oferta se hace cada vez más evidente la imposibilidad de la crítica literaria especializada de dar cuenta de la producción. Se denuncia también el factor adverso que representa sobre la tarea crítica objetiva el mercado literario, en tanto ejerce presión sobre los autores, privilegia determinados temas, técnicas y modas narrativas; subraya el aumento de la presión ejercida a raíz de la desaparición de los suplementos literarios, espacios radiales, televisivos y publicaciones periódicas en que la crítica literaria independiente de las editoriales ejercía su derecho y deber de juzgar las obras. A pesar del carácter relevante que alcanzan algunos nombres y proyectos narrativos desinteresados, el panorama es desesperanzador en tanto el éxito de ventas funja como criterio predominante a la hora de publicar.

⁷ Estas reflexiones hacen parte de las preocupaciones filosóficas de Walter Benjamín: "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos interrumpidos I*. Taurus. (1989), Umberto Eco: "Estructura del mal gusto", en: *Apocalípticos e integrados*. Max Horkheimer y Theodor Adorno: "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas", en: *Dialéctica del iluminismo*. Sudamericana (1988), Pierre Bourdieu: *Las reglas del arte*. (1995), Jesús Martín Barbero "Figuras del desencanto" "la muerte del arte del fin del siglo" y *De los medios a las mediaciones*.

ejemplo, aceptar la tesis de Josefina Ludmer⁸ (2007), quien cree que a la sombra del concepto *industria cultural* ha surgido una nueva *episteme* que obliga, desde el punto de vista estético, aceptar que a diferentes medios de producción corresponden distintos medios de recepción. ¿Debe aceptar la crítica literaria que se impute improcedente la percepción del hecho artístico literario en términos de bueno o malo, en términos de lo que es y aquello que no es pese a las apariencias?, ¿debe aceptar la teoría estética que la nueva *episteme* y pérdida de autonomía de la literatura obliguen a leer y a aceptar como literatura productos que no lo son?

Es fácil estar de acuerdo con la idea de que la evolución tecnológica ha arrojado como resultado una nueva sensibilidad y que en aplicación rigurosa de los preceptos de la teoría de la recepción y el "pluralismo social" del que habla H. M. Enzensberger es necesario considerar los distintos modos de lectura a que se puede prestar un texto. Es posible aceptar que la literatura hoy debe responder a distintos interrogantes, que la realidad y su concepto se han modificado, que los límites entre realidad y ficción se han desdibujado, aceptar que la literatura se nutre de subgéneros argumentativos y discursivos, que debe eliminarse la concepción anticuada de literatura para poder responder a la tarea crítica objetiva de aquello que hoy se concibe y acepta como producción literaria.

En aquello que no se está de acuerdo, y al respecto la posición de la crítica es irreductible, es en aceptar que esa nueva *episteme* de la que habla Josefina Ludmer, esa pérdida de autonomía de la literatura y la presencia imponente del discurso de industrialización cultural generen a corto plazo la degradación absoluta de la creación artística. Es imposible aceptar que el arte ha encontrado su fin en la predisposición y planeación capitalista de la estructura social globalitaria tanto como resulta inadmisibles creer que la industria cultural ha logrado la homogenización mercantilista de

⁸ Ludmer Josefina: Literaturas posautónomas. En *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura*. Núm. 17. 2007. www.dialnet.unirioja.es www.lehman.cuny.edu.

las propuestas artísticas existentes. La intención de este trabajo investigativo es indagar en el campo de la literatura nacional colombiana de comienzo de siglo XXI la intención contestataria, obstinada, de algunos autores que pese al influjo poderoso de la lógica capital resisten la imposición de cánones literarios consumistas, prosaicos, degradados y orientan la construcción de su proyecto narrativo en función de crear la filosofía antropológica que aporte respuestas a la pregunta ¿qué es el sujeto?

No generalizo, no digo que la obra de autores como Santiago Gamboa, Abad Faciolince, Mario Mendoza y William Ospina sea filosóficamente relevante en su totalidad. Me limito a comentar del conjunto de su obra narrativa algunos textos que se ajustan a esta intención contestataria, minoritaria, que busca preservar la dignidad de las letras

nacionales tomando posición por la literatura en función del conocimiento profundo del individuo, la comprensión de traumas y taras sociales que recibe como legado cultural, la reinterpretación de su pertenencia a esta estructura social, de la explicación del contexto, la interiorización crítica de la realidad que le ha correspondido en suerte vivir, y, finalmente, la creación de la realidad a partir de la construcción del presente articulando en él o a través de él la vida íntima de los sujetos individualizados en cualquier isla urbana. Lo que se pretende es analizar, ante la imposibilidad de proponer una literatura evasiva, que no sea realista, urbana o violenta, las alternativas consideradas por los escritores al participar de la definición del sujeto en el contexto sociocultural de esta América Latina totalmente sometida a ideologías capitalistas.

Deconstrucción, fenomenología y literatura Apuntes hacia la definición de un modelo lector

“La fenomenología pone de manifiesto, saca a la luz las operaciones de una subjetividad fundadora de sentido. Sustituye la actitud ingenua de las ciencias por una actitud contemplativa” (Habermas, 1997: 36).

No está de más recordar que en lo referente al estudio objetivo de literatura, estética, y filosofía en Colombia existen reflexiones rigurosas aún en boga que valdría la pena repasar; que instauran precedente e indican el surgimiento de un pensamiento crítico progresista y contestatario; que tienen en común el interés filosófico por las letras nacionales releídas al trasluz de compromisos a que constriñe la modernidad capitalista⁹. Mi inte-

rés no es parafrasear tales desarrollos teóricos; lo es en cambio, subrayar que pensar diacrónicamente la dialéctica entre creación artística, sociedad y cultura, determinar el principio de causalidad que define su lógica dialogal y evolutiva ha permitido redimensionar en su estudio actual cada término involucrado. Sin duda, una afirmación sencilla y sin embargo obvia apenas en apariencia.

En Colombia resulta inaceptable que pese a la pertinencia de reflexiones de este calibre, participativas en la comprensión de la crisis universal, sus enfoques críticos no trasciendan la teorización academicista circunscrita al claustro universitario. Bien visto, tales reflexiones se debilitan en el circuito de la comunicación social; de hecho, se desvirtúan al chocar de modo abrupto con prejuicios infundados arraigados en la base cultural de los pueblos latinoamericanos. Por su protuberancia destaque, quizás a modo de ilustración, aquella credulidad inocente en lo *verdadero y concreto* de la realidad que se percibe, pues en la percepción de esta realidad última, cierta actitud acrítica (definida por la dicotomía aceptación pasiva e

⁹ Me refiero a los textos “Literatura en la revolución y revolución en la literatura” de Óscar Collazos. “Literatura colombiana un fraude a la nación” de Gabriel García Márquez, los ensayos de Fernando Cruz Kronfly, *La sombrilla planetaria* y *La tierra que atardece. De la barbarie a la civilización* de Rafael Humberto Moreno Duran. “Crisis de fe” de Héctor Abad Faciolince. Las reflexiones, sacralizadas ya, de Estanislao Zuleta y Rafael Gutiérrez Girardot.

imposición arbitraria de modelos ideológicos desde el discurso mediático) obstruye la construcción autónoma y racional de un marco referencial lógico y objetivo que objetive, a su vez, procesos de significación social. Se erige factor desencadenante de interpretaciones incoherentes del presente, actitudes equívocas por parte de los sujetos, estimula la crítica pesimista, anti-propositiva; si se quiere, en pocos términos, promueve el estancamiento social del arte, del pensamiento, y la consecuente aceleración de su degradación.



Nótese cómo en dicho contexto pasivo, por antonomasia, lo verdaderamente obvio es la consecuencia lamentable desprendida del autismo contemporáneo generalizado: recrudescimiento de la crisis individual y colectiva que perfila la evolución social y cultural. En este punto se imponen dos interrogantes: ¿es la indiferencia ante la comprensión de la realidad producto del desinterés que genera en conciencias tan lúcidas como desesperanzadas la pérdida de fe en el cambio social?, o ¿es en realidad la actitud, nociva pero consecuente, de un pueblo que acostumbrado a la marginalidad opresiva renuncia a construir ideas propias, a tomar posición frente a las dinámicas sociales en un mundo globalizado apático a la diferencia? Cualquiera sea la actitud

implementada para hacer frente a esta situación, procurará agotar estrategias en la motivación del activismo intelectual, la orientación de formas comprometidas de participación, generación de modelos analíticos que denuncien la falsedad inherente a lo verdadero, y el superficialismo de aquello que consideramos concreto.

Si se acepta el arte como vehículo de sistemas de pensamiento interpretativos de la realidad, dicha responsabilidad, (la de delatar las orientaciones críticas del texto) recae en la teoría estética. En consecuencia, su tarea es difundir y hacer asequibles sistemas analíticos (inherentes a la obra) que sobre la totalidad de las prácticas sociales, las creaciones del hombre, los productos culturales despliega el autor. Su objetivo esencial es resistir la uniformidad en procesos de representación reducidos a la refracción mimética de una versión de la realidad tan acomodaticia como excluyente. Pese a los pocos ejemplos que puedan subyacerse de crítica certera aún cabe preguntar: ¿por qué a pesar de la existencia de discursos críticos escépticos de esta realidad prefabricada (sostenida con discursos altruistas hipócritas, destinados a la magnificación del carácter trágico e insoluble de la crisis mundial), discursos que ven en la realidad apenas un sofisma de distracción, un adefesio antepuesto al quehacer filosófico, el problema de la interpretación deficiente persiste?. Tras la duda vale la pena insistir: ¿qué se entiende por teoría estética? ¿Quiénes son responsables de la formulación y aplicación del concepto?

Formulada la pregunta, no constituye digresión alguna si traslado la discusión al plano de la educación. Según entiendo, las razones deben buscarse en la instauración de políticas públicas que orientan de modo inadecuado los objetivos de la educación. Las instituciones encargadas de garantizar dicho derecho, tanto políticas como formativas, privadas o públicas, *no deben* ser mecanismos de difusión, mucho menos de imposición de ideologías enajenantes; deben negarse categóricamente a la erosión del espíritu crítico. En este pueblo, la discusión se ha viciado de modo ladino. Al colombiano se le vende la idea

de “competitividad”, se le ha elaborado como complemento el mito de la dignidad a razón de sus posibilidades de inclusión en una lógica capitalista, a menudo disfrazada de entretenimiento y cultura, que exige productividad más no racionalidad. Así, la educación se inclina hacia la tecnificación (subsidiaria del maniqueísmo); las ciencias humanas, vías de acceso a la comprensión de la condición esencial de nuestra especie, pasan a un segundo plano. Asimismo, se priva al hombre de los medios de acceso al conocimiento, se desvirtúa la opinión pública: ¿qué puede opinar la tribu si no entiende los pliegues de su propia identidad, tampoco los mecanismos empleados para la definición de su universo social? Luego de la incertidumbre tendenciosa y el silencio se instaura la versión de la realidad caótica que conocemos.

En beneficio del pensamiento crítico que permita superar el trauma de la impostura deben desecharse, dada su ineficacia, paradigmas de organización que en su afán por prestar solución inmediata a los problemas concretos, promueven soluciones infundadas y temporales en lugar de lúcidas y definitivas. El método a seguir, en apariencia reaccionario, ve en la tecnificación de la educación, más que un fin en sí mismo, cierta estrategia contradictoria al desarrollo libre del pensamiento. El objetivo trazado requiere la planeación de cátedras honestas, libre-pensadoras que hagan uso inteligente de las pocas horas presenciales que deja la reforma curricular. Es, para más señas, un compromiso individual, orientado a desterrar de las aulas el espíritu de la mediocridad, que reprueba la insuficiencia en el análisis textual. El modelo ve en los enfoques ofrecidos por los discursos deconstruccionista y fenomenológico posibilidades de abstraer de entre las representaciones y elaboraciones simbólicas incluidas en los textos literarios perspectivas críticas de la realidad, promotoras de un pensamiento capaz y comprometido con la percepción hipercrítica del mundo objetivo y sus fenómenos.

Veamos el siguiente contraste: a través de los recursos de análisis inadecuados (clásicos en la hermenéutica literaria) suele enunciarse apreciaciones facilistas tanto como desfasadas al juzgar

el realismo literario. Media en la actualización de juicios evaluativos la duda que simplifica la poetización de lo real representado al sentenciar que el realismo literario consiste sólo en la recreación de universos paralelos funcionales según lógicas análogas: esta idea demanda del arte reproducción mimética, no interpretación. De otro lado, desde el modelo analítico filosófico adecuado, media en la estructuración de juicios de valor, ya no la duda, la consciencia lúcida del grado de complejidad propio de la representación poética.

El carácter sublime del realismo literario se halla en que la postura evaluadora de la realidad permite no la solución de problemáticas sociales, sino el descubrimiento de la esencia misma de lo real, el reconocimiento de las diferentes caras que le compone

El análisis busca (en la base del sistema simbólico creado a partir de la relación dialógica entre sistema de personajes, tiempo, espacio, narrador-autor, contexto de producción versus contexto de recepción, riqueza, cohesión y coherencia de las voces presentes en el universo narrativo), perspectivizar la verdad aludida, argumentar o rebatir su trascendencia. En segundo lugar, cuestiona el entramado de problemáticas sociales diversas, individuales, simbólicas, concretas, que legitiman los conceptos de crisis de la modernidad y miseria humana como universales culturales. Por último, deconstruye el universo discursivo elaborado, dimensiona sus sentidos. Es decir, transgrede la relación signo-significado y expone la esencialidad inmanente al objeto, el discurso, el hombre y su realidad; ve en la literatura de la violencia actual una lectura diferente del fenómeno y no una réplica de modelos pasados.

Dicha esencialidad radica en su riqueza. El proceso de alteración de la lógica compositiva de la realidad exige de parte del artista un ejercicio

riguroso (filosófico) no tanto de destrucción de la realidad a representar como de reconstrucción dialéctica, a partir de los elementos integrales del todo, de una infraestructura lógica y reveladora de las riquezas (en el sentido goldmaniano, es decir, estrictamente ideológicas) de la realidad. Es este proceso de recepción, destrucción, deconstrucción y reconstrucción dialéctica aplicado sobre la realidad uno de los saberes heredados de la tradición. Por lo menos así queda explícito en la definición de lo real maravilloso americano propuesta por Carpentier, aunque en lugar de lo milagroso o sobrenatural el mismo procedimiento se oriente a la revelación de lo esencial del fenómeno:



Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las invertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite. (Carpentier, 2003: 39).

El procedimiento (tanto recreador como interpretativo) es bastante confuso, y ante la ambigüedad irrecusable en las preguntas *¿existe la realidad?, ¿es la realidad (en toda su complejidad) la imagen que de ella podemos reconstruir a partir de sistemas signícos que permiten su aparente representación?, ¿qué se entiende por relativismo realista o realidad plurideterminada?*, el panorama resulta preocupante. Cualquiera sea la idea que poseemos de la realidad (oficial, paralela o contestataria) es apenas aprehensión mínima de un conjunto que en esencia resulta inabarcable. No es real sólo lo tangible y manipulable (desacuerdo heredado del positivismo); junto al universo objetual existe un universo abstracto muchas veces irrepresentado. El objeto estético del arte literario realista no debe estar supeditado a las limitaciones del recurso estético expresivo del que se vale, tampoco debe sesgar el ejercicio creativo al aceptar por toda realidad (o realidad única) la versión unilateral que institucionaliza el discurso dominante.

Ante la duda que suscita la existencia o inexistencia de la realidad, ¿cómo deben interpretarse sus efectos?, ¿qué debe entenderse por desrealización al representar la realidad?, ¿cuál es su funcionalidad analítica? El concepto hoy aplicado al análisis de la realidad propuesta por las letras colombianas difiere, radicalmente, del propuesto inicialmente por Ortega y Gasset, quien asume la desrealización como un procedimiento congénito al arte: “En el arte se trata siempre de escamotear la realidad que de sobre fatiga, oprime y aburre al hombre fuera del arte. Es prestidigitación y transformismo” (Ortega y Gasset, 1963). El aspecto complejo de la desrealización surge cuando es necesaria su aplicación sobre la realidad objetiva y cotidiana sin alterar su aspecto exterior, sin escamotear su crudeza.

Ante la ambigüedad, su carácter plurideterminado y demás características atribuidas a la realidad la respuesta estructurada apunta a desrealizar la versión oficial de la realidad impuesta; no tanto para denunciar la degradación constante de sus instituciones, sino para comprender la forma en que extravían su autonomía al observar de manera casi irracional los principios de una versión paralela que desmiente la realidad objetiva

buscando manipular el librepensamiento. Es decir, se desrealiza (en el sentido primario atribuido al término) cuando los procesos de interpretación se actualizan no desde una subjetividad consciente y racional sino desde los modelos pre-elaborados que tratan de imponer una versión de la realidad beneficiosa a los intereses particulares de los detentores del poder.

En conclusión, la ambigüedad en la definición del concepto frustra todo proceso de construcción de una base conceptual sólida sobre la cual civilizar la sociedad, generar identidad, promover el desarrollo integral del sujeto. Por otra parte, esta anomalía que hace de la realidad un fenómeno indecidible no se resuelve homogenizando la cultura a fuerza de arbitrariedades: la realidad no debe asumirse nunca como impostura homogenizante. Tal vez, si se busca la solución, habría que empezar a considerar que en la crítica literaria la valoración de la realidad representada empieza por la aplicación del modelo materialista dialéctico que debe el principio articulador del conjunto, no en el sentido de un materialismo dialéctico positivista (miope) que, supeditado a la valoración de realidades parciales, desconoce la dimensión del conjunto. La esencia misma de la realidad no es deducible en su fragmentación; lo es en su deconstrucción; en tanto que la posibilidad de alterarla está en la comprensión de los sistemas simbólicos que intentan su representación analítica.

Incluyo la siguiente precisión: la realidad se compone de tres esferas articuladas, a saber: exterioridad objetiva (realidad real, aunque no se esté de acuerdo con el sentido atribuido a tal término), exterioridad subjetiva (producto de mediaciones) y subjetividad abstracta (aquello no comunicado y que resulta difícilmente deducible de un modo acertado). El grado de complicación al interpretar es proporcional al grado de dificultad al limitar la ambigüedad de estos tres aspectos. La teoría de la acción comunicativa exige del diálogo orientado al acuerdo de sentidos, la contrastación dialéctica de imágenes de mundo (mundos de la vida); no da pie a imposturas. La literatura, en su rol de interlocutor, habrá de confrontar las versiones existentes de la realidad (discursos), no con el objeto de proponer una interpretación conclusiva, sino con la

determinación de criterios generales que permitan evaluar esta realidad que reconoce como suyos el relativismo y la indeterminación.

Otro aspecto del problema, además, es el relativismo en la noción de verdad. Aún no se han acordado criterios concretos capaces de instaurar verdades universales. Si la consolidación de la cultura y de las diversas civilizaciones se ha adelantado sobre la base de tal desfase en la estipulación de criterios unívocos, resulta harto evidente que el horizonte interpretativo que sirve a los sujetos como marco referencial en ulteriores procesos de interpretación y asimilación de la realidad parte de la ambigüedad como estadio primigenio. De esta manera, la comunicación como utopía, el monadismo, el aislacionismo y demás problemas relativos a la incomprensión en contextos comunicativos justifican una vez más el estado de cosas que exhibe la realidad.

La recuperación del pasado histórico, el ejercicio de la memoria son entonces procedimientos complejos que buscan configurar la infraestructura conceptual sobre la cual se modela el presente y se perfila el futuro

Ahora bien, si para la literatura la realidad es un hecho polivalente, multidimensional, cuya exploración genera realidades paralelas, corresponde a la crítica dar cuenta de mecanismos y grados de imbricación constitutivos de lo real objetivo poetizado, hacer explícito el objeto estético inherente al sistema articulado. En este orden de ideas se deduce: tanto en el plano de la representación poética como en la estructuración de un sistema filosófico funcional a la interpretación de aquello poetizado sólo es posible la construcción de ideas concretas a partir de la valoración del conjunto como unidad de sentido. Es decir, la representación mimética (atribuible a todo realismo estetizante), desvinculada de un sistema

filosófico analítico, deviene recurso inoperante si se persiguen objetos estéticos trascendentes. La representación lograda carece de sentidos relevantes, constituye acaso la refracción superficial de hechos que no deben ser analizados en desconocimiento de su naturaleza dialógica: toda versión de la realidad será parcial; su todo no es producto (como sugiere el principio cartesiano) de la articulación entre sustancia pensante y sustancia física. Al final, la indecidibilidad resultante se debe al carácter difuso, multiforme y heterogéneo de los mismos elementos que la integran.

Tanto en el plano de la representación poética como en la estructuración de un sistema filosófico funcional a la interpretación de aquello poetizado sólo es posible la construcción de ideas concretas a partir de la valoración del conjunto como unidad de sentido

La literatura realista colombiana del XXI explora el polimorfismo unificado de la realidad. Según se lee, integra la unidad de conjunto denominada realidad nacional: secuelas irreversibles que ocasionan procesos de aniquilación cultural, procesos de construcción social que en aras de una organización progresista implantan la catástrofe como invariante socio-histórica, la discontinuidad tímida de tendencias contestatarias, el sinsentido de una sociedad frívola y vacía, indefinición identitaria, autoafirmación condicionada, escisión cultural, disociación social, pseudo-individualismo, la asfixia tras interiorizar (de modo irrecusable) patrones arbitrarios que amordazan la construcción del sujeto crítico, el carácter difuso de una organización social cuyo rasgo predominante es el instinto predatorio, las diferentes versiones de la crisis existencialista de los sujetos desposeídos cuya realidad degradada y depreciada continúa su degradación progresiva y vertiginosa.

Para entender la sociedad del no valor, apuesta reincidente en las letras nacionales, parte de las ideas que habría que considerar empiezan por la muerte de los grandes relatos, cuyas consecuencias inmediatas son: la relativización del concepto de moral, la no disyuntiva resultante que acompaña al sujeto moderno en la determinación de su destino, la muerte de dios y en consecuencia la idea desesperanzada de destino, presente y futuro. De otro lado, genera la configuración de un tipo de sociedad diferente en que se desmitifican los valores trascendentes a raíz de la imposición de ideologías capitalistas y espíritu de mercado; nuevo logos determinante en las relaciones interpersonales; la lucha salvaje por el poder y la consecuente cosificación de la sociedad y sus agentes; renovación de la cultura y la inutilidad del sujeto, del otro, de la fuerza de trabajo, etcétera. Si bien lo anteriormente mencionado puede ser suficiente para construir una imagen de la realidad, la propuesta realista en la literatura y el arte se preocupa por entender la idea que articula el conjunto, que le proporciona unidad, para posteriormente intentar crear una realidad paralela interpretativa de la realidad real.

Toda manifestación artística ignorante o ajena a las necesidades que expone el contexto en que se crea es arte menor. La literatura no debe desentenderse de dicho problema. En la medida en que se desentiende del contexto cultural, la cotidianidad, la sociedades problemáticas de los sectores populares, las arbitrariedades y contradicciones del estado, puede determinarse en su interior una doble desublimación. Como primera medida pierde su carácter artístico, su trascendencia estética, su sentido social; renuncia a las posibilidades de generar efectos de sentido modificadores de estados de cosas y formas de pensamiento. De otro lado, si busca recrear una versión falsaria de la verdad y divulgarla e intentar legitimarla, esto es resultado de su renuncia al sentido contestatario que siempre debe acompañar al arte. El carácter sublime del realismo literario se halla en que la postura evaluadora de la realidad permite, no la solución de problemáticas sociales, sino el descubrimiento de la esencia misma de lo real, el reconocimiento

de las diferentes caras que le componen. Un claro ejemplo de este proceso de desublimación es la legitimación del kitsch como modelo estético que asciende a nivel de arte y de literatura incluso aquello que está lejos de parecerlo.

No obstante, poetizar la realidad no se restringe al presente caótico, tampoco lo concibe fuera de sus relaciones espacio-temporales; comporta construcciones epistémicas colectivas mediadoras en prácticas sociales. Su formulación, y esto es obvio, está anclada a la evolución histórica. Dado este relacionismo dialógico puede deducirse que el realismo estético literario abarca la inferencia del futuro en consonancia con el pasado y el presente que le condicionan. Desde esta óptica, la historia no es más que un afán descriptivo y quizás explicativo de las diferentes versiones de la realidad representativas de una época. De la época nos interesa no sólo su especificidad espacio-temporal; también el logos instaurado que le singulariza con respecto a otros periodos históricos.

De la deconstrucción derrideana a la “lectura plástica”

Usos y desusos en el análisis literario

Según apunta Follari (2003), aunque comparten un mismo origen (la crítica social) y afrontan un mismo destino (conformismo, academismo y renuncia a la potencialidad de subversión), la deconstrucción derrideana y los estudios culturales latinoamericanos son propuestas disímiles, independientes entre sí en su desarrollo; son análisis y síntoma de la simplificación de la experiencia, la exacerbación del consumo, la cosificación e industrialización cultural. Participan de la progresiva literaturización de las ciencias sociales, la invasión de las humanidades sobre las ciencias sociales, al punto que la filosofía y la crítica literaria se auto proponen como base de interpretación de los fenómenos sociales. Otro uso del deconstruccionismo derrideano asociado a los intereses y propósitos analíticos de autores “poscoloniales” promueve en el ejercicio de la crítica textual la transición de crítico literario a filósofo o analista político que buscan repolitizar el debate de la dominación. La deconstrucción se postula como *tabla de enjuiciamiento de otros discursos*. Sin importar el carácter

La recuperación del pasado histórico y el ejercicio de la memoria son entonces procedimientos complejos que buscan configurar la infraestructura conceptual sobre la cual se modela el presente y se perfila el futuro. Permite repensar el sujeto a partir de la causalidad sociohistórica que le define: “El sujeto desprovisto de toda alteridad se desploma sobre sí mismo y se abisma en el autismo” (Baudrillard, 2000: 19), pone en perspectiva la imposibilidad del cambio social, la determinación del sujeto como ser residual a partir de su relación con el otro, con el espacio de la urbe. Es, sin duda, una alternativa estética coherente que recusa el experimentalismo formal inoperante (prohijado por la vanguardia) y orienta su búsqueda filosófica revalidando procedimientos artísticos juzgados obsoletos según directrices actualmente vigentes. La trascendencia que pueda alcanzar esta orientación artística en la literatura colombiana depende de la existencia de un aparato crítico coherente.

anacrónico de esta respuesta posestructuralista, su aplicación permite insistir en deconstruir sentidos en medio de la liquidación del sentido promovida por el discurso mass-mediático y desfundamentar el pensamiento (Follari, 2003: 7-49).

No obstante, dicho modelo debe actualizar ajustes que permitan una interpretación más rigurosa del objeto de estudio. Malabou (2008) sugiere revisar la relación triádica dialéctica –destrucción deconstrucción–. En dicha relación se muestra cada una de ellas como pensamiento de lo negativo, como ruptura transformadora. La dialéctica hegeliana pretende en el análisis de la estructura de lo negativo la constitución y el movimiento del ser. La “destrucción” heideggeriana busca en la destrucción de fondos tradicionales fosilizados las determinaciones directrices del ser. Esta “destrucción” no busca anular el pasado, es un movimiento interno e inmanente al contenido filosófico y su propósito es positivo. La deconstrucción derrideana (según Derrida) no es un



“método”, una “crítica” o un “análisis”, es una tendencia intrínseca de la metafísica y no una intervención hermenéutica autónoma y exterior. Si para Derrida la deconstrucción es “más de una lengua”, la operación de ruptura transformadora que opera en ella apunta a la manera como la tradición está estructurada originariamente por una pluralidad irreductible de acontecimientos y de idiomas (Malabou, 2008: 51-56).

En “Sobre un nuevo método de lectura”, Malabou defiende que esta relación de diálogo entre las categorías mencionadas permite un nuevo acercamiento a los textos literarios, y sugiere un nuevo método de lectura, una lectura plástica:

La lectura plástica no se propone mostrar cómo lo mismo ya está siempre minado, acechado o parasitado por lo/el otro; no se trata ya de aprender a vencer la alergia o a prevenir el rechazo, ni de afirmar que la deconstrucción ya opera en la presencia a sí del texto. Lo que conviene es, más bien, hacer aparecer en el texto una forma que es, a la vez, otra respecto a lo mismo y otra respecto a lo/el otro, otra respecto a la metafísica, otra respecto a la deconstrucción. Una forma que es el fruto de la autorregulación de la relación entre la tradición y el sobrepasar la tradición, y que excede al mismo tiempo la estricta

binariedad de los términos de esa relación (...), así pues, lo importante es producir lecturas -lo cual sólo es posible, evidentemente, por la gracia de una nueva escritura o de un nuevo estilo- que no sean ya ni tradicionales, ni deconstrutoras. “Plásticas” sería precisamente su nombre o cualidad (Malabou, 2008: 109, 116).

Esta lectura reconoce que frente a cada presencia objetual referida a través del lenguaje existe una serie de significaciones veladas que pueden hacerse explícitas en el reconocimiento de sus variables condicionantes. La lectura plástica perspectiviza los elementos que inciden en la significación, sugiere los significados patentes, devela aquellos latentes; a la presencia referida de los objetos aporta su visibilidad. Esta visibilidad entendida como exterioridad promueve en el arte la creación de *figuras*, de deformaciones que imponen otra forma a la disposición de unidades lingüísticas: “La estructura figural que hay que intentar hacer aparecer en los textos no es ni una armadura limitadora ni un espacio potencial de dispersión, se trata de hacer surgir en las obras la forma que viene después de la presencia” (Malabou, 2008: 116).

¿Cómo crearla?, ¿qué elementos deben aplicarse para contemplar las formas después de la presencia? La comprensión profunda de los fenómenos entronca esta discusión al discurso fenomenológico. Empecemos por considerar que existen tres hitos fundamentales en la evolución de la fenomenología. En el primero Husserl pretendía la “idea universal de ciencia”, partiendo de una ciencia fundadora (la fenomenología) que permita proseguir el estudio sistemático de los modos de conocimiento subjetivos e intersubjetivos inseparables por esencia del ideal objetivo. En el segundo momento la fenomenología se centra en el intento de fundar una filosofía como disciplina rigurosa del saber. Su fundamentación crítica se apoya en el método fenomenológico descriptivo, en la “puesta entre paréntesis” de la tesis del mundo, para encontrar en su desvelamiento progresivo el *quomodo* de dicha subjetividad operante en la que se revelan los encadenamientos de evidencia. En el último momento Husserl revalida el método descriptivo

en tanto puede revelar el sentido olvidado de la naturaleza. En complemento de este método se sugiere el método genético explicativo, “el método de exploración de la cuestión recurrente que va (del) mundo (originario) de la vida, a las operaciones subjetivas a partir de las cuales se engendra a sí mismo. Estos tres hitos no constituyen procesos independientes (Jaramillo, 2000: 259, 273).

Para una explicación precisa del modo en que procede el modelo lector a la hora de abordar categorías como sujeto, mundo, vida y verdad, me permito citar en extenso a Husserl:

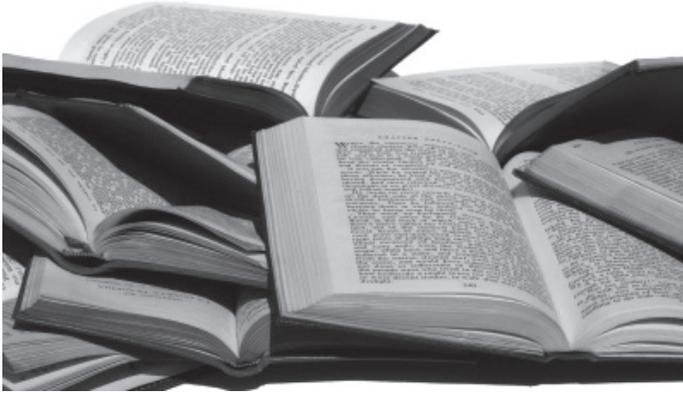
El hombre natural (digamos el del periodo pre-filosófico) esta vuelto hacia el mundo en todos sus actos y preocupaciones. Su esfera de vida y actuación es el mundo circundante que se extiende espacio temporalmente alrededor de él, donde él mismo se incluye. Esto subsiste en la actitud teórica que, en un primer momento, no puede ser sino la del espectador desinteresado en relación al mundo que, con ello, se despoja de sus mitos. La filosofía ve en el mundo el universo de lo existente, y el mundo se convierte en el mundo objetivo frente a las representaciones de mundo, que cambian según la nacionalidad y los sujetos individuales; la verdad se convierte, pues, en verdad objetiva. Así comienza la filosofía como cosmología, dirigida primeramente, como es obvio, en su interés teórico, a la naturaleza corpórea (...). Así todos los sucesos psíquicos, los de cada yo, como el experimentar, pensar, querer, tienen cierta objetividad. La vida comunitaria, la de las familias, pueblos, etc., parece entonces disolverse en la de los individuos particulares, considerados como objetos psicofísicos; la vinculación espiritual por medio de una causalidad psicofísica prescinde de una continuidad puramente espiritual, en todas partes impera la naturaleza física” (Husserl, 1997: 67).

En efecto, si se entiende el terrorismo como trauma inaugural del nuevo milenio no resulta incoherente que la literatura en atención a su

compromiso filosófico (que es análisis de lo político y social) busque conciliar posturas críticas, modos de participación y modelos de mediación asumidos por la filosofía en el transcurso del siglo XX a la hora de interpretar las categorías sugeridas por Husserl. Giovanna Borradori propone aplicar las posturas filosóficas más relevantes a la interpretación de manifestaciones violentas, como el índice del terrorismo imperante. Revisa así conceptos como modernidad, decadencia de los principios de la ilustración que dieron pie al barbarismo político y asume la violencia como producto de una patología común colectiva. Promueve también una reflexión desde los planteamientos aristotélicos respecto de la tragedia y su paralelismo con la filosofía, relee a Kant y a Hegel, quien declaró la razón y su articulación con la historia para definir que sólo el estudio de la historia puede revelarnos nuestra naturaleza y nuestro lugar en el mundo.

La lectura plástica perspectiviza los elementos que inciden en la significación, sugiere los significados patentes, devela aquellos latentes; a la presencia referida de los objetos aporta su visibilidad

En su afán por hacer del terror y la violencia fenómenos inteligibles, puntualiza que los modelos de compromiso social y político se denominan “activismo político” y “crítica social. Al esbozar la actitud crítica que habrá de aplicar”se en el estudio filosófico del fenómeno, Borradori parte de Rusell cuyo modelo de la contribución del filósofo, radica en compartir con el público herramientas analíticas, ayudar a pensar temas confusos, separar los buenos de los malos argumentos. De otro lado Arendt destaca la necesidad que tiene la filosofía de reconocer la fragilidad de las leyes e instituciones debilitadas por el advenimiento de la modernidad asumida como paradigma histórico y cultural.



Esta posición es compartida por Habermas y Derrida, quienes ven la filosofía en el contexto de los traumas de la historia europea del siglo XX. Para Derrida, toda palabra se ramifica en una serie de conexiones textuales e históricas. Es por eso que su análisis exige la deconstrucción de ideales que son falsamente neutrales y potencialmente hegemónicos, vehiculados a través de prácticas discursivas. Asimismo subraya la importancia del enfoque existencialista sartreano en tanto permite estructurar una dimensión totalmente nueva al concepto de crítica social: “Al hacer filosofía uno se compromete automáticamente con el esfuerzo de tener en cuenta a su tiempo”. Habermas, por su parte, ubica las razones de la problemática en “el

proyecto inacabado de la modernidad”, la globalización que divide la sociedad, y otorga a la filosofía la tarea de diagnóstico de evaluación orientada a la cura de la violencia, entendida como patología comunicativa.

En conclusión, para Arendt, Habermas y Derrida el primer compromiso de la filosofía es con las leyes o instituciones humanas en la medida que estas evolucionan con el tiempo. A su vez, la literatura colombiana del XXI hace suyo este compromiso cuando contextualiza las secuelas del proyecto de la modernidad, interpreta los soportes sobre los cuales se sostiene el discurso de la globalización,⁵ toma posición e interpreta la relación discurso poder, los efectos de la industrialización cultural, las ideologías dominantes, las directrices legitimadas que orientan los procesos de evolución sociocultural, el sujeto y su dimensión ética, cognoscitiva y física. El primer compromiso filosófico asumido por la literatura, más allá de intentar un activismo político y una crítica social desconectados de exigencias contextuales, es con las leyes e instituciones sociales en la medida que evolucionan con el tiempo y con el individuo y en tanto esta evolución deja su impronta en procesos de fundación ontológica y axiológica, y afecta en su unidad trascendente los procesos de creación y articulación de la sociedad y la cultura.

La literatura colombiana frente a la crítica literaria

Al iniciar un proceso de reconocimiento del interés actual que demuestra la crítica literaria universal por la literatura de países “rezagados”, es notorio que parte de las aproximaciones indagan la trascendencia filosófica de las reflexiones comportadas. ¿De qué modo tales esfuerzos estético-creativos elaboran sistemas “objetivos-universales” capaces de interpretar y explicar el modo en que perciben la crisis y proponen recursos para representar su circunstancia inmediata? En América latina dicho interés queda manifiesto en la considerable producción analítica de la obra de autores como Vila Matas, Volpi, Bolaño, Muñoz Molina... y en Colombia en la obra de Vallejo, Franco Ramos, Restrepo, Ospina, Botero, Serrano, Medina, Abad

Faciolince, Mendoza, Bonnet, entre otros. El panorama es halagüeño, al parecer la presencia de múltiples autores, el reconocimiento significativo de su obra, la aceptación de su participación, la confluencia cada vez más asidua de lectores permiten vaticinar una participación digna de los exponentes autores colombianos en el vasto mundo de las letras universales.

Tantos nombres, una cultura, múltiples enfoques. Si bien puede hablarse de escritores contemporáneos, conocedores los unos de los intereses y de la obra de los otros, conformados como agentes

<> Al respecto puede leerse el ensayo de William Ospina “El surgimiento del globo” (2001).

culturales en el seno de la misma sociedad, y con intereses filosóficos afines, es evidente que su obra tiene en común la intención manifiesta de la diferenciación, de no parecerse, de ser distinto. Pese a este esfuerzo imperativo la vertiente conceptual de fondo es la misma. El problema existencial abordado es similar, los sujetos y los personajes recreados o representados adolecen de la misma sintomatología; son todos sujetos inadaptados, fracasados, frustrados de múltiples maneras; desesperanzados, víctimas de la micro historia nacional; seres anodinos oprimidos por el poder arbitrario y violento del Estado, marginales del pensamiento crítico; desterrados, perseguidos a causa de sus ideas; incomprendidos, blancos directos o indirectos de la política de terror instaurada por el Estado; remanentes de la pugna bipartidista que polarizó al país y definió los perfiles de su historia; individuos sin tiempo, anclados en el presente, amnésicos (por voluntad) del pasado; sociópatas que se saben sin posibilidad de un futuro mejor.

En las letras nacionales pueden identificarse orientaciones como la tentativa de Fernando Vallejo, quien hace tiempo, desde la década de los ochenta, le declara la guerra a la estupidez nacional, al abuso, la mentira y la violencia. Crea una propuesta hiperrealista cínica; recupera la memoria sin miedo a decir la verdad, sin miedo al escándalo:

(...) se puso a contar cinematográficamente esta Colombia nuestra que es inocente y malintencionada al mismo tiempo, este país violento que se desangra vertiginosamente como si no pasara nada y que perdido en sus fanatismos patina en su propia historia. Para Vallejo contar es descubrir recreando con la mayor fuerza posible la realidad descarnada que es su materia prima. Pero, claro, tuvo problemas, porque para el país que no recuerda la memoria es una amenaza, una vergüenza que nadie está dispuesto a aceptar (Murillo, 2003).

Motivado por tal iniciativa, tal vez al asumirla como adecuada, consecuente con las necesidades (individuales y colectivas) de las sociedades latinoamericanas y de paso como recurso para desembrazarse del lastre garciamarquiano, aparece la

figura de Abad Faciolince, quien da continuidad al texto biográfico, testimonial y memorístico con intención de determinar e interpretar los estados de afectación psíquica de los sujetos al permanecer expuestos, sin remedio, al influjo de las instituciones estatales (*Fragmentos de amor furtivo*, 1998); apuesta incluso por denunciar la degradación corrupta de medios y agentes al servicio de la organización del Estado (*Angosta*, 2003) y aborda la desublimación del arte (*Basura*, 2000). De otro lado, Franco Ramos da continuidad a este propósito crítico del terror y la violencia aportando a la sicaresca¹⁰ (*Rosario Tijeras*, 1999) y finalmente desidealiza el sueño americano al exhibir las condiciones que median en su materialización. (*Paraíso travel*, 2000).

Por su parte, en el marco de la novela biográfica, intimista, memorística y de autoficción aparece Santiago Gamboa. Se mueve en el género de lo policial, de la novela negra urbana. Desciende a lo más marginal de la contra-cara de la ciudad para mostrar ese otro mundo existente y negado en donde se ubica a los marginales de la sociedad. *El síndrome de Ulises* representa, grosso modo, la negación categórica del ideal de los latinoamericanos



¹⁰ Al respecto pueden leerse los textos de Erna Von der Walde: "La sicaresca colombiana: narrar la violencia en América latina", en: www.nuso.org; Margarita Jácome (2009) y la entrevista a Héctor Abad Faciolince hecha por Jaime A. Orrego en: www.escriitoresypreiodistas/NUMERO27

de encontrar en Europa el espacio y las posibilidades para el desarrollo íntegro de su personalidad. Son sujetos marginales que cifran la esperanza de encontrar acomodo en el mundo capitalista emigrando. El periplo efectuado por los personajes, las circunstancias en que se da la búsqueda, las consecuencias, el contraste entre lo abandonado y lo obtenido configura un panorama desolador, desesperanzador y define la condición civilizada, hiperdesarrollada e industrializada de culturas de primer orden como una cortina de humo para atenuar su decadencia moral. El mismo propósito crítico encuentra continuidad en la propuesta de Mario Mendoza. En *Satanás* (2002), recrea la ubicuidad del mal, reconstruye de manera crítica la forma en que se propala, devela los efectos a todo nivel de la expansión de esta epidemia. En *Los hombres invisibles* (2007) da cuenta de la alienación y exterminio de las últimas comunidades indígenas, denuncia el genocidio, desmantela las argucias discursivas que se esgrimen para justificar el abuso. En *Buda blues* (2009) la posibilidad de superar el bache de la violencia, la incomunicación y la indiferencia radica en la capacidad de resiliencia que genera la lectura crítica.

Andrea Fanta, en *Naratives of Abandonment* (2007) analiza la obra de Gamboa, Abad Faciolince y Mendoza. El marco teórico es propuesto por Jean Baudrillard, quien cuestiona la historia a partir de su relación con hombres residuales, artífices de sociedades marginales consumidas por el capitalismo y las canecas de la historia. Desde este punto de vista cabe pensar que a la par de la resemantización de conceptos como historia,

En Colombia existe la libertad de expresión... ni más faltaba, claro que sí... sólo que también es igualmente válido el derecho adquirido de "ajustar cuentas" a quien ha hecho de la crítica su profesión, para menoscabo de la "buena estampa" de los padres de la patria criticados

individuo y democracia, propios de un proceso de resistencia, se han gestado modificaciones autónomas en modos de pensar. Esto es, se ve al individuo como un sujeto apartado de los procesos, marginal del capitalismo, que hace resistencia a este proceso oficial de marginación creando versiones paralelas a las instancias respecto a las cuales es marginal. Así es posible hablar de una *parasociedad*, *parahistoria*, *parademocracia*, igualmente válidas en tanto se instauran como mecanismo de permanencia de los considerados desechables por los regímenes oficiales. La intención de la literatura no es la de representar esta realidad o la de trasponer al plano de las letras la realidad marginal de los sujetos apartados del orden instituido por los institutores del orden; la intención es hablar de enfoques complementarios de las versiones oficiales.

Me explico: a todo concepto avalado por el discurso oficial, a todas las verdades por él instauradas se corresponde un *paraconcepto*, una *paraverdad* (que no es necesariamente una mentira). En el plano del arte se puede hablar incluso de una *paraliteratura*. La intención de los autores abordados será, en consecuencia, la creación de un lenguaje propio de lo marginal, un lenguaje consecuente con la expresión de esa condición de marginalidad, de desposesión múltiple del sujeto, de representación del *paramundo* y la *paracultura* que ha colonizado. Se es marginal en una sociedad en que la heterodoxia política ideológica es improbable o silenciada a través del régimen de terror que impone el totalitarismo absolutista instalado.

En Colombia existe la libertad de expresión... ni más faltaba, claro que sí... sólo que también es igualmente válido el derecho adquirido de "ajustar cuentas" a quien ha hecho de la crítica su profesión, para menoscabo de la "buena estampa" de los padres de la patria criticados. Es la lógica que prevalece y en la cúspide de esta cadena que alimenta la violencia está el poderoso, a quien no falta ayuda del hampa hambrienta, para salvaguardar su buen nombre y el de su prójimo. Se es marginal cuando se milita en el deísmo gnóstico o en el ateísmo exacerbado, cuando se carece de poder adquisitivo en una economía precaria con delirio de autosostenibilidad, marginal en tanto se carece

de elegancia, belleza, glamour: indispensables para encajar en la sociedad de consumo.

Los interrogantes derivados son numerosos: ¿hacia dónde se dirige este afán de hacer parte de la lógica globalitaria? ¿qué repercusiones trae en realidad a las sociedades y a los individuos hacer parte del proyecto mundial de homogenizar el mundo? ¿en qué medida estamos obligados a aceptar como propia la macro historia del mundo a despecho de la micro historia americana? Por otra parte, ¿cómo pensar el mundo, la historia, el ser, su existencia basados en sistemas filosóficos instaurados sin purgar los prejuicios maniqueos sobre nuestro mundo, historia, ser y existencia? Quizás, a modo de consuelo, huelga decir que la literatura colombiana de principios de siglo procura perspectivas analíticas desde lo testimonial, lo policial, lo urbano, lo histórico etcétera, de este proceso de marginalización que afecta a las culturas menores.

En el universo representado en sus páginas el fenómeno deconstruido exhibe toda su dimensión problemática: el mundo como totalidad se divide en dos partes, una de ellas oficial y minoritaria, perfilada por los agentes y detentores del poder, por los regímenes absolutistas y sus auspiciantes, por sus títeres (las clases dirigentes), por los monopolios financieros, por las multinacionales, por el Estado y las instituciones aliadas: ellos conforman el centro. La otra parte integral del mundo se ubica en la periferia, desde allí pugna por participar un sector amplio, afectado

Literatura y filosofía en Colombia

Reconocer propuestas estéticas trascendentes en el ámbito de la producción literaria nacional ha generado el oficio de *crítico minimalista*. La definición refiere no tanto un concepto, una actitud cuya actualización implica profundidad analítica en la práctica de un razonamiento desconfiado orientado a contra-argumentar las imprecisiones valorativas de pseudos-expertos irresponsables. Ya en su primera fase de aplicación metódica a la evaluación del objeto que le concierne, no deja de resultar sarcástico que ilustre con rigor la



por la realidad establecida, utilizado de manera tendenciosa en la legitimación de tal orden, sobornado a partir de las prebendas que genera la participación relativa (me refiero a mayor o menor grado de acceso al dinero) en el sistema capitalista consumista; son individuos acosados, perseguidos, masacrados y reducidos cuando sus iniciativas ponen a tambalear los cimientos del orden central. Hacia donde se mire pueden ubicarse desechos de este orden social, sujetos prescindibles, por voluntad, ajenos, ignorantes de los mecanismos que hacen mella en su capacidad de crítica. Sólo una pequeña minoría permanece consciente de tales estratagemas de control; son los desesperanzados, exiliados, evadidos, desencantados, desadaptados, cuya historia ilustra los efectos devastadores que puede generar el mutismo, la abulia o la pasividad frente a la dominación del sujeto.

magnitud extensa del problema, casi inabarcable, en la siguiente expresión apologética de la brevedad: *los volúmenes de nuestra auténtica literatura nacional pueden acomodarse holgadamente en una biblioteca frágil y estrecha*. Esto, más que sentencia fatalista, es un hecho verificable, amén de la generosidad del subjetivismo ingenuo que apretuja en los mismos anaqueles títulos indignos. Quizá pueda reconocerse en el deseo de sobre valoración de nuestras letras cierta motivación patriótica cuya única consecuencia manifiesta ha lastrado

la crítica literaria con un ambigüismo incapaz de identificar textos con auténtico valor estético. La afirmación de esta vulgarización degenerativa puede muy bien ser consecuencia de la irrupción del nuevo siglo y la imposición de su lógica. Por esa razón deviene la modificación de conceptos que redujo la tarea de la crítica honesta a rescatar del cúmulo de “productos artísticos” la página significativa. Al buen lector, crítico devoto, que rehúsa banalizar su oficio le queda apenas separar de la hediondez de lo mediocre aquello ínfimo que resulta digno; es su deber distanciar de la oferta infinita de *artículos de mercadería* la materialización finita del arte, asimismo esquivar la actitud masificada de sacrificar la objetividad a favor de la legitimación de políticas totalitarias que hacen del arte y la literatura uno más de los productos de intercambio cosificados por el modelo capitalista.

No es objeto del presente texto demostrar o desmentir el carácter universal de la literatura colombiana, tampoco reconocer el mérito de su actividad creativa que pese a soportar participaciones infortunadas que le empobrecen ha logrado incorporarse de manera precaria pero representativa, es decir, no recurrente, ni mucho menos concurrida, al flujo de la literatura universal. Querer ampliar la muy breve lista de *autores* nacionales a fuerza de arbitrariedades y juicios carentes de argumentación es, según nuestro criterio, un sofisma insostenible. En su lugar debe prestarse atención a la idea que ubica en la crítica seria el primer estadio de depuración del arte literario. Para el *crítico minimalista*, más sensato que perseguir lo impensable será repensar que los afanes modestos se concretan si corresponden a propósitos conscientes de sus probabilidades. Sin otras razones, el discurso aquí vertebrado argumenta los modelos de distanciamiento o aproximación (propios de

nuestra producción) a la definición inadecuada del concepto de universalidad, redimensiona la equivalencia actual entre universalidad y legitimación masificada (muchas veces de propuestas narrativas intrascendentes orientadas a la instalación del espíritu competitivo y egocéntrico de la sociedad moderna), evalúa el carácter universal existente en la literatura artífice de la divulgación general de estereotipos definitorios de identidades culturales, con la esperanza idealizada de incentivar la necesaria reelaboración de núcleos genéticos inherentes a la producción literaria nacional.

En este punto conviene reconocer que las directrices de análisis convenidas obligan a la adopción de perspectivas globales que, de hecho, pueden juzgarse relativizadas considerado el número de obras escogidas. Como sea, la definición de un corpus de investigación reducido, por un lado, no es insuficiente, y, del otro, no constituye un impedimento para identificar en el campo de producción artística nacional las tendencias predominantes que integran el conjunto. En la interpretación de los elementos pueden reconocerse posturas poco éticas, justificadas en la lógica comercial mercantilista, entre ellas iniciativas facilitadoras de su retranscripción a otros formatos –el cine y la televisión– que ilustran el surgimiento de cierto tipo de canon prosaico derivativo. De forma semejante, es viable ubicar apuestas simbólicas reflexivas que redimen el propósito último de la literatura: más allá de recrear la realidad y difundir la imagen de su cultura, ella pretende el develamiento de estructuras conceptuales significativas en procesos epistemológicos de cualquier época y contexto. En Colombia, gran parte de la producción literaria contemporánea fija su apuesta estética en el cuestionamiento de disposiciones tipificadoras del pensamiento primitivo que hacen

Gran parte de la producción literaria contemporánea fija su apuesta estética en el cuestionamiento de disposiciones tipificadoras del pensamiento primitivo que hacen de la contemplación inofensiva, la aceptación resignada y acrítica de la realidad violenta, de un proyecto de nación fallido

de la contemplación inoficiosa la aceptación resignada y acrítica de la realidad violenta de un proyecto de nación fallido (los rasgos característicos de nuestra cultura) y, a su vez, procura la anulación del perspectivismo localista que obstruye la inclusión de nuestro pensamiento en la dinámica de corrientes filosóficas universales. La pregunta que nos atrevemos a formular es: ¿alcanzan todos estos textos contestatarios afines carácter universal? Las obras de Santiago Gamboa, Jorge Franco Ramos y Mario Mendoza (usando como referente de contraste los nombres de Héctor Abad Faciolince y Laura Restrepo) serán abordadas en estas páginas.

Si se pretende seguir un estricto orden cronológico, corresponde hablar en primer término de *Angosta*. 2003, año de su publicación, no delimita el margen temporal que marca una ruptura en la tendencia general universalizada que asume el *realismo* como aspecto temático preponderante en la creación de universos narrativos. Si bien la obra señala la continuidad de dicha disposición, igualmente explicita una refutación estética parcial del hiperrealismo crítico que surge como respuesta al realismo mágico maravilloso. El campo en cuestión inscribe a través de la figura de Abad Faciolince un enfoque valorativo de la realidad, desmitificador del virtuosismo imaginativo –realismo mágico– como herramienta inmodificable en el proceso constructivo de la novela. En su obra este tipo de artificio resulta inadecuado debido a su interpretación inexacta. Ha de escribirse que para la mayoría el proyecto narrativo del Nóbel no pasa de ser un acumulado de historias infinitamente entretenidas. Está claro que dicha forma de entendimiento aún no logra comprender que la encarnación en tipos y caracteres de ideas propias de un pensamiento primario, en lugar de describir, pretende la generación de conciencia. Por otro lado, la misma apuesta reniega del espíritu ponzoñoso –Fernando Vallejo– albergado en ciertas literaturas que son apenas diatribas expositivas de estados de degradación ajenos a nadie. Ambas propuestas resultan inadecuadas a causa de un hiperbolismo exacerbado. Es decir, la noción de realidad se difumina entre el milagro y el insulto.

Al igual que las propuestas anteriormente descritas, Abad Faciolince reivindica en su apuesta una inclinación ideológica inconfundible, contestataria de procesos sociales, tan universales como nocivos, que operan en contravía de la participación igualitaria del pensamiento disidente en la estructuración de la sociedad y la definición de la cultura. La perspectiva elaborada por el autor pretexto la representación de la realidad usando como recurso la relación de hechos desnudos, mientras ilustra de modo paralelo cómo el proyecto de instauración de una protocultura desdibuja los perfiles de otra cultura, la nuestra, auténtica pese a su hibridación. La intencionalidad comunicativa inmanente a la obra señala un grado de conciencia diferente de la condición acrítica de sociedades adictas a los recursos expresivos usados por instancias gubernamentales desleales para la propalación de su discurso hegemónico. El nuestro es el caso inconfundible de una sociedad ignorante sin conciencia de la relación maniquea establecida. En esta obra, la crisis que tipifica la realidad actual no se atribuye simplemente a la yuxtaposición descortés del pensamiento moderno, aún incomprendido, sobre la base del pensamiento primitivo, o a la abulia existencialista que genera el estado pútrido de la sociedad. Como medio explicativo, Abad Faciolince hace uso de la hiperbolización altruista: *Angosta*, un espacio de connotaciones dantescas, no es una ficción, es la metáfora que ilustra el estado último de toda sociedad víctima impasible de regímenes fascistas.

El entorno social resultante no provee las condiciones necesarias al desarrollo pleno de los sujetos. En el presente, bien sea real o ficcional, no existe ningún tipo de relación idílica probable: el preconizado *locus amenus* es tan sólo una utopía de académicos románticos. Sin importar cuáles sean sus inclinaciones, ideologías, posturas, la ética civil de la cual se consideran militantes, la actitud con que encaran la realidad, ésta no genera alternativas que faciliten la resolución del conflicto existencialista que crea en la interioridad del yo la sensación de ser un inadaptable social. En esta sociedad, que se ufana de ser moderna y en donde paradójicamente no existe espacio para el ser pensante, el

drama del *ser* y el *deber ser* sugieren en el binomio antitético de la negación reflexiva frente a la aceptación de imposiciones y su aceptación irracional, la posibilidad de un idéntico final: la anulación categórica de la existencialidad. El *dasein* o ser-ahí como realidad objetiva ineludible de todo individuo, desplegada en el contexto referido por la obra, no descubre la condición de ser para la muerte a través del ejercicio exegético de la angustia del *ser* frente a la *nada*, la *temporalidad*, o el existir como proyección y autoconstrucción del sí mismo, sino como imposición externa. En consecuencia, *Angosta*, y el proyecto que integra, en su proceso de analiticidad de la existencia del sujeto halla una solución digna cuya interpretación trasciende los límites de lo denotativo. Si el texto es conciente de que la degradación es un concepto universal que ha permeado la totalidad de las esferas constitutivas de lo existente, es lógico creer que *huir*, como alternativa de solución, constituye un aspecto de orden simbólico que habla de las posibilidades de *ser* en un espacio ajeno a toda dimensión física.



Ilustremos un poco dicha dimensión para ver su incidencia en el plano argumental de la obra y de paso justificar por qué su autor recusa el realismo socialista. La historia hasta hoy construida ofrece la imagen de un pueblo viejo y necio que repite sus tropiezos a fuerza de ignorancia, incapaz de comprender su pasado, recomponer su marcha en el presente y tanto menos de planear su futuro:

artífice de su miseria, deudo de un espíritu beligerante por dignidad, declarado extinto antes que corrupto. A la izquierda se ha impuesto el silencio para favorecer el dominio de administraciones ineptas con afanes de modernización traducidos en cemento, cosmopolitismo exhibido en frivolidades y modas indumentarias, globalización de sociedades que deben ponerse a tono con las exigencias propuestas por grandes monopolios, construcción de metrópolis alienantes del sujeto, supresoras de sus derechos fundamentales. El sujeto y su bienestar no hacen parte de los puntos a discutir en la agenda de gobierno. Por tales razones estos espacios magnificados, promotores –en teoría– del desarrollo de la civilización, generan en cambio indiferencia y resentimiento, causas y consecuencia, que desencadenan luchas atroces por igualdad y reconocimiento, por respeto a la diferencia, lucha que según la magnitud de sus manifestaciones puede llegar a considerarse terrorismo. La incompatibilidad entre sujeto-realidad-sociedad es una verdad tan universal como inmodificable, verdad que constituye un aspecto temático central en la narrativa del autor, la misma que ratifica el carácter insoluble de una crisis que se renueva sin objeciones.

Por su parte, *Delirio* (2004), de Laura Restrepo, elabora, claro está desde otro enfoque, la misma crisis existencialista. Su discurso narrativo se incorpora a la tendencia unánime de asumir dicha problemática como característica cultural, interpretable si se entiende que toda subjetividad es refractaria de su determinado entorno social progenitor. La psique del sujeto moderno, encarnada en sus personajes, adolece un estado sostenido de perturbación que particulariza tanto la exteriorización de su conciencia problematizada como la realidad resultante. El mundo de la obra consolida un universo realista en donde todo sujeto habrá de subordinar sus opciones de acuerdo a imposiciones que reniegan de la existencia autónoma del sujeto. Aquí el panorama de soluciones incorporadas no corresponde a iniciativas aconsejadas por el autor; y si el texto alude al ensimismamiento adoptado como alternativa de salida, elabora tal noción como antigua faceta comportamental instalada con anterioridad en el seno de sociedades

La historia es el dato que permite articular discursos explicativos de la actitud ética asumida por los agentes culturales de un Estado social delimitado según influjos heterónomos definidos en la obra: el narcotráfico entronizado en el poder

consecuentemente individualistas. El hecho de recrear realidades simultáneas, incluso delirantes, que correspondan a disparates según la noción de lógica impuesta, convalida su legitimidad histórica dado que permite al individuo la soportabilidad de su existencia. Es así que el delirio, más que patología de orden psicológico, corresponde a una actitud reflexiva facilitadora de la asimilación de realidades deshumanizadas. Si la realidad se empeña en la negación del individuo, su corolario será la negación de la realidad por parte del sujeto.

Parte de las condiciones que legitiman la articulación idéntica de factores compositivos de la sociedad descrita en el texto puede hallarse a través de revisiones objetivas de eventos históricos cuya impronta permanece aún vigente en la definición de conceptos y principios sobre los cuales se regla la construcción de la “unidad social”. La historia es el dato que permite articular discursos explicativos de la actitud ética asumida por los agentes culturales de un Estado social delimitado según influjos heterónomos definidos en la obra: el narcotráfico entronizado en el poder. Esta misma historia, y su inmodificabilidad constatada, es la que genera en el sujeto el escepticismo e indiferencia que en nuestra sociedad ya han hecho carrera como tendencias ideológicas pertinentes al desbarajuste nacional, y a su vez dan testimonio de la implicación del *instinto* de supervivencia como parte de la razón. Delirar, según lo expuesto en la novela, puede ser un ejercicio nocivo que trunque el desarrollo cabal de las relaciones, sociales pero es a su

vez el recurso reflexivo que permite sobrevivir en la sociedad actual. Se instaura de este modo la locura como recurso de accesibilidad a la comprensión de toda sociedad incomprensible. Con todas sus justificaciones, aquella no se *finge*; habrá de *merecerse*.

En la obra queda claro que la temática histórica, la conciencia del compromiso social que debe adquirir el texto, la articulación de la literatura con aspectos sociales, la inclusión de ideologías políticas bien definidas partícipes en el discurso literario creado, el tono de denuncia social, la inexistencia de redes entre los personajes incapaces de crear un sistema en tanto sujetos monádicos, son aspectos que representan en el proceso creativo la conjunción de las múltiples variables que señalan el por. qué de la inadecuación del *hombre al mundo*. Si bien desde una perspectiva idealizada se habla de conceptos complementarios que cooperan en el perfeccionamiento de sus individualidades, en el plano de lo pragmático todas las evidencias apuntan a relaciones desfavorables que ocasionan la destrucción de los universos representados. Al parecer, el proyecto moderno que aspiraba a la institucionalización de doctrinas generadoras del equilibrio universal no contó que con la aparición del modelo capitalista sustentado en el acaparamiento del poder y la manipulación o control de cada una de las instancias de lo social, se preconizaría el desarrollo paralelo de la lógica individualizadora que haría de la razón un concepto confuso e infinitamente relativo.

No cabe duda de que la introspección adelantada, o proceso de autorreconocimiento de sí mismo en *Delirio*, no es la práctica orientada a la superación de estados últimos de conocimiento o de búsqueda del perfeccionamiento espiritual. Así, la finalidad del repliegue hacia la interioridad permite no tanto un análisis como la identificación de la dimensión negativa inherente a la condición humana externamente perceptible, y esto no sólo en una individualidad sino en la totalidad del conjunto de individualidades valoradas desde la subjetividad de un yo inmiscuido en un universo experiencial no necesariamente idéntico. Es conclusivo que las manifestaciones externas de su negatividad se materializan alrededor del carácter mundano de sus aspiraciones. Esta reacción valorativa de mi

presencia en la exterioridad es el resultado lógico de mi vivencia en un universo externo cuya orientación cognoscitiva ha suscitado la exacerbación del nihilismo; el individuo ha perdido su fe, las categorías del mundo externo y sus propios límites no dan cabida a la aceptación del discurso de la esperanza, por el contrario, la desesperanza es la nueva conclusión, síntesis y límite estético.

Nuestra literatura, en su sector más amplio, hace tiempo ha renunciado a la exploración de nuevas temáticas, no propone tratamientos diversos en la composición formal del texto, asimismo no aporta un enfoque diferente en la interpretación de la realidad

Melodrama (2006), de Jorge Franco, da continuidad a un proyecto narrativo realista que busca analizar en profundidad el grado de decadencia no sólo de la Medellín, meca del narcotráfico y la violencia. Su propuesta indaga minuciosamente en la degradación de las relaciones personales, reconoce el surgimiento de nuevos personajes quienes obligados a asumir actitudes que les aseguren su subsistencia se constituyen a sí mismos como símbolos, como héroes o heroínas idealizados en el imaginario colectivo de una nación. Como consecuencia es inevitable el surgimiento de nuevos espacios (las comunas, el barrio, la ciudad, los centros de prostitución), que en la obra generalizan las constantes sociales de conservación que afectan al grueso de la población mundial. Su obra establece límites diferenciales entre estratos sociales, cuya conjunción inevitable establece la disyuntiva de tomas de posición que corresponden a cada sujeto según su extracción social. El pícaro, en su versión contemporánea, es el producto de la desigualdad, sostenida por las esferas de poder que obligan a los marginados no resignados a aceptar la imposición de la miseria, la práctica de opciones antiéticas y amoraes estigmatizadas por las élites

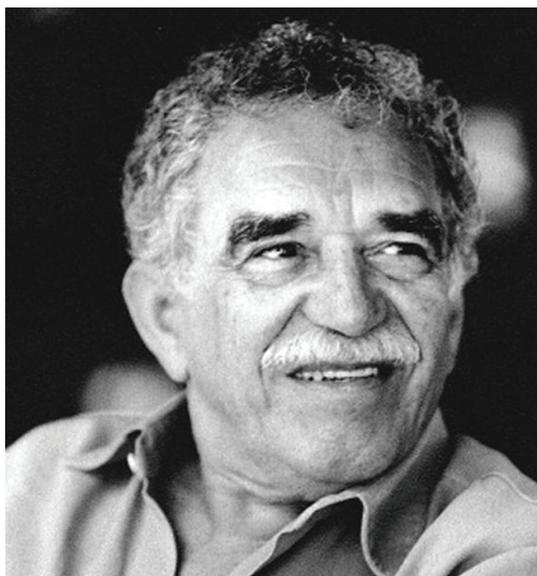
de poder, pues constituyen un tipo de arribismo amenazante de la conservación del estatu quo que les diferencia de la clase proletaria.

Este mismo arribismo corresponde al sustrato ideológico masificado que afecta categóricamente la faceta comportamental de los individuos. En el ejercicio práctico dicha actitud corresponde a la voluntad de cada uno de los sujetos de superar las condiciones socioculturales y epistémicas que constituyen su contexto primario u original. Tal es el aspecto sobresaliente tanto en nuestra sociedad como en el mundo recreado por Franco: en igualdad de condiciones se impone como imperativo categórico la superación de la condición de miseria. Somos partícipes de una sociedad cosificada y en el subsiguiente ejercicio de asimilación de sus reglas la necesidad de supervivencia aconseja al sujeto procurarse símbolos que garanticen su ascenso en la escala de jerarquías sociales y en consecuencia el reconocimiento de su yo, de su participación igualitaria en la construcción de la sociedad. Fue la actitud asumida por Pablo Escobar –personaje mencionado directa o indirectamente en cada uno de los textos tratados–. Su control real del Estado, su poder adquirido y legitimado a través de la barbarie y el terrorismo justifican de modo maquiavélico la avaricia desmedida en tanto hace de él el personaje mitificado (podría decirse beatificado), no por sus virtudes de titiritero, sino por su estruendosa salida del anonimato.

Personajes como Rosario Tijeras (en su versión literaria) y Vidal encarnan el ideal masificado de la clase arribista. Y no por la necesidad de aceptar que para superar el obstáculo de la negación de su existencia se debe estar dispuesto al sacrificio. Lo que se valora de estos personajes no es su capacidad de soportar todo tipo de vejaciones, su disponibilidad inescrupulosa de renunciación a los preceptos de la ética mojígata generalizada, sino la materialización de su ideal, la concreción del sentido de ser. La obra redefine en ellos un tipo de posición trágica más acorde con la mentalidad imperante en los tiempos modernos, en los que el sujeto no habrá de ser reconocido por su altruismo, o por su resignación abnegada, sino por actitudes mucho más pragmáticas. De esta manera, su comportamiento señala una posición trágica a la inversa: el

héroe o antihéroe, en lugar de estar dispuesto a aceptar todo tipo de sacrificio en procura de obrar según sus principios trascendentes, está dispuesto a descender a lo mundano, hasta lo más bajo, en procura de su ideal: poder.

Arriba se expuso un sucinto comentario analítico sobre posturas valorativas explicitadas en los textos mencionados. Está claro: no existe ninguna pretensión de agotar su análisis; sin embargo, la lectura de textos colombianos publicados en años diferentes permite elaborar una breve conclusión parcial sobre el estado del arte de la literatura nacional. Desde toda lectura efectuada puede verificarse que nuestra propuesta literaria aun se halla instalada en el desarrollo recurrente de idénticas temáticas que circulan alrededor del afán deshilachado explicativo de la condición violenta y desequilibrada del sujeto moderno. La iniciativa experimental evidentemente considera inevitable la inclusión de los mismos ejes de sentido en las propuestas de diversos autores. Si bien existe una relación ineludible entre la literatura y el contexto social en que se genera, un vínculo entre el autor y las variables socioculturales de las cuales es tributario y que influyen substancialmente en su escritura, también es cierto que la literatura no agota sus posibilidades en la reconstrucción mimética de una realidad, o en la representación tajante de una identidad cultural. Más allá de estos



procedimientos, una literatura nacional debe su incorporación al flujo de la literatura universal a su variabilidad, a sus aportes a la cultura universal y no al ofrecimiento de un panorama exacto de la idiosincrasia de un pueblo.

Nuestra literatura, en su sector más amplio, hace tiempo ha renunciado a la exploración de nuevas temáticas, no propone tratamientos diversos en la composición formal del texto, asimismo no aporta un enfoque diferente en la interpretación de la realidad. Lo característico y representativo de nuestra literatura es que se ha quedado anclada en el ejercicio repetitivo *ad nauseam* de contenidos y formas trillados en exceso. Este, más que un comentario crítico despreciativo de la labor de nuestros autores, es un texto que no renuncia a su objetividad, y a pesar de su tono predominante comporta una clara intención propositiva. Si los sujetos evolucionan y con ellos las sociedades y a la par sus modos de pensamiento, es también comprensible que los sujetos, las sociedades que componen y las formas de pensamiento que generan con proyecciones futuristas valoren su pasado, pero de él un lastre frívolo e imprescindible. Al parecer a los novelistas colombianos la demanda les impuso el monotematismo.

La universalidad no es una cuestión momentánea, ni siquiera depende del reconocimiento otorgado a las novelas *Angosta*, *Delirio* y *Melodrama* por autores de talla universal como Vallejo, Saramago y García Márquez, respectivamente. No se desmiente su condición de novelas significativas merecedoras de los galardones obtenidos, pero también puede existir la probabilidad, y esto es sólo una conjetura, de que aquellos autores de renombre ya envejecidos por el tiempo se sientan inclinados, en sus días de nostálgica remembranza del pasado, a premiar tentativas afines a sus intereses personales, tal vez porque les resulta gratificante ver en sus discípulos la posibilidad de perpetuación de su nombre. En definitiva, si en la universalización de una apuesta literaria intervienen aspectos tan diversos como la disponibilidad del jurado, su estado anímico y el favor de la crítica, nuestra literatura debe estar en condiciones, incluso en ausencia de los aspectos antes mencionados, de demostrar su auténtico valor estético, su carácter universal.

Bibliografía

- Abad Faciolince, Héctor. 2002, "Una crisis de fe", en *El malpensante*. Bogotá, N° 38, may 1-, junio 15.
- 1991, *Malos pensamientos*. Medellín, Universidad de Antioquia.
- 1994, *Asuntos de un hidalgo disoluto*. Bogotá, Tercer Mundo editores.
- 1995, *Tratado de culinaria para mujeres tristes*. Medellín, Celacanto editores.
- 1998, *Fragmentos de amor furtivo*. Bogotá, Alfaguara.
- 2000, *Basura*. Medellín, editorial Lengua de trapo.
- 2002, *Palabras sueltas*. Bogotá, Seix Barral.
- 2003, *Angosta*. Barcelona, Seix Barral.
- 2006, *El olvido que seremos*. Bogotá, Planeta.
- 2009, *Trampas de la memoria*. Bogotá, Alfaguara.
- 2004, *Palabra de América (Antología)* Barcelona, Seix barral.
- Ángel, Victoria Eugenia; Henao, Luz Marina; Henao 2009, Luz Adriana, *La realidad reiniciada. Crisis de las certezas y pensamiento transversal*. Pereira, Universidad tecnológica de Pereira.
- Baudrillard, Jean. 2000, *El intercambio imposible*, Madrid, Cátedra.
- Benjamin, Walter. 1989, "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica", en: *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus.
- Borradori, Giovanna. 2003, *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jacques Derrida*. Madrid, Taurus.
- Bourdieu, Pierre. 1995, *Las reglas del Arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Anagrama.
- Carpentier, Alejo. 2003, *De lo real maravilloso americano*. México, UNAM.
- Cassirer, Ernest. 1945 *Filosofía Antropológica*. México, Fondo de cultura económica. Primera edición en español.
- Collazos, Oscar. 1970, *Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. Literatura en la revolución y revolución en la literatura. (Polémica)* México, Siglo veintiuno.
- Cote Baraibar, Ramón. 2007, "Poesía colombiana en la década del noventa", en: *Gran enciclopedia de Colombia. Literatura II*. Bogotá, Círculo de lectores.
- Cruz Kronfly, Fernando. 1994, *La sombrilla planetaria: ensayos sobre modernidad y postmodernidad en la cultura*. Bogotá, Planeta.
- 1998, *La tierra que atardece: ensayos sobre la modernidad y la contemporaneidad*. Bogotá, Ariel.
- 1994, *Doce interrogantes sobre modernidad, cambio y gestión*. Cali, Universidad del valle.
- Eco, Umberto. 2001, "Estructura del mal gusto", en: *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Tusquets editores.
- Enzensberger, H.M. 1963, "Aporías de la vanguardia", en: *Revista Sur*. Buenos Aires, N° 285. nov-dic.
- Fanta, Andrea. 2007, *Narratives of abandonment: colombia's cultural production from 1990 to 2007*. En: www.deepblue.lib.umich.edu
- Follari, Roberto. 2003, *Teorías débiles. Para una crítica de la deconstrucción y los estudios culturales*. Rosario, Homo sapiens.
- Franco Ramos Jorge. 2006, *Melodrama*. Mondadori.
- 1999, Rosario Tijeras. Mondadori.
- 2000, Paraíso Travel. Mondadori.
- García Márquez, Gabriel. 1962 *Literatura colombiana, un fraude a la nación: una literatura de hombres cansados*, en: www.sigma.poligran.edu.co
- Giraldo, Luz Mery. 2002, *Antología del cuento bogotano*. Bogotá. Alfaguara.
- Giraldo, Luz Mery. 2000, *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon. 1978-1995*. Bogotá, Ceja.

- Habermas, Jürgen. 1997, *Conocimiento e interés*. Valencia, Universitat de Valencia.
- Horkheimer, Max y Theodor, Adorno. 1988, “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”, en: *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Husserl, Edmund. 1997, *La filosofía en la crisis de la humanidad europea*. Valencia, Unisversitat de Valencia.
- Jácome, Margarita. 2009, *La novela sicaresca. Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Medellín, Eafit.
- Jaramillo Mahut, Mónica M. 2000, “La evolución de la idea de inconsciente en la fenomenología de Husserl”, en: *Fenomenología en América Latina*. Bogotá, Universidad San Buenaventura, pp. 259 – 273.
- Jiménez, David. 2007, “la poesía desde 1970”, en *Gran enciclopedia de Colombia. Literatura II*. Bogotá, Círculo de lectores.
- Ludmer, Josefina. 2007, “Literaturas posautónomas”, en: *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura*, N° 17, en: www.dialnet.unirioja.es.
- Malabou, Catherine. 2008, *La plasticidad en el atardecer de la escritura. Dialéctica, Destrucción, Deconstrucción*. Pontevedra, Ellago.
- Martín Barbero Jesús. 2003, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- Martín Barbero, Jesús. 1995, “Arte del fin del siglo”, en: *Revista Número*, N° 7 ago, -oct. Bogotá.
- Moreno Durán, R. H. 2002, *De la barbarie a la imaginación: la experiencia leída*. México, Fondo de cultura económica.
- Murillo, Javier. 2002, “Prólogo”, en: Vallejo, Fernando *El río del tiempo*. Bogotá, Alfaguara.
- Orrego, Jaime. Entrevista hecha a Héctor Abad Faciolince en: www.escriitoresyperiodistas/NUMERO27
- Ortega y Gasset, José. 1963, “Velázquez”. en: *Revista de Occidente*, Segunda edición.
- Ospina, William. 2001, *Los nuevos centros de la esfera*. Bogotá, Aguilar.
- Restrepo, Laura. 2004, *Delirio*. Alfaguara.
- Trujillo Montón, Patricia. 2007, “La narrativa colombiana del siglo XXI”, en: *Gran enciclopedia de Colombia. Literatura II*. Bogotá, Círculo de lectores.
- Von der Walde, Erna. (s.f.), “La sicaresca colombiana: narrar la violencia en América latina”, en: www.nuso.org

Especificaciones para autores

La revista *Papeles* es la publicación semestral de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Antonio Nariño

El Comité Editorial de la revista científica *Papeles*, con fundamento en los requisitos establecidos por el Índice Nacional de Publicaciones Seriadas Científicas y Tecnológicas Colombianas de Colciencias (Publindex), ha definido los siguientes criterios para la evaluación, selección y publicación de los artículos puestos a consideración de la revista:

Temas y lineamientos para la publicación de artículos

El campo de interés de la revista *Papeles* es la reflexión sobre la educación y la pedagogía, y su relación con las diversas áreas del conocimiento humano. Como ejemplos de las temáticas que aborda la revista se encuentran: la investigación en lenguaje, lingüística y semiótica teórica y aplicada; la pedagogía y las ciencias sociales; los estudios literarios; y los procesos pedagógicos en las matemáticas y la química. Serán considerados para publicación los artículos que demuestren ser resultados de investigación de carácter teórico, práctico y aplicado sobre alguna(s) de estas áreas temáticas. También se publican ensayos, reseñas, traducciones y lecciones.

La revista tiene como público principal a la comunidad académica conformada por profesores, estudiantes y profesionales en el campo de la ciencia y las humanidades, por lo cual los artículos deben exhibir coherencia y profundidad conceptual, dominio del problema que se aborda, y sus planteamientos deben estar escritos en un estilo claro, ágil, ameno y estructurado de acuerdo con la naturaleza del texto.

El objetivo de la revista es la difusión del conocimiento científico; por consiguiente, los informes de resultados, de revisión y las experiencias deben presentarse en forma de ensayo, reseña o lección.

Para dar cumplimiento a los requisitos de indexación, los artículos deberán ser sometidos a la evaluación de dos árbitros nacionales e internacionales, especialistas en la temática del artículo y cuyo nivel de formación es de maestría o doctorado.

Los artículos de investigadores externos a la universidad serán objeto de igual tratamiento. Si un estudiante de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Antonio Nariño postula un artículo de su autoría para ser publicado en la revista, éste debe ser avalado por un docente de esta Facultad.

A continuación presentamos la tipología de los artículos que son publicados por la revista, según los parámetros del Publindex:

1. *Artículo de investigación científica y tecnológica.* Documento que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos terminados de investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro apartes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones.
2. *Artículo de reflexión.* Documento que presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.
3. *Artículo de revisión.* Documento resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no publicadas, sobre un campo en

ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias.

4. *Artículo corto*. Documento breve que presenta resultados originales preliminares o parciales de una investigación científica o tecnológica, que por lo general requieren de una pronta difusión.
5. *Reporte de caso*. Documento que presenta los resultados de un estudio sobre una situación particular con el fin de dar a conocer las experiencias técnicas y metodológicas consideradas en un caso específico. Incluye una revisión sistemática comentada de la literatura sobre casos análogos.
6. *Revisión de tema*. Documento resultado de la revisión crítica de la literatura sobre un tema en particular.
7. *Traducción*. Traducciones de textos clásicos o de actualidad o transcripciones de documentos históricos o de interés particular en el dominio de publicación de la revista.
8. *Documento de reflexión no derivado de investigación*.
9. *Reseña bibliográfica*: de textos literarios, filosóficos o teóricos.

Presentación de los artículos

La extensión del artículo debe ser de máximo 20 cuartillas, formato Word (versión 97 en adelante), con fuente Arial de 12 puntos, interlineado doble (excluyendo tablas y figuras, las cuales deben ir numeradas y nombradas dentro del texto, acompañadas de la fuente de la cual han sido tomadas o modificadas). Las reseñas deben tener una extensión máxima de 5 páginas. Además del texto impreso, los artículos deben estar acompañados de medio magnético.

Junto con el documento debe incluirse un resumen en español e inglés (máximo de 200 palabras), y palabras clave del artículo (máximo 6). La identificación del autor o autores del artículo debe incluir datos personales, formación profesional, cargo actual, institución a la cual pertenece y correo electrónico.

Es necesario situar el título del texto de forma clara y destacada; los subtítulos también deben ser presentados de forma explícita y deben responder a la estructura del artículo. Para resaltar letras, palabras o frases especiales debe utilizarse *cursiva* y no comillas ni negrita. Para citar formas lingüísticas en un idioma extranjero debe usarse letra *cursiva*.

Las citas textuales o directas, si no exceden el número de 40 palabras, se escriben dentro del párrafo, se encierran entre comillas y al final, entre paréntesis, se hace la referencia bibliográfica incluyendo el apellido del autor, el año de publicación y la página, ejemplo: (Kant, 2001, p. 104). Las citas directas o textuales que excedan el número de 40 palabras deben ir en renglón aparte, sin comillas, en un punto menos que el resto del texto y con sangría. La referencia se cita de igual forma: apellido, año de publicación y página.

La revista *Papeles* para el siguiente número acogerá las directrices de la American Psychological Association (APA) para estructurar la bibliografía de los artículos.

Las referencias se presentan en orden alfabético, al final del texto, de la siguiente manera:

- Libro
 - Apellido, Inicial nombres. (Año publicación), *Nombre libro*, Ciudad, Editorial.
Martín Barbero, J. (1987), *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gedisa.
 - Con dos autores se escribe entre sus nombre “y”, “o”, “e”.
 - Con tres autores: se pone “;” entre el primer y el segundo autor seguido de “y” para indicar el tercer autor.
 - Más de tres autores: se ponen los datos del primero y la abreviatura et ál.

- Artículo de revista
 - Iniciales de apellidos y nombres del autor. (Año publicación). “Nombre artículo”, en Revista XXXX, vol. ____, núm. __, p.
Barbosa, M. (2004, julio-diciembre). “Público: sustantivo, adjetivo y verbo. Una multiplicidad de sentidos”, en *Signo y Pensamiento*, vol. XXIII, núm. 45, pp. 105-113.
- Referencias tomadas de Internet:
 - Iniciales de apellidos y nombre del autor. (Año de publicación, si lo hay o de consulta en caso contrario). “Nombre artículo” [en línea], disponible en: <http://www.hhh.com>, recuperado: día, mes, año.
Sabés Turmo, F. (2004), “¿Se puede hablar de industrias culturales en el área mediterránea de forma global?” [en línea], disponible en: <http://venus.unive.it/migrante/sabes.htm>, recuperado: 17 de mayo de 2004.
 - Sin autor específico:
“Mosaico de lenguas” (2004) [en línea], disponible en: <http://cvc.cervantes.es>, recuperado: 8 de julio de 2004.
 - Artículo de revista publicada en Internet:
Gómez, R. (2004, julio), “Televisión multinacional: una realidad”, en *Revista Iberoamericana de Ciencia, tecnología, sociedad e Innovación* [en línea], año 3, núm. 13, disponible en: <http://campus-oei.org>, recuperado: 19 de junio de 2005.
 - Nota: es importante eliminar los hipervínculos o subrayados de las direcciones electrónicas de las referencias tomadas de Internet.
- Trabajos y tesis de grado
 - Pregrado y especialización:
Burbano Arias, G. del C. (2000), *Modelos de archivística aplicada* [trabajo de grado], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Carrera de Ciencia de la Información.
 - Maestría:
Cáceres Nova, E. J. (2004), *El primer siglo de la educación en Colombia* [tesis de maestría], Medellín, Universidad de Antioquia, Maestría en Historia.

Contacto

Revista *Papeles*
 Universidad Antonio Nariño
 Facultad de Ciencias de la Educación
 Bogotá, Colombia.
 Correo electrónico: revista.papeles@uan.edu.co
 Marcela Garzón Gualteros (editora)
 Correo electrónico: marcgarzon@uan.edu.co