

# STVDIA COLOMBIANA

R E V I S T A

número 5

Colombia, PATRIA DE LA LENGUA en 2007  
Lorca en América · Vicente Martín i Soler  
*In memóram* Ignacio Chaves Cuevas  
Un pintor colombiano, Manuel Hernández  
Un poeta colombiano, Juan Manuel Roca

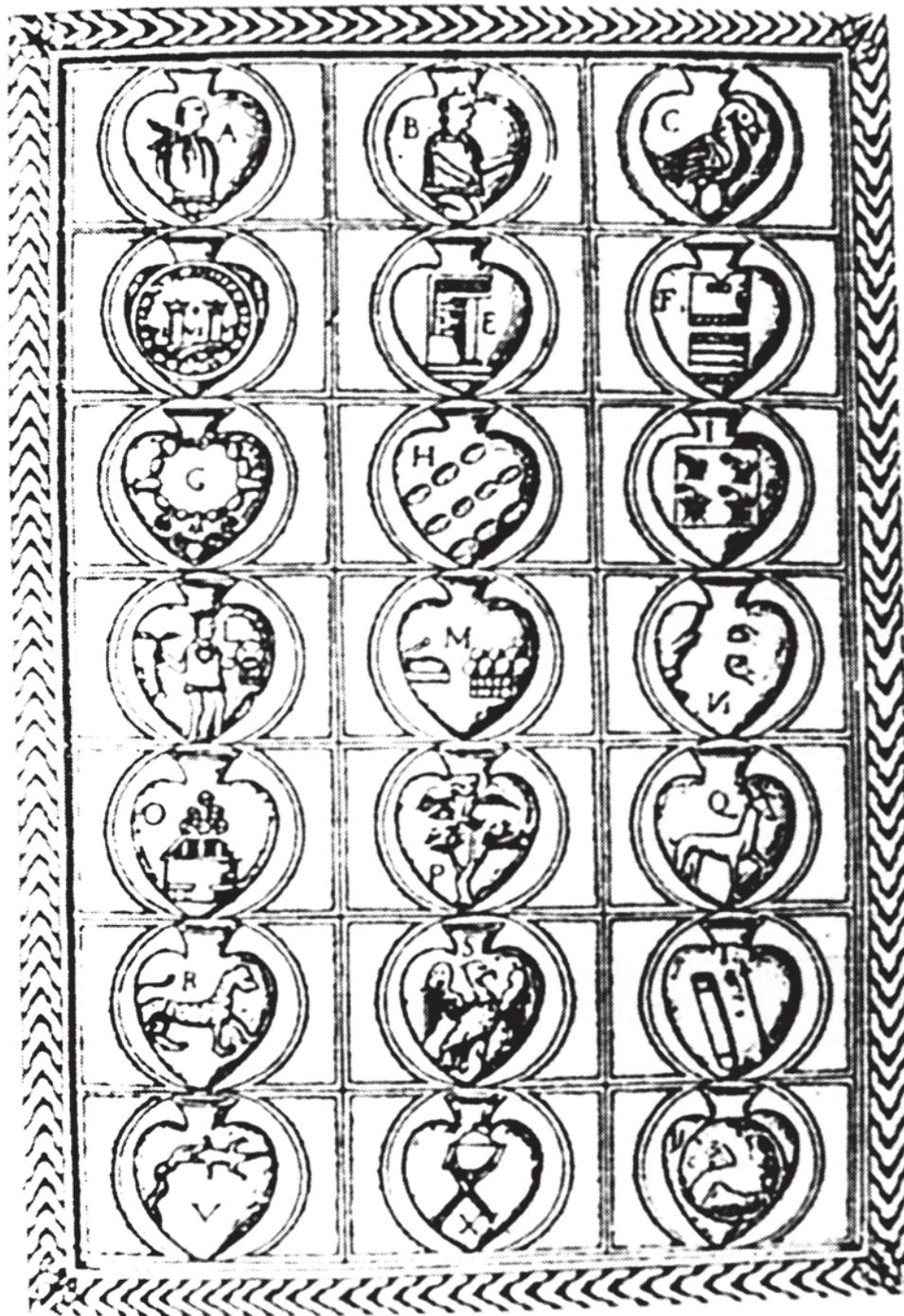


VNiVERSIDAD  
D SALAMANCA  
CENTRO CULTURAL EN BOGOTÁ

# STVDIA COLOMBIANA

R E V I S T A

número 5



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA  
CENTRO CULTURAL EN BOGOTÁ

número 5  
diciembre de 2006

**PRESIDENTE DEL CONSEJO EDITORIAL**  
Enrique Battaner Arias  
**RECTOR MAGNÍFICO DE LA UNIVERSIDAD  
DE SALAMANCA**

**CONSEJO EDITORIAL**

Jorge Civis Llovera  
**DIRECTOR ~ GERENTE DE LA FUNDACIÓN GENERAL  
DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**

Belisario Betancur Cuartas  
**PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN SANTILLANA**

Carlos Gómez~Múgica Sanz  
**EMBAJADOR DE ESPAÑA EN COLOMBIA**

Jaime Posada Díaz  
**DIRECTOR DE LA ACADEMIA COLOMBIANA  
DE LA LENGUA**

María Isabel Montesinos de la Puente  
**DIRECTORA DEL CENTRO CULTURAL DE LA  
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA EN BOGOTÁ**

Fernando Toledo  
**COORDINADOR DE ACTIVIDADES CULTURALES  
DEL CENTRO CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD  
DE SALAMANCA EN BOGOTÁ**

Virginia Sánchez López  
**GERENTE ADMINISTRATIVA DE LA  
FUNDACIÓN UNIVERSITARIA SANITAS**

\*\*\*

**DIRECTORA**  
María Isabel Montesinos de la Puente

**EDITOR**  
Fernando Toledo

**DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN**  
Cristina López Méndez

**CORRECCIÓN DE ESTILO Y REVISIÓN DE TEXTOS**  
Enrique Dávila Martínez

**COLABORAN PARA ESTA EDICIÓN**  
Carlos José Reyes · Jorge Iván Parra · Luz Mary Giraldo  
Mario Cifuentes · Mercedes Suárez · Carlos Barreiro  
Juan Manuel Roca · Darío Villegas

**ASISTENTE**  
María Cristina Rodríguez

**PORTADA**  
*Tipo africano y mestizo~Provincia de Santander*  
Álbum de la Comisión Corográfica

**PÁGINA ANTERIOR**  
Diego Valadés, *Rhetórica Cristiana*, Perugia, 1579  
Alfabeto por imágenes para enseñanza de indios

ISSN: 1692-3537

**IMPRESIÓN**  
Editorial Nomos, bajo la  
supervisión de Icono Editorial

**FUNDACIÓN GENERAL DE LA UNIVERSIDAD  
DE SALAMANCA SEDE COLOMBIA**  
Carrera 5 No. 21 - 51  
Teléfono: 342 93 61  
Bogotá, Colombia

**EDITORIAL**

MARÍA ISABEL MONTESINOS  
DE LA PUENTE

Estampas de  
Salamanca  
La CIUDAD DORADA

VN PERSONAJE  
SALMANTINO  
Don Miguel de  
Unamuno

Lorca en América  
CARLOS JOSÉ REYES

En Granada, en  
su Granada...  
FERNANDO TOLEDO

Colombia, PATRIA  
DE LA LENGUA  
en 2007

Espacios, culturas  
e imaginarios en la  
narrativa española  
actual  
JORGE IVÁN PARRA

Periplo por la  
narrativa colombiana  
contemporánea  
LUZ MARY GIRALDO

EL LIBRO, eje  
de un propósito  
nacional  
MARIO CIFUENTES

C O N

4

6

12

16

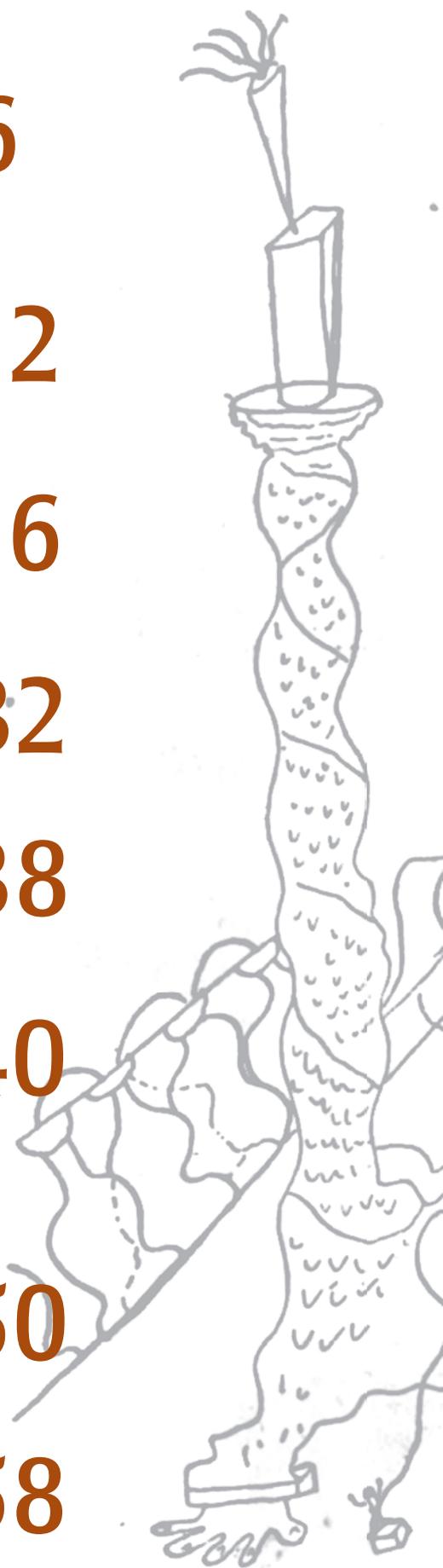
32

38

40

50

58



# T E N I D O

63

De GRAMÁTICAS  
y MESTIZAJE

MERCEDES SUÁREZ

68

Una REVELADORA EVOCACIÓN  
Vicente Martín i Soler

FERNANDO TOLEDO

74

EL CASO ARRIAGA  
¿Otro pequeño Mozart?

CARLOS BARREIRO

77

EPISTOLARIO MUSICAL  
De Felipe Pedrell a  
Guillermo Uribe Holguín

CARLOS BARREIRO

88

VN POETA COLOMBIANO  
Juan Manuel Roca

94

Ignacio Chaves  
*In memóriam*

110

Arturo Alape  
*In memóriam*

114

VN PINTOR COLOMBIANO  
Manuel Hernández

121

Itinerario 2006

Federico Garcia Lorca

## ACOTACIONES A MANERA DE EDITORIAL

MARÍA ISABEL MONTESINOS DE LA PUENTE

Setenta años y más de un millón de muertos.  
¡Qué esfuerzo! Como escribió Federico:

### MUERTE

¡Qué esfuerzo!  
¡Qué esfuerzo del caballo por ser perro!  
¡Qué esfuerzo del perro por ser golondrina!  
¡Qué esfuerzo de la golondrina por ser abeja!  
¡Qué esfuerzo de la abeja por ser caballo!  
Y el caballo,  
¡qué flecha aguda exprime de la rosa!,  
¡qué rosa gris levanta de su belfo!  
Y la rosa,  
¡qué rebaño de luces y alaridos  
ata en el vino azúcar de su tronco!  
Y el azúcar,  
¡qué puñalitos sueña en su vigilia!  
Y los puñales,  
¡qué Luna sin establos, qué desnudos!,  
piel eterna y rubor, andan buscando.  
Y yo, por los aleros,  
¡qué serafín de llamas busco y soy!  
Pero el arco de yeso,  
¡qué grande, qué invisible, qué diminuto!,  
sin esfuerzo.

Federico García Lorca, asesinado en agosto de 1936, pertenece a la categoría de los mitos. En el recuerdo de su pasión y muerte queremos hacer un homenaje a todos los muertos de una guerra absurda, irracional, salvaje e injusta como son todas las guerras. La obra de Federico tiene como telón de fondo y como hilo conductor el terror oscuro y fúnebre de la muerte, y, ¡pensar que el poeta escribe siempre desde la vida con un vitalismo arrollador! Lorca es amor, su poesía hecha de esencias populares, ritmos libres, cercana también al surrealismo, sin control lógico, evasión de la realidad...

Voces de muerte sonaron  
cerca del Guadalquivir  
[...].  
mis cuatro primos Heredias  
hijos de Benamejí.  
Lo que en otros no envidiaban,  
ya lo envidiaban en mí.

La envidia... Federico había intuido esa *pena negra* que brota en las tierras de aceituna, bajo el rumor de las hojas; fue asesinado un poeta, un hombre, uno más de los muchos que cayeron en una horrible matanza, en un macabro ritual celebrado por quienes cantaban que “en España empieza a amanecer”.

\*\*\*

En la noche de Reyes de 1936 moría en su Galicia natal don Ramón María del Valle-Inclán. Miembro preclaro y original donde los haya habido de la Generación del 98. Nos haría falta más de este espacio para hablar de su obra, pero me gustaría destacar la visión que tiene sobre los personajes literarios y la crítica —irónica y mordaz— que hace sobre el concepto que de la religión católica tienen los españoles.

La primera la vertió en una entrevista que recoge Francisco Ruiz Ramón en *Historia del teatro español. El siglo XX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1980.

En una entrevista periodística Valle-Inclán declaró:

Comenzaré por decirle a usted que creo que hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas —y esta es la posición más antigua en literatura— se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana, cuando menos a la condición del narrador o del poeta. Así,

Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos, como de nuestra propia naturaleza, como si fuesen ellos nosotros mismos, como si fuera el personaje un desdoblamiento de nuestro yo, con nuestras mismas virtudes y nuestros mismos defectos. Esta es la manera, indudablemente, que más prospera. Esto es Shakespeare, todo Shakespeare... Y hay otra tercera manera, que es mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera. (También es la manera de Goya). Y esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir “los esperpentos”, el género literario que yo bautizo con el nombre de “esperpento”.

En *Luces de bohemia* (escrito en 1920), obra a la que él denomina *Esperpento*, en la escena segunda, dentro de un diálogo teatral y simbólico, conversan tres visitantes, reunidos como tres pájaros en una rama... eran intelectuales sin dos pesetas.

Max.— España, en su concepción religiosa, es una tribu del centro de África.

Don Gay.— Maestro, hay que fundar la Iglesia Española Independiente.

Max.— Y la Sede Vaticana, El Escorial.

Max.— Ilustre don Gay, de acuerdo. La miseria del pueblo español, la gran miseria moral, está en su chabacana sensibilidad ante los enigmas

de la vida y de la muerte. La vida es un magro puchero; la muerte, una carantoña ensabanada que enseña los dientes; el infierno, un calderón de aceite albandado donde los pecadores se achicharran como boquerones; el cielo, una kermés sin obscenidades, a donde, con permiso del párroco, pueden asistir las Hijas de María. Este pueblo miserable transforma todos los grandes conceptos en un cuento de beatas costureras. Su religión es una chochez de viejas que disecan al gato cuando se les muere.

\*\*\*

De don Miguel de Unamuno, catedrático de griego y rector de la Universidad de Salamanca, espíritu indómito, rebelde y profundo conocedor del alma de la lengua española, tenemos una reseña sobre su presencia en la universidad y, desde luego, un par de textos suyos: un fragmento de *Niebla*, que lo pinta de cuerpo entero, y un poema.

No quiero terminar estas líneas sin hacer una mención especial, desde el corazón, a nuestro querido y nunca olvidado Ignacio Chaves Cuevas, a quien está dedicada esta revista. ¡Cuánta falta nos haces Ignacio, no sólo como filólogo, lingüista, sabio conocedor de los entresijos de nuestra lengua, sino, y sobre todo, como amigo, conversador imparable, agudo, inteligente, certero, tan amigo de tus amigos y tan generoso con los que no te querían tanto! Te vamos a echar mucho de menos en el próximo Congreso de la Lengua en Cartagena y en la presentación de las gramáticas de las academias en Medellín. Siempre entre nosotros.



The background of the entire page is a photograph showing the silhouettes of Salamanca's architecture against a sunset sky. On the left, a building's facade is visible. In the center, a tall, slender spire with a cross on top rises. To the right, a large, ornate street lamp hangs from a building. The sky is a mix of blue and orange, with some clouds. The title text is overlaid on the top half of the image.

# Estampas de SALAMANCA, la ciudad dorada

Fotografías especiales  
para Stvdia Colombiana  
de David Eguiliz López

[david.eguiliz@usal.es](mailto:david.eguiliz@usal.es)

A la reciedumbre del puente romano sobre el Tormes se le suman edificios románicos, góticos, platerescos, barrocos, neoclásicos e incluso *art nouveau*, que forjan el panorama artístico de una ciudad declarada por la Unesco, en 1985, patrimonio cultural de la humanidad, y, por acuerdo de los ministros de Cultura de la Unión Europea, capital de la Cultura en 2002.



Vista desde el Tormes



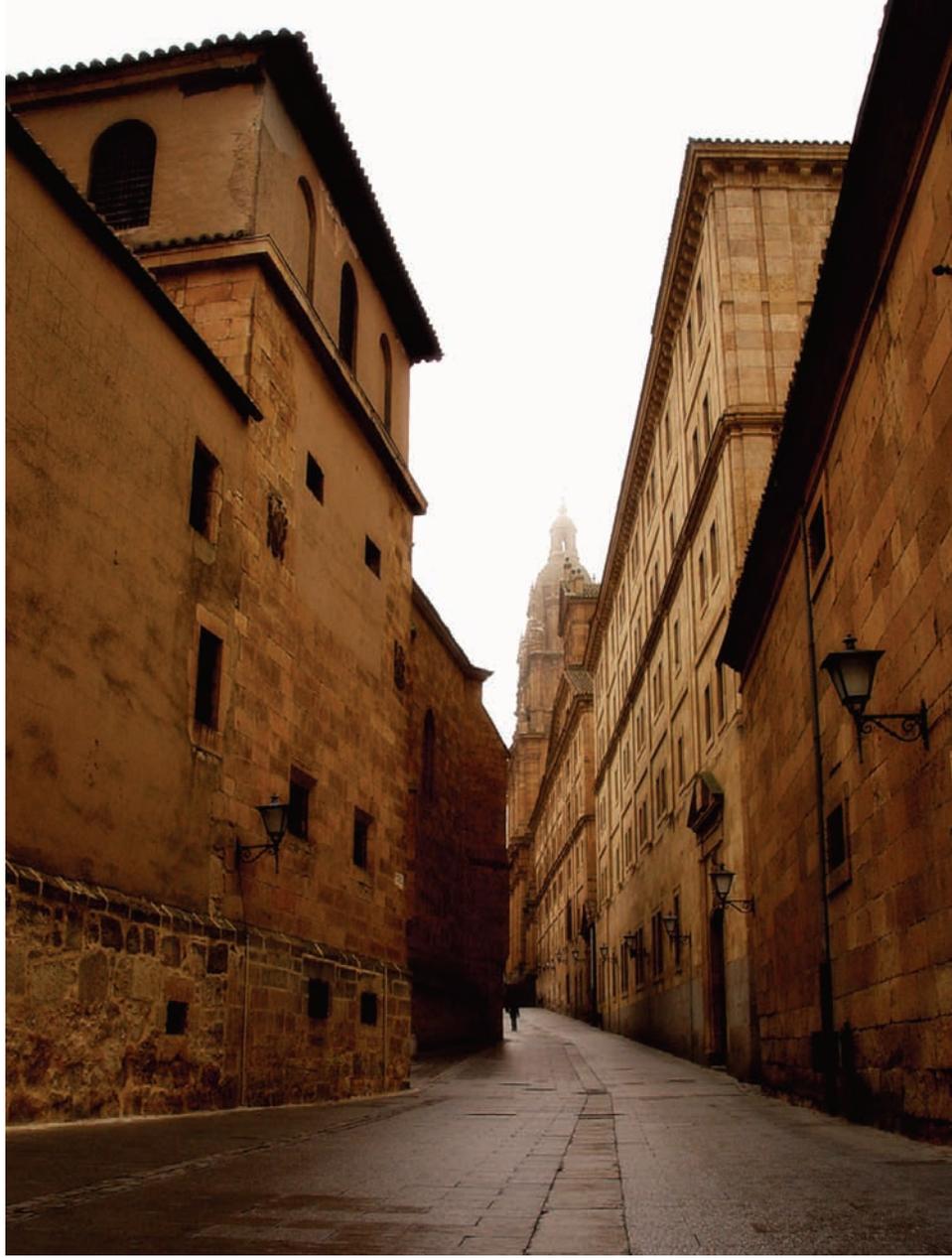
Catedral nueva



Vista de fachada

Vista de la Plaza Mayor





Calle salmantina



Fundada por los romanos, era la fortaleza helmíntica que defendía los límites occidentales del Imperio. Ante el asalto de Aníbal en el siglo III a. C., los habitantes abandonaron la plaza, pero las mujeres llevaban bajo sus vestidos las armas con las que luego recuperaron el recinto que habría de convertirse en un enclave comercial y en el paso de una de las principales calzadas romanas de Hispania.

Ocupada por los musulmanes en 712, pasó de forma sucesiva del dominio cristiano al moro, hasta cuando fue agregada al reino de León. Bajo el reinado de san Fernando III de Castilla se unieron las coronas de León y de Castilla y el Reino de Toledo. El monarca acreditó mediante real cédula la universidad, establecida doce años antes, en el reinado de Alfonso IX de León.

En el siglo XV, la ciudad fue escenario de grandes rivalidades entre las familias nobles de la región. Luego adquirió renombre como centro manufacturero de paños y exportador de lana. Como el resto de los centros textiles

de la Corona, se unió al movimiento contra los impuestos, que reclamaba el emperador Carlos I.

El siglo XVI marcó la época de su mayor esplendor, tanto en lo demográfico como en la vida universitaria, gracias al prestigio de sus profesores. Se calcula que tenía unos 24.000 habitantes. Hacia finales de la centuria se matriculaban cada año 6.500 estudiantes.

Durante la guerra de independencia, la ciudad del Tormes permaneció en manos francesas hasta la batalla de Arapiles. Los franceses, para obtener materiales, destruyeron una parte de los edificios salmantinos, en particular los del barrio llamado de Caídos, donde se levantaban algunos colegios mayores que fueron destruidos.

Al principio de la Guerra Civil, el Palacio Episcopal fue residencia y centro de mando de Franco. Salamanca fue durante casi dos años, como capital de la España nacional, sede de las organizaciones falangistas y de algunos ministerios.





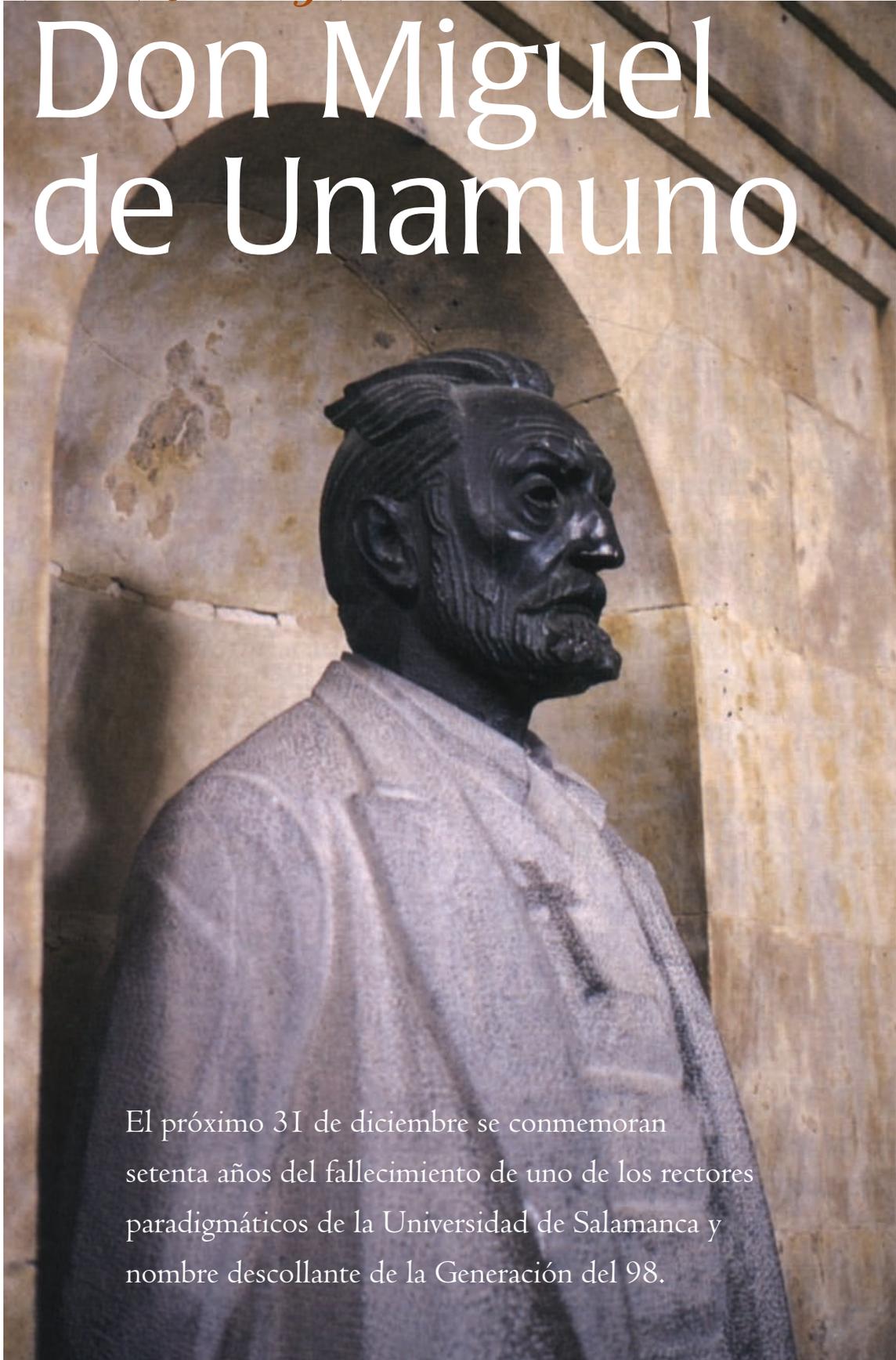
Detalle de la Catedral

Detalle de la Plaza Mayor



VN PERSONAJE SALMANTINO

# Don Miguel de Unamuno



El próximo 31 de diciembre se conmemoran setenta años del fallecimiento de uno de los rectores paradigmáticos de la Universidad de Salamanca y nombre descollante de la Generación del 98.

Busto de Unamuno, Victorio Macho.

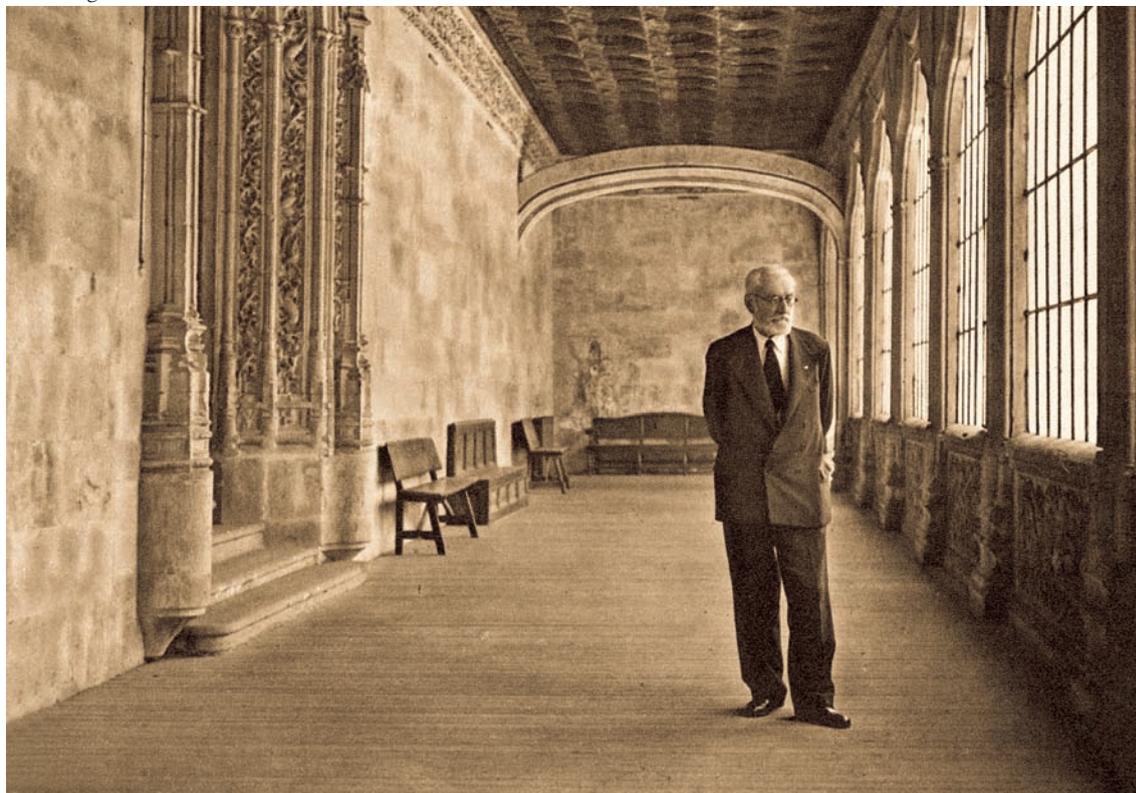
Hijo de un comerciante indiano, nació en Bilbao en 1864. Todavía muy niño sufrió, junto con su familia, el cerco de las tropas carlistas al puerto sobre el Cantábrico; cursó el bachillerato en su ciudad natal y estudió filosofía y letras en la Universidad de Madrid, donde se graduó con una tesis sobre el pueblo vasco. Recibió las influencias del racionalismo y del positivismo, y durante su juventud publicó artículos en los que, en medio de un intenso dolor por la situación de España y de su pueblo, se vislumbra una simpatía por las tesis socialistas. En consecuencia, se afilió al partido de Pablo Iglesias en 1894. Los primeros años de su vida profesional los pasó en Bilbao dictando clases particulares hasta cuando, en 1891, se vinculó a la Universidad de Salamanca al obtener la cátedra de griego. Ese mismo año contrajo matrimonio con Concepción Lizarraga, y una década más tarde, dueño ya de cierto prestigio por su novela *Paz en la guerra* y por un ensayo sobre la enseñanza superior, fue nombrado rector, cargo que conservó, de manera intermitente, hasta dos meses antes de su muerte, ocurrida en 1936.

En 1914, el mismo año de la publicación de *Niebla* o *Nívola*, su novela más descollante, las embestidas contra la monarquía y declararse partidario de los aliados le granjearon la

destitución y, aunque siguió en la cátedra, fue procesado, seis años más tarde, por un feroz artículo en contra de Alfonso XIII. Con el advenimiento de la dictadura de Primo de Rivera, en 1923, se convirtió en la conciencia de la Universidad y de toda España al denunciar el desafuero. En 1924 fue desterrado a Fuerteventura, en las islas Canarias, pero consiguió escapar del archipiélago y vivió exiliado en Francia hasta 1930. Al regreso a Salamanca fue recibido como héroe, y en 1931 volvió a ocupar la rectoría, esa vez de manera vitalicia, o cuando menos eso se suponía.

En julio de 1936, por haber firmado una solicitud dirigida a los intelectuales europeos para que apoyaran el alzamiento militar fue, de nuevo, desposeído del cargo, esa vez por el gobierno republicano. Al convertirse Salamanca, unas semanas más tarde, en la primera capital del alzamiento franquista, recuperó la rectoría, pero en el discurso de apertura del año lectivo, el 12 de octubre de 1936, profundamente desengañado, criticó la rebelión y pronunció el célebre aforismo “Venceréis, pero no convenceréis”. El general Millán-Astray, comandante de la legión, le contestó de forma violenta con los conocidos “Viva la muerte” —lema de la legión— y “Abajo la inteligencia”. Unamuno respondió “Viva la vida”, lo que fue interpretado como

Don Miguel de Unamuno en la Universidad de Salamanca



un insulto al tercio al que pertenecía el militar, que se levantó de su sitio con la intención de atacarlo. La esposa de Franco, Carmen Polo, intervino, tomó a don Miguel del brazo y lo acompañó a su casa, pero al día siguiente fue destituido de nuevo. Amargado por los negros presagios que se cernían sobre el futuro de España, falleció el 31 de diciembre de ese mismo año. Fue enterrado en el cementerio de Salamanca.

Hombre de profunda vocación universitaria, Unamuno tuvo un talante insólito y, hasta cierto punto, exuberante: vivió en el filo de la navaja por sus opiniones polémicas, pero siempre sinceras, fruto de un pensamiento a menudo contradictorio tanto desde el ángulo filosófico como desde el político que lo llevó a expresar, a través de la literatura, los sobresaltos del espíritu. Por ello en la poesía, en la novela y en el teatro trata los mismos temas que desarrolla en sus ensayos: el dolor de España, la angustia espiritual, las contradicciones del sentimiento religioso, la cotidianidad, el sentido de la vida, el tiempo, la inmortalidad, lo inevitable de la muerte, la necesidad de la creencia como medio de supervivencia y el estupor frente al fenómeno de Dios.

Los principales ensayos de don Miguel son, entre otros muchos: *Vida de don Quijote y Sancho*, *Del sentimiento trágico de la vida*, *Los hombres y los pueblos* y *La agonía del cristianismo*. Además de *Niebla* y de *Paz en la guerra*, entre sus novelas más reconocidas están *Abel Sánchez*, donde explora la envidia; *Tulio Montalbán*, sobre las divergencias que se dan entre personalidad verdadera e imagen pública; *La tía Tula*, construida a partir del deseo de la maternidad y la frustración de no alcanzarla, y *San Manuel Bueno, mártir*, que sondea el fenómeno de la pérdida de la fe de un cura. Escribió varios volúmenes de cuentos y novelas cortas, y entre sus obras poéticas figuran *Romancero del destierro*, *Cancionero*, *Rimas de dentro*, *Rimas de un poeta desconocido* y *El Cristo de Velásquez*. *La esfinge*, *La verdad* y *El otro* constituyen el eje de su producción teatral, pero, además, revisó la *Fedra* de Eurípides y tradujo la *Medea* de Séneca. Prologuista insigne, valga destacar en estas páginas de STVDIA COLOMBIANA la extraordinaria introducción que escribió para la edición española de los poemas de José Asunción Silva, que constituye una joya de perspicacia y de intuición sobre Bogotá, un alrededor que jamás conoció.

Habitación de don Miguel de Unamuno





*Escena vasca. Pintado por don Miguel de Unamuno*

## NIEBLA (FRAGMENTO CAPÍTULO XXXI)

Vienes a consultarme, a mí, y tú empiezas a discutirme mi propia existencia, después el derecho que tengo a hacer de ti lo que me dé la real gana, sí, así como suena, lo que me dé la real gana, lo que me salga de ...

—No sea usted tan español, don Miguel.

—¡Y eso más, mentecato! ¡Pues sí, soy español!, español de nacimiento, de educación, de cuerpo, de espíritu, de lengua y hasta de profesión y oficio; español sobre todo y ante todo, y el españolismo es mi religión, y el cielo en que quiero creer es una España celestial y eterna, y mi Dios, un Dios español, el de Nuestro Señor Don Quijote, un Dios que piensa en español y en español dijo: “¡Sea la luz!”, y su verbo fue verbo español...

## LA ORACIÓN DEL ATEO

Oye mi ruego Tú, Dios que no existes,  
y en tu nada recoge estas mis quejas,  
Tú que a los pobres hombres  
nunca dejas sin consuelo de engaño.

No resistes a nuestro ruego y nuestro anhelo vistes.  
Cuando Tú de mi mente más te alejas,  
más recuerdo las plácidas consejas  
con que mi ama endulzóme noches tristes.

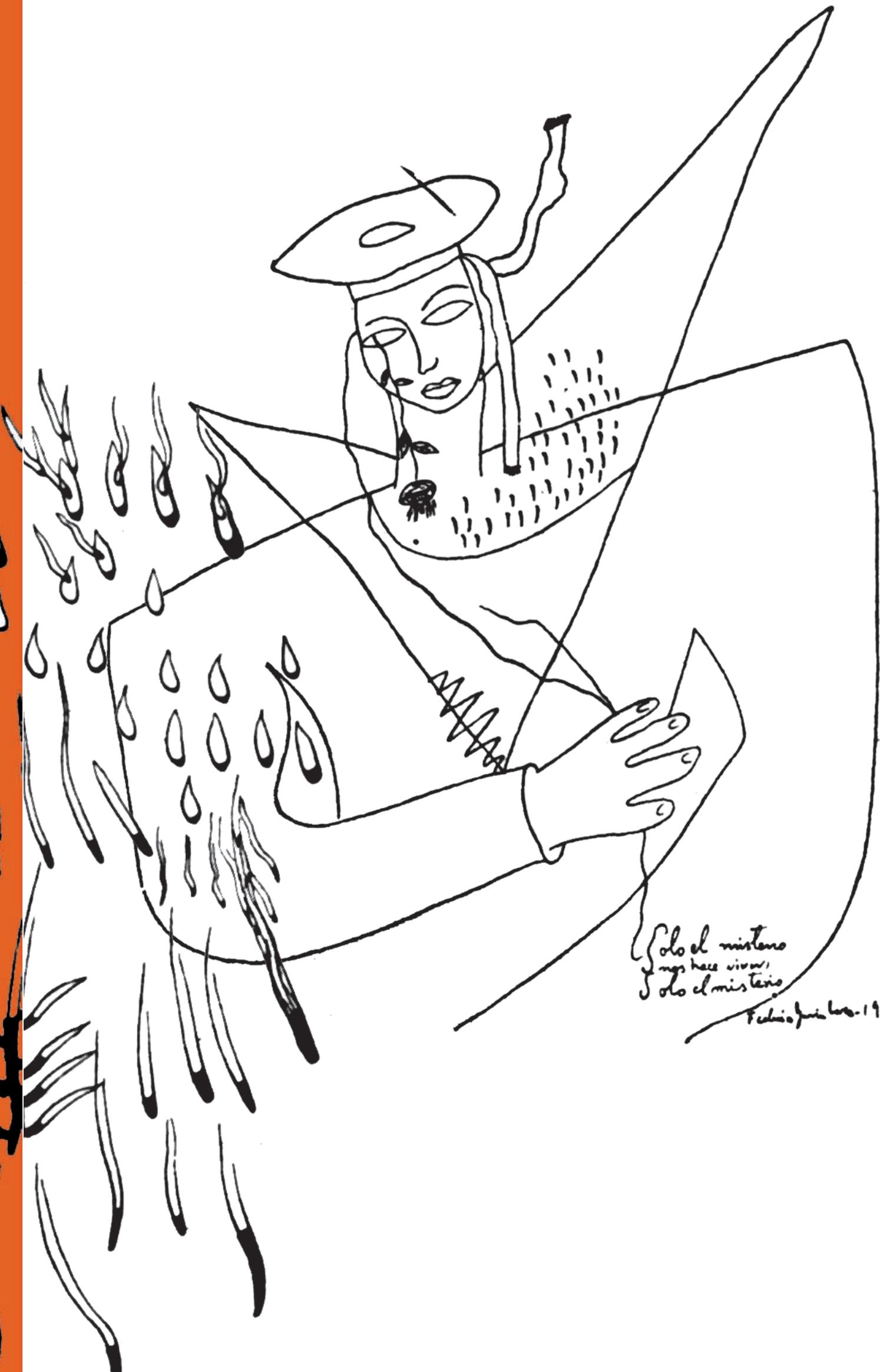
¡Qué grande eres, mi Dios! Eres tan grande,  
que no eres sino Idea; es muy angosta  
la realidad por mucho que se expande

para abarcarte. Sufro yo a tu costa,  
Dios no existente, pues si Tú existieras  
existiría yo también de veras.

# Lorca en América

CARLOS JOSÉ REYES





Solo el misterio  
nos hace vivos,  
Solo el misterio

Fedro J. Lora - 1934

## PRELUDIO

El destino sabe hacer extrañas jugadas que modifican los designios humanos, pero, a la vez, los sucesos imprevistos generan consecuencias que no podrían calcular los autores de las celadas más arteras. En enero del aciago año de 1936, la controvertida, amada y odiada actriz catalana Margarita Xirgu se preparaba para tomar un trasatlántico con destino a América en compañía de Cipriano Rivas Cherif, quien había sido su guía y compañero de lides en la empresa de renovar el teatro español. A ese viaje estaba invitado el poeta y dramaturgo Federico García Lorca, quien había entablado una profunda amistad con la actriz a lo largo de aquellos últimos años, en los cuales las convulsiones políticas de la naciente república habían exacerbado los ánimos y generado un ambiente de oscuros presagios.



Federico García Lorca con Margarita Xirgu

Lorca viajó a Bilbao para despedirse de sus amigos y ratificarles que muy pronto se uniría a ellos en esa gira americana que le prometía al poeta descubrir nuevas maravillas en las tierras del Nuevo Mundo, que ya había visitado en tierras del norte y del sur, pues había viajado primero a Nueva York y a La Habana y más tarde a Buenos Aires y a Montevideo. Para Margarita Xirgu y su compañía, esa era su tercera gira por tierras americanas (la primera había tenido lugar en 1913). En esa oportunidad llevaba obras de Lorca, *Mariana Pineda* y *Doña Rosita la soltera*, para realizar funciones en La Habana y México, y, más tarde, en Colombia, Perú, Chile, Argentina y Paraguay. El paso de Lorca por Colombia que nunca tuvo lugar.

La idea de este viaje había cautivado a Federico, y sólo quería pasar unos días en Granada, en su casa familiar, para despedirse de sus padres, pues en el fondo tal vez tenía la idea o la sensación de que al volver a cruzar el Atlántico se iba a quedar en tierras americanas más tiempo del previsto. El proyecto era ambicioso, pues cubría gran parte

de la América española, desde México hasta Argentina. Cuando el buque alemán *Orinoco* se iba alejando y Margarita le enviaba a Federico saludos con la mano, no podía imaginar que aquella era la última vez que lo veía en su vida. En agosto, el poeta sería asesinado en cercanías de Granada, en unas colinas próximas a la aldea de Viznar, acto con que los autores del homicidio pretendieron acallar su voz, que, por el contrario, resonó con más fuerza en el mundo entero, muy en especial en la América de lengua castellana.

## ANTECEDENTES

La amistad de Margarita Xirgu con el poeta granadino se había iniciado años antes. La actriz era reconocida en amplios sectores por sus audacias, pues, al lado de grandes clásicos, había llevado a escena obras de autores contemporáneos, españoles y extranjeros. Entre los primeros, se había atrevido a montar una pieza de Rafael Alberti, titulada *Fermín Galán*, que dejaba ver muy a las claras sus tendencias políticas de izquierda y una actitud irreverente al mostrar a la Virgen con armas en la mano como una guerrillera. Tal osadía condujo a las autoridades culturales a retirarla de la dirección del Teatro Español, con el pretexto de considerar que en aquel recinto sólo debían presentarse los grandes clásicos del Siglo de Oro, ya que los nuevos autores españoles contaban con muchos otros escenarios donde presentar sus obras. También había montado *Divinas palabras*, obra de un autor controvertido, don Ramón del Valle-Inclán, cuyo teatro era considerado entonces irrepresentable, pues su tipo de escritura literaria era imposible de llevar a escena. Más allá de esa prevención, Valle-Inclán había estremecido al mundo de la escena española, que después de su glorioso Siglo de Oro había entrado en un estado de anorexia, con algunas excepciones que confirmaban la regla. Para aquel mítico don Ramón de las Barbas de Chivo, el teatro debía dejar a un lado la retórica y la gramática para alcanzar la fuerza y el dramatismo de la fiesta de toros, y con ese propósito había escrito sus esperpentos, o aquella “tragicomedia de

aldea”, como llamó a su obra *Divinas palabras*, llevada a escena por la Xirgu, que criticaba la mojigatería y la doble moral de una España conservadora y rezandera. La pieza confrontaba a los espectadores al mostrar desnuda en escena a una mujer adúltera, mientras la gente le arrojaba piedras con intención de lapidarla. El propio marido de Mari Gaila, el sacristán Pedro Gailo, pese a que le habían puesto los cuernos, salió en defensa de su mujer, repitiendo las palabras de Cristo con la Magdalena: “¡Quien sea libre de culpa, que tire la primera piedra!”. La gente hizo oídos sordos a esas palabras y continuó en su propósito de castigar a la indefensa mujer, hasta que el sacristán, subiéndose al atrio de la iglesia, pronunció la sentencia en latín: “*Qui sine peccato est vestrum, primus in illam lapidem mittat*”. Y, como dice Valle-Inclán en sus acotaciones finales: “Las palabras latinas, con su temblor enigmático y litúrgico, vuelan del cielo de los milagros”. La gente se aleja entonces con actitud reverencial, y el público sale del teatro con la sensación de haber sido burlado con otra muestra de irreverencia.

Esas actitudes desafiantes de la actriz catalana encantaron a Lorca, quien más tarde escribió sobre ella: “Una mujer extraordinaria y de raro instinto para apreciar e interpretar la belleza dramática, que sabe encontrarla donde está. Va a buscarla con una generosidad inigualable, haciendo caso omiso de toda consideración que pudiéramos llamar de orden comercial”.

Poco después de conocer a la actriz, Lorca la acompañó a un paseo por los montes del Pardo, a los que a ella le gustaba ir a caminar para respirar aire puro y robustecer sus pulmones, y así encontrarse en las mejores condiciones para representar papeles de largo aliento. En esa ocasión, el poeta le entregó un manuscrito de una obra que acababa de escribir, en la cual combinaba el arte poética con el diálogo dramático, titulada *Así que pasen cinco años*. Margarita la leyó y en un comienzo quedó confundida. Le confesó a Lorca que no la había entendido y él tuvo que explicársela. De todos modos, le parecía una obra irrealizable e incomprensible para el público. El



Verbena madrileña. Federico García Lorca con Luis Buñuel, 1924.

poeta quedó pensativo, y más tarde le entregó el manuscrito de otra de sus obras, *La zapatera prodigiosa*, que sí le encantó a Margarita, quien decidió llevarla de inmediato a los escenarios. Así seguiría con otras obras suyas, a medida que se iba consolidando su fama no sólo como un notable poeta, sino como un gran autor dramático.

La extrema sensibilidad de García Lorca lo había expuesto en varias oportunidades a padecer profundas depresiones cuando se hacían críticas a sus obras, sobre todo cuando tales críticas venían de sus amigos más entrañables. Fue el caso de la reacción de Salvador Dalí, su amigo del alma, y de Luis Buñuel, compañero en la Residencia de Estudiantes, de Madrid, después de leer el *Romancero gitano*, quienes tildaron a Lorca de hacer folclor costumbrista. La razón de esa actitud se hallaba en el hecho de que tanto Dalí como Buñuel se habían alistado en las filas del surrealismo, una de las principales tendencias de las vanguardias europeas, por lo que menospreciaban la búsqueda de un lenguaje popular, con raíces en su tierra andaluza, como el que caracterizaba a Federico García Lorca.

Lorca había llegado a la Residencia de Estudiantes en 1919, donde viviría un poco más de nueve años. Allí conoció a Buñuel,

así como al joven poeta colombiano Jorge Zalamea, con quien sostendría un intercambio epistolar por aquellos días. Cuando en 1928 la *Revista de Occidente*, dirigida por don José Ortega y Gasset, publicó el *Romancero gitano*, aparecieron comentarios muy elogiosos en la prensa, pero sus amigos más cercanos repudiaron el libro acusándolo de incurrir en un fácil populismo, aunque reconocían que tenía algunas imágenes hermosas en medio de una gran cantidad de lugares comunes. Para completar aquella racha de críticas contra su obra, la censura prohibió, a comienzos de 1929, su pieza lírica *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Lorca entró entonces en agudo estado depresivo, y decidió alejarse de España por un tiempo y viajar a los Estados Unidos, donde tuvo su primer contacto con tierras americanas, esa vez con la América del Norte de habla inglesa, que le resultó un mundo extraño, mecanizado y poseído por el afán del lucro, como lo expresa en muchas de las odas de su libro *Poeta en Nueva York*, donde ensaya otras formas de escritura dejando en libertad su imaginación y su capacidad asociativa.

## PRIMER CONTACTO CON EL NUEVO MUNDO

La obra de Lorca, como la de su antecesor andaluz don Luis de Góngora y Argote, se desarrolla en medio de un complejo tejido de luces y sombras, obras teatrales o poemas que resultan de fácil comprensión por su lenguaje directo, como los poemas del *Romancero gitano* o la comedia *La zapatera prodigiosa*, y otras obras más difíciles, a veces oscuras, tal como percibió Margarita Xirgu su pieza *Así que pasen cinco años*, o bien las creaciones de su último período, como *El público*, que permaneció oculta mucho tiempo ante los ojos de la censura, y a quien el propio Lorca calificó como “teatro imposible”. Claro, un teatro imposible de representar en aquella España pacata, carcomida por los prejuicios, y aún peor en los años siguientes a la muerte del poeta, durante la dictadura franquista.

Cuando se halla a punto de emprender su viaje a los Estados Unidos, en París Luis

Buñuel presenta su película *El perro andaluz*, un filme de carácter surrealista, donde se muestran escenas que aluden a García Lorca y lo presentan como un poeta de la muerte, pero, a la vez, como un delicado figurín envuelto en filigranas. El poeta pasa por aquella ciudad como una sombra, pero no ve la película. Más tarde, tanto Buñuel como Dalí tendrían que partir al exilio durante la guerra civil, y vivirían lejos de España durante la dictadura, sobre todo Buñuel, cuya obra se desarrolló en gran parte en México.

Al llegar a Nueva York, García Lorca se instala como estudiante en la Universidad de Columbia. Sin embargo, no permanece allí mucho tiempo. Quiere recorrer, aunque sea una parte, aquel mundo tan nuevo para él. Pasa el mes de agosto en Vermont y en las montañas Catskilis. Regresa a Nueva York, donde encuentra a un grupo de poetas españoles amigos o conocidos suyos, entre quienes figuran Dámaso Alonso, Gabriel García Maroto, León Felipe y José Rubio Sacristán. En noviembre llega a Nueva York Ignacio Sánchez Mejías, con su compañera, a quien llaman la 'Argentinita'.

Sánchez Mejías, como García Lorca, era hijo de un andaluz acomodado, un médico que quiso que su hijo heredara su profesión, pero el joven rebelde se escapó muy pronto de la tutela familiar y emprendió un viaje a México y los Estados Unidos. Trabajó en Veracruz, y allí se aficionó por el toreo, sin saber que aquel arte le costaría la vida. Lorca cultivó con él una gran amistad. Era un hombre seductor, a quien siempre acompañaron hermosas mujeres, como si fuese un galán de cine. La 'Argentinita' era el nombre artístico que había adoptado Encarnación López Júlvez, nacida en Argentina, de padres españoles, quienes regresaron a España cuando ella era una niña de cinco o seis años. En Andalucía se forjaron sus aficiones, hasta convertirse en una gran bailarina o "bailaora", en un tiempo en el que Lorca y Manuel de Falla habían reivindicado el arte popular de los gitanos, el "cante jondo", como una de las grandes vertientes de la música y el canto españoles. La 'Argentinita' unió con su canto a la llamada "Generación del 27", y participó en Sevilla en una velada lírico-poé-

## Romancero gitano



por

Federico García Lorca.

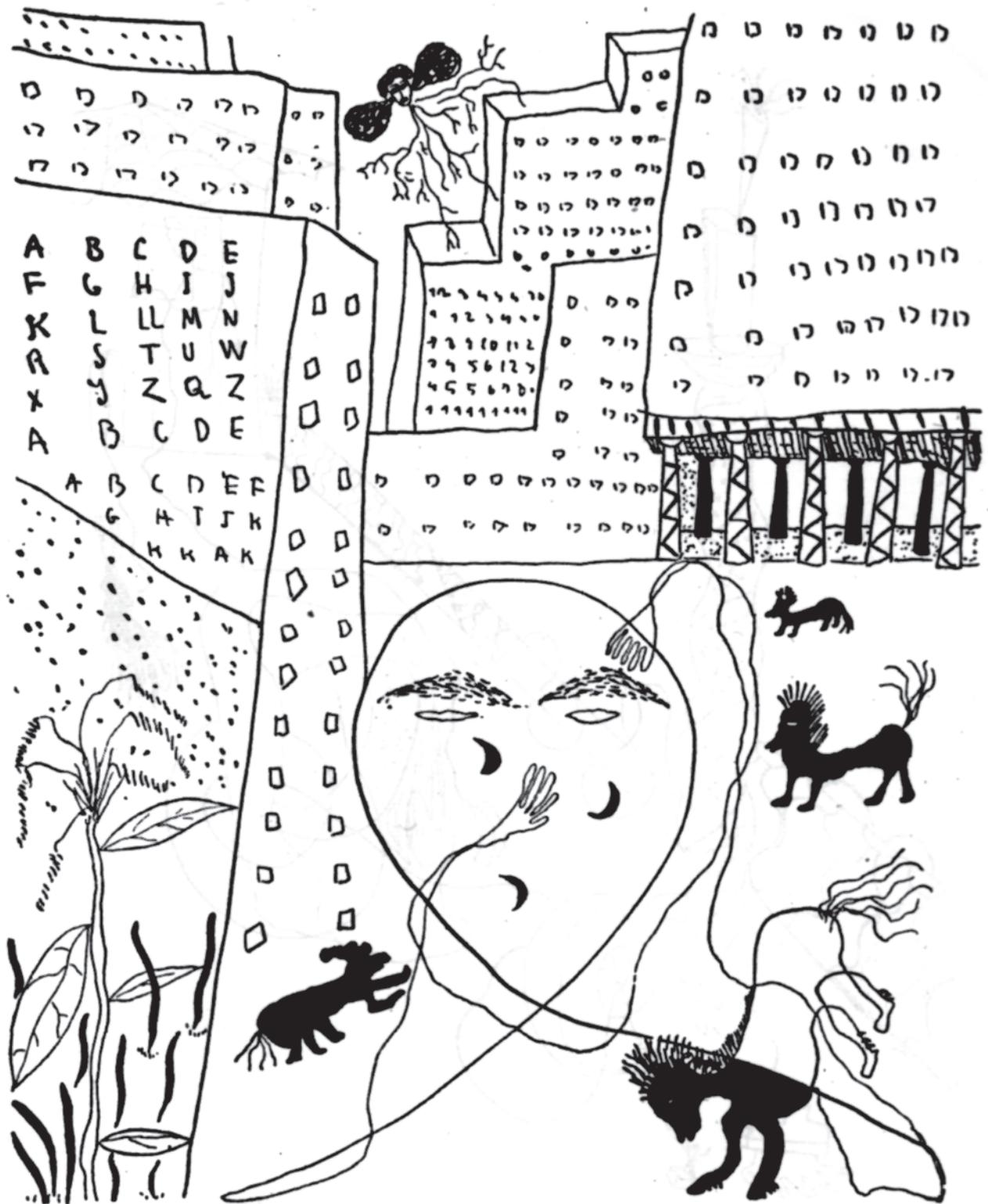
1924  
1927

Revista de  
Occidente

Primera parte de la cubierta de *Romancero gitano*, Madrid, Revista de Occidente, 1928.

tico-literaria-musical, en la que Rafael Alberti pronunció una apasionada conferencia sobre la canción, acompañado al piano por García Lorca. Su baile había logrado cosechar grandes éxitos, y la había convertido en una figura popular, lo cual llevó al poeta Manuel Machado a decir de ella: "Era como una pluma en el aire". Sánchez Mejías, quien era a la vez poeta y torero, había iniciado un romance con ella, y por eso habían llegado juntos a Nueva York. Más tarde tomarían caminos diferentes: él caería en la arena, víctima de una cornada fatal, y ella pasaría el resto de su vida en los Estados Unidos, viviendo el exilio durante la guerra civil y la dictadura franquista, hasta su fallecimiento en 1945.

La muerte de su amigo Sánchez Mejías afectó profundamente al poeta, quien le dedicó una elegía, considerada como una de las más hermosas de la lengua castellana: su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Aquella presencia de la muerte en la poesía y en el teatro de Lorca aparece hoy como una oscura premonición de su propio fallecimiento prematuro. Era muy joven cuando escribía sobre el tema, y a veces



*Perspectiva urbana con autoretrato, Federico García Lorca.*

le gustaba jugar a hacerse el muerto, como hizo en un verano pasado en Cadaqués en compañía de la familia de Dalí, donde logró asustar con su siniestra fantochada a la hermana de Salvador.

El viaje de Federico por los Estados Unidos prosigue dictando conferencias en la Universidad de Columbia y en Vassar College. De aquel viaje quedaron testimonios fotográficos, su libro de poemas y muchas declaraciones en cartas a sus amigos sobre la impresión que le habían dejado los grandes rascacielos y aquella extrema modernidad, en un momento en que el art deco causaba furor y en los salones de baile las parejas se movían de un modo compulsivo al ritmo del fox-trot. En Nueva York conoció a varios poetas, entre los cuales se encontraba Ezra Pound, quien había sido muy amigo de James Joyce y de otros de los grandes escritores del siglo XX. De aquellos días también guardó Lorca imágenes del cine, en especial del silente, de donde tomó imágenes para su hermoso poema escénico, *El paseo de Buster Keaton*, una de las mejores obras de su teatro breve. Conoció también el mundo de Harlem, un gueto de hombres de raza negra, que inspiró varias de sus composiciones de *Poeta en Nueva York*. Al lado de esas sensaciones que motivaban su imaginación, también pudo percibir los estragos de la crisis económica que se produjo ese año con la caída de la bolsa, cuyas consecuencias no se hicieron esperar en el mundo entero. El colapso financiero bien pudo influir sobre los desastres que habrían de sobrevenir durante la Segunda Guerra Mundial, cuando la locura pareció apoderarse del mundo. En el inicio de ese drama emerge con el carácter de un símbolo emblemático, el sacrificio del poeta en Granada en 1936.

## CUBA

Antes de que eso ocurriera, García Lorca tuvo tiempo de descubrir otros mundos en la América española. De la alucinante metrópoli en la que se había convertido Nueva York pasó a un ambiente que de inmediato le resultó familiar al llegar a La Habana y visitar luego otras ciudades de Cuba, que por esos años era conocida como “la perla de las Antillas”.



Ezra Pound en 1913

FOTO: WIKIPEDIA COMMONS

Emocionado con ese paisaje tropical y con la gracia de sus gentes, escribió en carta a sus padres, fechada el 5 de abril de 1930: “Si yo me pierdo, que me busquen en Andalucía o en Cuba”.

El viaje a la isla de Cuba constituye un capítulo excepcional en la vida de García Lorca, pues allí halló no sólo un paraíso, sino, ante todo, la oportunidad de encontrarse a sí mismo, asumir los dictados de sus deseos más íntimos, así como sus apetencias homosexuales, que habían permanecido semi ocultas tanto en la Residencia de Estudiantes, en Madrid, como en sus correrías por Andalucía, a causa de los prejuicios dominantes de la época. En Cuba encontró un espacio de libertad, que no sólo le aportó emotivas vivencias, sino un notable viraje en su producción literaria, muy en especial en la concepción de su teatro. Allí tuvo contacto con otros poetas y escritores, como Nicolás Guillén, quien luego recordó su encuentro con Lorca: “Lo conocí en La Habana y siempre he conservado, como uno de mis grandes recuerdos imborrables, la carga enorme de simpatía y cordialidad que eran inseparables del poeta andaluz. Llevo en la memoria mis encuentros con el ingenio inagotable y la gracia espiritual que caracterizaron a Federico”. En Cuba también conoció al poeta colombiano Porfirio Barba Jacob, sobre cuya relación existen testimonios contradictorios,

como los de Cardoza y Aragón, o las observaciones que plantea Fernando Vallejo en su libro sobre Barba Jacob, *El mensajero*, donde relata la forma como se conocieron Lorca y Barba Jacob en una velada poética, en la cual cada uno leyó una muestra de sus versos, y luego caminaron juntos por el malecón y encontraron a unos marineros, que, según relatan los amigos de Barba Jacob entrevistados por Vallejo, “se fueron juntos con el poeta colombiano, porque Lorca no se atrevió”.

De aquellos días nace su inspiración para escribir *El público*, una obra audaz, de corte surrealista, por medio de la cual trata de descubrir la verdad del amor, tal como él lo concibe. De algún modo, puede percibirse alguna influencia del teatro experimental visto en Nueva York, pero, ante todo, su experiencia habanera. Tal como lo señala su biógrafo Ian Gibson, el primer cuadro de la obra y la primera parte de *Ruina romana* están escritos en cuartillas con membrete del hotel La Unión, de La Habana. También allí aparece el título de otra obra que proyectaba por aquellos días: *Sansón*. Drama. Misterio poético en cuarenta cuadros y un asesinato. Los personajes de esa tentativa, además de Sansón, eran El Filisteo, la Paloma, el esqueleto de Dalila, los amantes y el niño de los dátiles. Quizá se trató de un boceto que luego se transformó en *El público*, cuya primera versión leyó en casa de la familia Loynaz, cuya amistad cultivó durante su visita a Cuba, en especial en relación con Dulce María, luego reconocida como una poetisa de alto vuelo, a quien Lorca obsequió el manuscrito original de su obra *Yerma*, que hoy se conserva en la isla como parte de su patrimonio nacional. La parte final de *El público* fue terminada por Lorca en Granada durante el verano de 1930, al regreso de su periplo americano. La noticia de que Lorca tenía una nueva obra “irrepresentable” corrió de boca en boca. En una entrevista que concedió a *El Heraldo* de Madrid, Lorca comentó, al referirse a esta obra: “No sé si será muy representable. Los principales personajes del drama son caballos”. En una lectura que hizo frente a sus amigos, en Madrid, escuchó las voces de sorpresa y desconcierto que les había producido la lectura. Uno de ellos

dijo: “Estupenda, pero irrepresentable”. Otro añadió: “Yo, a la verdad, confieso que no he entendido nada”. Lorca parecía estar preparado para esas reacciones, y al final de la reunión le dijo a Martínez Nadal, uno de los asistentes a la lectura: “No se han enterado de nada, y lo comprendo. La obra es muy difícil y por el momento irrepresentable. Pero dentro de diez o veinte años será un exitazo; ya lo verás”. El poeta tenía razón, pero ya no estaría para comprobarlo. La evolución del teatro desde la posguerra hasta el inicio del nuevo milenio, con la aparición del “teatro del absurdo”, y las obras de Samuel Beckett, Ionesco o Adamov, o más tarde las experiencias de Jean Genet y, aún más cerca, las propuestas de Heinner Müller o Bernard-Marie Koltés, abrirían un espacio en el cual Lorca podría aparecer como un notable precursor y un fantástico creador de imágenes inquietantes.

## LA BARRACA

Lorca regresa a España en junio de 1930, enardecido por una fiebre de inspiración nacida de su contacto con América en sus vertientes inglesa y española. Además de su poesía popular y de la música que compuso para muchas de sus canciones, busca en ese momento un encuentro más directo con ese público que permanece en los suburbios de la cultura, en las aldeas y en los pueblos que viven aferrados a costumbres heredadas de sus abuelos, sin mayores cambios con el paso de los años. Pero, a la vez, descubre que se trata de un público espontáneo, con una mentalidad infantil en cuanto aún conserva la capacidad de sorprenderse ante cualquier novedad y de reír ante la más sencilla alusión. Entonces decide crear un grupo teatral itinerante, que recupera una forma de expresión desaparecida desde la Edad Media, como es la de utilizar un carromato con un rústico tablado para marchar como el caracol, con su casa a cuestas, realizando presentaciones aquí y allá, en una plaza de pueblo, en una aldea perdida en la montaña o en el recodo de un camino, donde quiera que pudiera encontrarse un público dispuesto a dejarse contagiar por la inquietante magia del teatro. Para ello utiliza un camión,



Federico García Lorca frente al cartel del Teatro Universitario La Barraca



Federico García Lorca con Lola Membrives en el estreno de *Bodas de Sangre* en el Teatro Maipú de Buenos Aires el 29 de julio de 1933

que contiene tanto el dispositivo escénico, con su rústico tablado, como los vestuarios y elementos escenográficos. Los miembros de este conjunto ambulante, conocido como “La Barraca”, utilizan un overol con el sello distintivo del grupo, de modo que puedan ser reconocidos como obreros, como trabajadores de la cultura y no se los tome por seres providenciales o cómicos de la lengua. Con este grupo, Lorca monta un repertorio seleccionado de los grandes clásicos españoles, con obras de Cervantes, Tirso, Lope y Calderón. La Barraca existió entre 1932 y 1936, cuando efectuó su última función en Barcelona, semanas antes de que Lorca hubiera hecho su viaje fatal a Granada. En los años siguientes, cuando la figura de García Lorca se había convertido en un mito y en un paradigma de la libertad del artista creador frente a un mundo represivo, el nombre, la idea y los propósitos de La Barraca se convirtieron en símbolo y motivación para muchos de los grupos y hombres de teatro de América Latina, desde México hasta Chile y Argentina.

Entre otros muchos, cabe mencionar al teatro La Barraca, de Buenos Aires, que decidió adoptar ese nombre cuando llevó a escena *Bodas de sangre*, de García Lorca. En Santiago de Chile existe otro grupo llamado La Barraca, dirigido por Jefvani Mayorga. En Ciudad Guayana, urbe venezolana que se halla

entre los ríos Caroní y Orinoco, el grupo La Barraca, con más de treinta años de actividad, bajo la dirección de Juan Pagés, es uno de los conjuntos escénicos más importantes del oriente venezolano. También existe un Teatro La Barraca, en Ciudad de Guatemala, así como otro grupo del mismo nombre en Pinar del Río, Cuba, y otro más en Querétaro, México, dirigido por Blanca Eva González. Varios grupos de teatro universitario de América Latina han usado ese nombre, recordando que la agrupación formada por Lorca partió de la Residencia de Estudiantes, de Madrid, y tenía el carácter de teatro universitario. También en Lisboa, Portugal, existe el grupo A Barraca, con más de cuatro décadas de actividad ininterrumpida. La Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales de España creó el proyecto “Rutas de la Barraca 2006”, entre cuyas actividades se efectuó un homenaje a algunos de los sobrevivientes del grupo creado por Lorca en 1932.

## ARGENTINA Y URUGUAY

El 29 de julio de 1933, la compañía de Lola Membrives, actriz de nacionalidad argentina, pero con una amplia carrera en el teatro español, estrenó *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, en el teatro Maipú de Buenos Aires. La obra había sido presentada ese

mismo año en teatros de Madrid y Barcelona, con una fría reacción por parte del público, mientras que en Buenos Aires el éxito fue rotundo, así como en la gira que se realizó por el interior, en Córdoba y Rosario, y también en Montevideo, donde fue calurosamente aplaudida. La acogida fue tan grande, que Lola Membrives resolvió hacer una nueva temporada en el mes de octubre, en el Teatro Avenida de Buenos Aires, con la presencia del autor. García Lorca fue invitado a la Argentina por la Sociedad de Amigos del Arte, con el objeto de dictar algunas conferencias y asistir a la presentación de su obra. Sobra decir que el poeta recibió aquella invitación con especial agrado y después de concluir algunas tareas en las que estaba empeñado, como fue el caso de la fundación de los Clubes Teatrales de Cultura, en compañía de Pura Ucelay, y de asistir a los últimos ensayos y colaborar con algunas ideas para el montaje de *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, en el Teatro Español en Madrid, lo que significaba para él una revancha y una oportunidad para sacarse el clavo de la anterior prohibición, así como de colaborar en la presentación de *El amor brujo*, de Manuel de Falla. En septiembre tomó el barco para América del Sur, en Conte Grande, que paró en la rada de Buenos Aires el 13 de octubre de ese año de 1933.

Lola Membrives no se había quedado con los brazos cruzados. Por aquellos días había llevado una amplia información a los principales periódicos bonaerenses y había creado un ambiente de curiosidad y expectativa ante la llegada del poeta andaluz. Como saludo de bienvenida, el diario *La Nación* publicó una nota, en la cual señalaba que García Lorca “es uno de los escritores de más positivo valor de la nueva generación, y que ha aportado un acento de modernidad a las manifestaciones de la lírica y la escena de su patria”.

Con la asistencia del autor al nuevo ciclo de presentaciones de *Bodas de sangre*, y gracias a su encanto personal y a su pasión por el trabajo artístico, la estadía, que en un comienzo estaba prevista para dos semanas, se prolongó a lo largo de casi seis meses. Durante ese lapso, el poeta configuró una rica agenda de encuentros, entrevistas, conferencias, recitales y montajes

teatrales, que lograron producir gran impacto entre el número cada día mayor de sus admiradores. Puede decirse que en esa jornada americana, García Lorca encontró la mayor gloria y el mayor reconocimiento que habría de recibir en su corta vida.

Desde el momento de su arribo, se alojó en el Hotel Castelar, un edificio señorial situado en un punto estratégico, apenas a dos cuadras del Teatro Avenida, donde se iba a presentar su obra. El hotel se convirtió en su centro de operaciones, lugar de encuentros y entrevistas, desde donde partía hacia los más diversos itinerarios para regresar siempre como a su propia casa.

El 21 de octubre pronunció su primera conferencia: “Juego y teoría del duende”, en la que, entre otras cosas, afirmaba que: “El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies; es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto”. Y más adelante: “La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas. Sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso”.

Y eso fue lo que Lorca produjo en el público; él mismo era el duende de su alegoría. Y así lo señaló la prensa unos días más tarde: “Fue un peregrinaje maravilloso. A través de selvas de imágenes y metáforas, el poeta arrastró a su auditorio en pos del duende alucinante. Su voz cálida o áspera o tierna y la admirable precisión con que compuso los párrafos de su charla, en los que cada palabra encajaba tan exactamente en la frase, y ese chorro cantarino de poesía que no dejaba de manar ni un solo instante, electrizaron al público”.

También habló a los espectadores la noche de la función de *Bodas de sangre*, y allí dijo, con voz emocionada, después de escuchar los emotivos aplausos con que era recibido: “No soñaba esperar, por no merecer, esta paloma blanca temblorosa de confianza que la enorme ciudad me ha puesto en las manos”. Más allá de las convenciones, los protocolos y los



*La careta que cae*, Federico García Lorca,

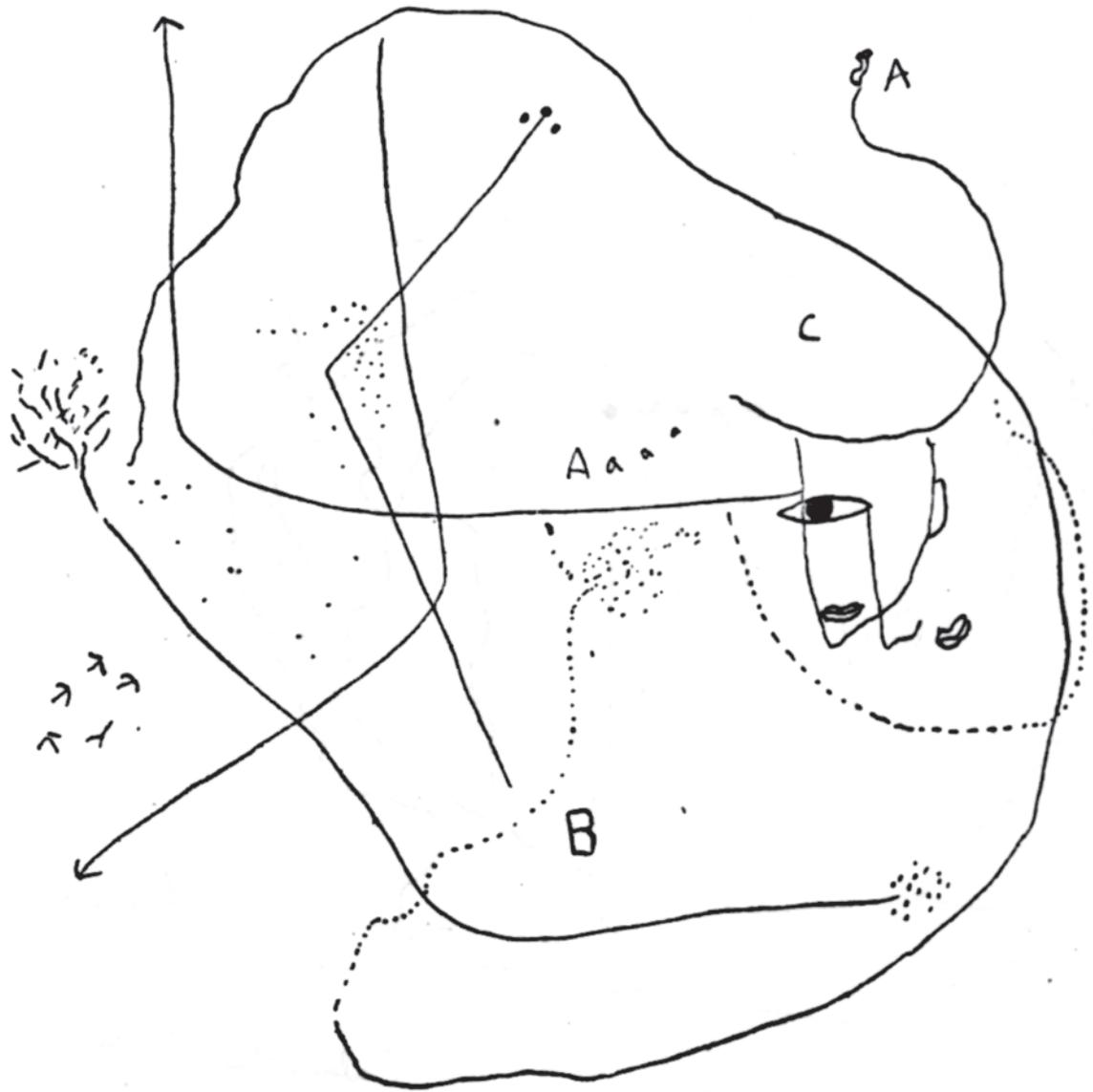
agradecimientos formales, era un poeta el que hablaba y el que Buenos Aires, Montevideo y otras ciudades de Argentina conocieron durante aquella fulgurante estadía que Lorca vivió como una de las experiencias más intensas de su vida.

Pronto vinieron nuevas conferencias en el círculo de los Amigos del Arte. La segunda se tituló “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”, por medio de la cual trataba de explicar cuál era, a su modo de ver, el alma oculta de Granada. Y para enlazar este viaje con el que había hecho casi cuatro años atrás, la siguiente la dedicó a su libro *Poeta en Nueva York*, en la cual mostraba otra faceta de su obra y personalidad.

Cuando terminaba este ciclo de conferencias, *Bodas de sangre* llegó a las cien representaciones, cifra verdaderamente notable para la época. Esto llevó a los empresarios y a la compañía de Lola Membrives a programar la temporada de

una nueva obra de Lorca, y la pieza escogida fue *Mariana Pineda*, que había sido estrenada por Margarita Xirgu en el Teatro Fontalva de Madrid el 12 de octubre de 1927. Luego vendría *La zapatera prodigiosa*, para completar la exitosa acogida del público porteño. Además de las funciones realizadas por la compañía de Lola Membrives, Federico organizó hacia finales de año una serie de recitales dramatizados, con villancicos de Góngora, Lope de Vega y Tirso de Molina y algunos entremeses cómicos.

En esta época de finales de 1933 y comienzos de 1934, conoce a un grupo de poetas y escritores que más tarde jugarían un papel destacado en las letras de Hispanoamérica. Entre ellos se encuentra Manuel Mujica Láinez, quien más tarde escribiría *Bomarzo* y otras novelas de gran relieve. Aparece como uno de los jóvenes admiradores de Lorca, y en su honor escribe un *Romance para Federico*. Le



Nostalgia. Federico García Lorca.  
1913

*Nostalgia*, Federico García Lorca, 1913.

leyó otros poemas suyos y algunas prosas, y Lorca le habló con franqueza y le dijo que lo suyo era la narrativa. Mujica Láinez le hizo caso y, con el tiempo, se convirtió en uno de los más originales prosistas argentinos del siglo XX.

En Buenos Aires también se da a conocer Lorca como un recursivo director teatral, no sólo de obras propias, sino de piezas de los grandes clásicos del Siglo de Oro. En el Teatro Cervantes realiza el montaje de *La dama boba*, de Lope de Vega, con la compañía de Eva Franco, que también obtiene amplia aceptación por parte del público, que veía en el granadino a un gran artista, al modo de las grandes figuras del Renacimiento, capaz de escribir poemas, obras teatrales o ensayos literarios, de componer canciones e interpretarlas al piano en forma virtuosa, de dirigir obras teatrales o de realizar dibujos con un especial encanto poético: en todos los campos traslucía aquel duende sobre el que había hablado, dejando a su paso una huella de ensoñación y fantasía.

En el intervalo entre los estrenos teatrales y las conferencias, García Lorca aprovecha la oportunidad para conocer otras ciudades argentinas, como Córdoba, Mendoza, Tucumán y Santiago del Estero. Durante ese recorrido ofreció otro abanico de conferencias, al que tituló “Alocuciones argentinas”. También pasó a Montevideo, donde conoció a la gran poeta Juana de Ibarborou, quien años después lo recordaba como un poeta “extrañamente melancólico, a pesar de la euforia de todo su ser y sus arrebatos”. En la capital uruguaya también asistió Lorca a un homenaje dedicado al pintor Rafael Barradas.

Al regresar a Buenos Aires conoce al poeta Pablo Neruda, el chileno cuyo nombre de pila era Ricardo Neftalí Reyes, y cuyo apelativo artístico lo había tomado del poeta checo Jan Neruda, a quien admiraba. Neruda ocupaba por aquellos días el cargo de cónsul de Chile en Buenos Aires. El director de la revista *Crítica*, Natalio Botana, había organizado una gran recepción en homenaje al pintor mexicano David Alfaro Siqueiros, quien acababa de terminar un gran mural en la capital de Argentina, de un contenido político afín al

del poeta de *Residencia en la Tierra*. A la velada asistieron los intelectuales más destacados de Buenos Aires y varios invitados extranjeros, entre quienes se encontraban García Lorca y Pablo Neruda, así como el escritor mexicano Salvador Novo. En sus memorias biográficas, tituladas *Confieso que he vivido*, Neruda recuerda las ocurrencias de esa noche, así como su fraternal relación con García Lorca. Neruda viajaría al año siguiente a España, y Lorca lo presentaría ante sus amigos y compañeros de la Residencia de Estudiantes y en la universidad madrileña. Después de la guerra civil, Neruda escribiría su amargo poema *España en el corazón*, donde evocaría el recuerdo de su amigo, el poeta granadino:

Federico, ¿te acuerdas  
Debajo de la tierra,  
Te acuerdas de mi casa con balcón en donde  
La luz de junio ahogaba flores en tu boca?

## EL REGRESO

En el mes de mayo terminó aquella gira providencial, durante la cual Lorca logró el afecto y el aplauso de los asistentes a sus obras, conferencias o recitales y tomó el barco para volver a España y reanudar sus actividades en el grupo La Barraca y las demás tareas de su obra creativa. Partía de Argentina con nostalgia. De aquella tierra, a la que viajaría uno de sus personajes, el novio de *Doña Rosita la soltera* para no volver jamás, guardó en su recuerdo “los bandoneones, los finos caballos tendidos al viento, la música dormida de su castellano suave y los hogares limpios del pueblo donde el tango abre el crepúsculo de sus mejores abanicos de lágrimas”. Tampoco Lorca volvería a Buenos Aires ni visitaría ningún otro país de América Latina. El 18 de julio se produjo el alzamiento militar contra el gobierno de la República Española. Lorca se había dirigido unos días antes a Granada, donde sería arrestado, como un personaje de Kafka, sin juicio previo y sin una acusación que justificara el procedimiento. Su vida y su obra se verían tronchadas en el aciago amanecer de Viznar, para eterna deshonra de sus asesinos.

## LORCA CRECE EN AMÉRICA

Pero, como dijimos al comienzo de estas líneas, a quienes planearon y ejecutaron la muerte del poeta el tiro les salió por la culata y el resultado de aquel oscuro crimen no fue el silencio y el olvido de Federico García Lorca, sino el comienzo de una gloria creciente y de un reconocimiento sin precedentes para un creador español del siglo XX. Muchos de los amigos y compañeros de Lorca, como Margarita Xirgu, Luis Buñuel o Rafael Alberti, partieron al exilio durante la guerra civil española, y vivieron largos años en diversos países de América Latina, donde prosiguieron su obra, acompañados siempre con el recuerdo de Federico, como una insignia de imaginación y poesía frente a cualquier censura o dictadura que pusiera cortapisas a la libre expresión del pensamiento.

Al año siguiente de la muerte de Lorca, Margarita Xirgu estrena la *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*, del escritor mexicano Alfonso Reyes, y en 1945 estrenaría *La casa de Bernarda Alba*, que Lorca había escrito para ella, y que a partir de esa fecha innumerables grupos de América Latina llevarían a escena. El estreno tuvo lugar en el Teatro Avenida de Buenos Aires, el mismo escenario donde Lorca había recibido personalmente los aplausos tras la presentación de sus *Bodas de sangre*. En 1950, la actriz y maestra del arte escénico es nombrada directora de la Escuela de Arte Dramático de Montevideo, institución en la que trabajará durante varios años formando a varias generaciones de actores y actrices en Uruguay. En 1952 trabajó en el homenaje a Lorca en Salto, Uruguay, donde se inauguró un monumento en honor al poeta granadino, y Margarita y sus alumnos dieron un recital con sus poemas. En 1959, cuando ya llegaba a los setenta y un años de edad, interpretó en Montevideo la parte recitada de la cantata *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, con música del compositor Mauricio Ohana. Después de verse sometida a una grave intervención quirúrgica de difícil augurio, la actriz logró recuperarse con gran entereza. Aún no se había desvanecido su vivo recuerdo ni sus constantes afectos por García Lorca. En 1963 montó *Yerma*,

dirigiendo a la gran actriz María Casares en el papel protagónico. En sus últimos años siguió dando recitales y lecturas de poemas de Lorca y dirigió un nuevo montaje de *Yerma* en Boston. Margarita Xirgu falleció en Montevideo el 25 de abril de 1969, sin haber regresado nunca a España, tras aquella despedida de Lorca en 1936. Sólo sus restos volvieron en 1988, repatriados por la Generalitat de Cataluña, para que fuesen enterrados en su pueblo natal, Molins de Rei.

Existe una amplia diversidad de poemas y obras teatrales escritas en honor de Federico García Lorca que muestran la tragedia de su muerte. Entre ellas, *La muerte de García Lorca*, del autor español, exiliado en Venezuela, José Antonio Rial, presentada por el grupo Rajatabla, del Ateneo de Caracas, bajo la dirección de Carlos Jiménez. Un espectáculo rico en imágenes oníricas, concebidas como una dramática pesadilla.

El dramaturgo, actor y director argentino Juan Carlos Gené, quien vivió, a su vez, el exilio en Venezuela en la época de las dictaduras militares, escribió y montó varias obras en homenaje a García Lorca, como el *Memorial del cordero asesinado*, presentada en Caracas en 1986 por el Grupo Actoral 80, del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, Celcit, así como un ciclo de piezas, presentadas entre 1994 y 1998, dedicadas al poeta granadino, con los títulos: *Las delicadas criaturas del aire*, *Cuerpo presente en los naranjos*, *La hierbabuena*, *Yo tenía un mar* y *Aquel mar es mi mar*, todas ellas estrenadas con ocasión de cumplirse en 1998 el centenario del nacimiento de Lorca.

Fernando del Paso, uno de los principales narradores mexicanos del siglo XX, después de sus grandes novelas *Noticias del Imperio* y *Palinuro de México*, escribió una pieza teatral en homenaje a Lorca, titulada *La muerte se va a Granada*, presentada bajo la dirección de José Luis Ibáñez, uno de los directores escénicos más importantes de México, con la producción del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. En la pieza se entrelazan los pormenores del último viaje de Lorca de Madrid a Granada, con sus fantasías y pesadillas, en un juego entre la realidad y la imaginación, los hechos

de la vida y las representaciones oníricas. La escenografía fue diseñada por David Antón, gran maestro en este campo, quien ha realizado varios trabajos para el Teatro Nacional en Bogotá.

Otra obra sobre la muerte del poeta fue escrita por el autor uruguayo Héctor Plaza Noblía, titulada *Ecce Homo*, ganadora del premio Tirso de Molina en 1990, importante galardón concedido por el Instituto de Cooperación Iberoamericana, AEICI, de España, que siempre cuenta con nutrida participación de gran parte de los países de lengua castellana. Su autor no pudo recibirlo, pues falleció poco tiempo después de enviar la obra al concurso. Se trata de un recuento de los hechos históricos que antecedieron a la muerte del poeta granadino, basado en las biografías de García Lorca escritas por Marcelle Auclair o Ian Gibson, así como en el libro escrito por Francisco, hermano del poeta, titulado *Federico y su mundo*.

He mencionado apenas unas pocas obras dedicadas a la muerte del poeta. En cuanto a la representación de la producción dramática de Lorca en América Latina, el solo listado podría cubrir varios volúmenes. Sus obras han sido montadas en todas las capitales del continente, tanto sus piezas más conocidas, como *Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba* o *Mariana Pineda*, como su teatro breve, en obras como *El paseo de Buster Keaton*, *Diálogo del amargo*, *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil* o *La doncella, el marinero y el estudiante*. Esta última fue llevada a escena en 1959 en el Teatro El Búho de Bogotá por quien escribe estas líneas, y las otras presentadas en 1987 en el Teatro El Alacrán.

*El público*, la pieza más audaz y fantasiosa de Lorca, ha sido presentada en Argentina, Venezuela y otros países de América Latina. También lo fue por el Teatro de la Luna, grupo escénico integrado por latinoamericanos en Washington, con ocasión del centenario del poeta, bajo la dirección de Yayo Grassi.

En Colombia, aparte de las obras breves mencionadas, se han efectuado diferentes montajes de las piezas más representativas

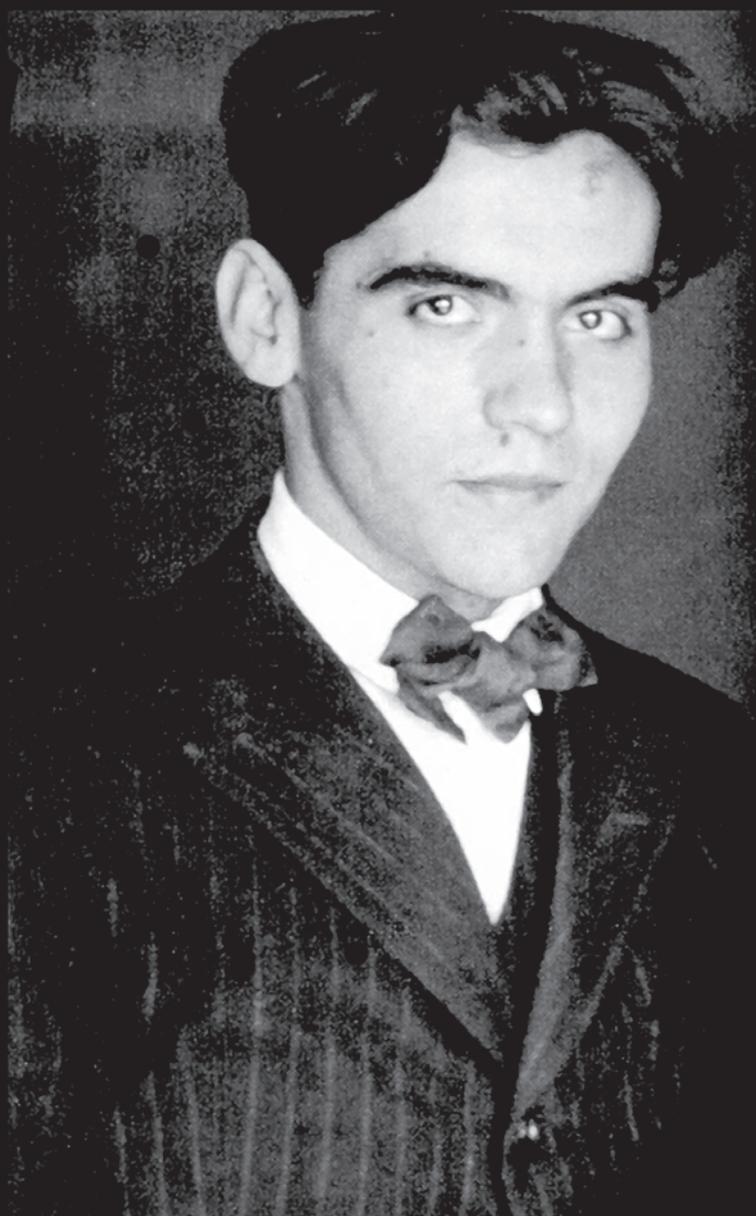
de Lorca. La Escuela Nacional de Arte Dramático, en sus comienzos, presentó *La casa de Bernarda Alba* y *Bodas de sangre*, dirigidas por Víctor Mallarino. En 1960 el Teatro de Cali, TEC, presentó *La casa de Bernarda Alba*, bajo la dirección de Enrique Buenaventura y la actuación de Fanny Mikey en el papel de Bernarda. Otro montaje importante fue *Bodas de sangre*, dirigido por Miguel Torres con el Teatro El Local, y una versión experimental de *El público* fue estrenada en 1992 por el grupo escénico de la Universidad del Valle, bajo la dirección de Gabriel Uribe, y luego llevada al Festival de Teatro de Manizales. En 2003, Juan Carlos Agudelo, director del Teatro del Silencio y alumno de Marcel Marceau en París, quien ha realizado varios montajes de teatro gestual, con la expresión del cuerpo y sin palabras, realizó una versión titulada *Los silencios de la casa de Bernarda Alba*, también con el grupo de la Universidad del Valle y el actor William Arroyave en el papel de Bernarda.

Estas referencias son apenas un abrebocas frente a un vasto panorama, imposible de resumir en estas líneas, de la representación de obras de García Lorca o dedicadas a él, que se han efectuado desde el momento de su muerte hasta el presente. En los festivales y giras de grupos aparecen nuevas propuestas, audaces visiones y montajes vanguardistas, tanto de sus obras más difíciles, como *Comedia sin público*, *El maleficio de la mariposa* o *Así que pasen cinco años*, como en recitales o proyectos que incluyen elementos de su obra poética más compleja, como es el caso de *Poeta en Nueva York*. Eso aconteció con el espectáculo titulado *Los caminos de Federico*, dirigido por el catalán Lluís Pascual, con la interpretación del actor argentino Alfredo Alcón. Un amplio y fértil panorama que demuestra cómo la obra de Federico García Lorca ha encontrado en América Latina un terreno fértil para mantener su vigencia y su vitalidad, lo que, en otras palabras, significa devolver la vida al poeta, multiplicado en innumerables voces y resonancias.

Bogotá, octubre de 2006.

EN AGOSTO SE CUMPLIERON 70 AÑOS DEL ASESINATO

# En Granada, en su Granada...



FERNANDO TOLEDO

*Para Álvaro Castaño Castillo, mi amigo de siempre,  
que hubiera podido ser amigo de Federico.*

LA HISTORIA que viene a continuación, delirante como las conjeturas que llevan consigo un mohín de tristeza, pudo haber ocurrido en una noche de abril o de mayo del año de 1938 en esta Bogotá fundada por un andaluz, granadino por más señas, a quien un abanico de alcores entre escabrosos y dóciles, recostados en la cordillera de los Andes y proyectados sobre una sabana de verde intrépido, debió de traerle a la memoria la Santa Fe, agazapada en la vega que se extiende a los pies de Granada, de donde era oriundo.

Para darle cuerpo y algo de atmósfera a lo que de entrada es una entelequia, hay que situarse unos meses antes de que la ciudad del altiplano llegara a su cuarto centenario hace poco más de 68 años, y observar, con los ojos de la quimera, el desfile vespertino de varios poetas en dirección al Windsor, al Asturias, al Gato Negro o a otro cualquiera de los cafés que había a lo largo de una carrera 7ª a la que, por esas fechas, solía llamarse todavía la “Calle Real”. Cuantos irrumpen en los laberintos de una evocación, vuelta presente a trompicones, van enfundados en sendos gabanes para sacarle el quite a este viento de páramo tan parecido a los hálitos congelados que bajan, al despuntar la primavera, de Sierra Nevada; algunos llevan bufanda, otros sombreros “encocados” y los menos se tapan la boca con un pañuelo perfumado con agua de colonia. La escena no es nueva: se repite todas las noches una o dos horas después de la caída del Sol; es el prólogo de una tertulia casi idéntica a las que sucedían, antes de la guerra civil y del consiguiente sitio a la Villa y Corte, en la madrileña Botillería de Pombo o en los

castizos cafés de Levante, de Fornos, de las Salesas o del Riesgo.

Esta noche, sin embargo, se nota un ardor que no es común. Quizás guarda relación con la presencia en el recinto de un poeta, de un poeta inmenso a pesar de la fragilidad romántica que envuelve su estampa agitanada, que llegó hace poco a la ciudad con la compañía de comedias de Margarita Xirgú. No tardará en asomarse al Asturias o al Windsor como invitado especial. El personaje, con facha todavía de adolescente, nació al lado de esa Granada, como dice Rosita la Soltera, de la “calle de Elvira donde viven las manolas, las que se van a la Alhambra las tres y las cuatro solas”; vine precedido de un renombre que, “como un río de leones”, ha ido encandilando al mundo hispánico. Dicen que cuando estuvo en Buenos Aires la ciudad quedó prendada de él; en La Habana dejó una huella indeleble y ni hablar de lo que ocurrirá en Bogotá. Se trata de un iluminado; de un alguien a quien esta noche “separa de los muertos un muro de malos sueños”, cuya sensibilidad, con toda suerte de aristas, no para de brotar cuando se





La calle 13 en Bogotá, ca. 1930.

establece con él, o con sus textos, cualquier conversación por nimia que sea. En todo caso, es una inteligencia desbordante que a lo largo de la velada a punto de comenzar ha de forjar un coloquio, como sólo puede darse en los contornos de la poesía, con el talento de Rafael Maya, con los imaginarios de una Europa que vive en las añoranzas de Alberto Ángel Montoya y con la sagacidad gramatical de León de Greiff de inquietantes ecos y de retintines llenos de ingenio.

\* \* \*

El festín fue suculento. En esa noche memorable de “luna, luna” se hicieron presentes en el café, donde alrededor de Federico García Lorca se agazapaban los poetas de esta orilla, una multitud de parroquianos que no tardaron en ocupar más de veinte mesas. Al filo de las once al joven Fernando Charry, quien a menudo se dejaba ver con los pidracielistas, con los surrealistas y con los simbolistas, se le ocurrió agrupar los armazones hasta formar una ele inmensa; luego, apretujó los taburetes en torno de la improvisada geometría para conseguir el ambiente de una sesión de cante jondo en esa casona de la huerta del Tamarit donde transcurrió en parte la niñez del convidado. Este último, o más bien Federico como desde el principio comenzó a llamarlo todo el mundo con un tono que indicaba desparpajos de afecto, a quien muchos reconocían de tiempo atrás por sus arcanos de hondura incontable o por los versos con sabor de romance y con olor a membrillo recién cortado, resultó ser un seductor en toda la extensión de la palabra; un Bradomín de piel aceituna, como hubiera dicho el viejo Valle-Inclán, cuya sutil timidez le daba paso por momentos a una agudeza deslumbrante y, enseguida, a un duende telúrico, lleno de *eses* en cambio de *ces* y de *zetas*, capaz de embelesar a cualquier audiencia. Los contertulios de la vigilia fueron los primeros colombianos en empaparse de proximidad con Federico, sin contar con Jorge Zalamea, cuya amistad produjo una correspondencia que figura en la primera edición de las obras completas del granadino, y sin mencionar al perpetuo Porfirio Barba que tuvo con él un

rifirrafe en Cuba por un ataque de celos.

Con las primeras luces, quizás después de apurar un tazón de agua de panela con una almojábana esponjosa a guisa de desayuno, el poeta “moreno de verde Luna” se dirigió al hotel Regina, donde se albergaba la compañía de comedias con la que venía. Tenía en la frente la “luz de la aurora que lleva semillero de nostalgias” y, tal vez, se sentía un poco niño por haber encontrado tantos amigos en los ámbitos siempre aledaños de la poesía y por lo acogedor de esta “Nueva Granada” que, a cada paso, le traía a la memoria aquella que le pertenecía, la de la infancia y de la juventud, donde “el Genil duerme a sus bueyes”. Iba erguido por las calles adoquinadas que aún iban quedando en Bogotá; acaso ebrio todavía por los versos con acentos surrealistas de Luis Vidales o deslumbrado por las metáforas de Aurelio Arturo o fascinado por la pasión abulense y llanera de Eduardo Carranza se cruzó con un tranvía madrugador que anegó de algarabía los remansos de una ciudad que apenas comenzaba a despertar. La neblina de alborada le sugirió, una vez más, el parecido de la urbe que recorría despacio, entre cavilación y cavilación, con la villa de atalayas de donde venía. Lo notó desde cuando se bajó del tren en la estación de la Sabana y subió por la calle I3 de ese entonces que, con sus puentes de ladrillo y escoria tendidos sobre el hilo casi imperceptible del río San Francisco, se obstinaba en evocar la cuesta del Darro que se desgaja de los umbrales del Albaicín.

\* \* \*

Con la imagen de un amanecer que, por desgracia, nunca ocurrió, concluye esta ficción inspirada por una doble melancolía: por un lado está la añoranza de una época; por el otro la congoja por una muerte temprana. No obstante, el cuento estuvo a punto de ser cierto puesto que antes de salir de España, a finales de 1935, Margarita Xirgu le pidió a Federico que la acompañase en la gira americana que iba a emprender. Aunque varios compromisos lo retuvieron en un Madrid ya bastante enrarecido por la política, en la primera escala que hizo la compañía en La Habana, su amiga e

inmejorable intérprete volvió a escribirle insistiéndole que se le uniese cuanto antes. Lorca le prometió considerarlo y contempló la eventualidad de encontrarse con ella en México. Sin embargo, pospuso la determinación definitiva hasta cuando hubiese terminado el verano de ese aciago año de 1936 que resolvió pasar con su familia en Granada; para el efecto, salió de Madrid tres días antes del alzamiento franquista. El resto de la historia es de sobra conocido: lo asesinaron el 19 de agosto, hace setenta años, una madrugada, cerca del pueblo de Viznar.

Casi dos años después de un homicidio cuya sangre, al igual que la de otros cientos de miles, todavía brotaba de las venas abiertas de España, la Xirgu presentó en el Teatro Colón de Bogotá *Mariana Pineda*, *Yerma* y *Bodas de sangre*. Por más señas, en alguna de las puestas en escena debió de figurar una bogotana de alcurnia, Pepita Castelo, que hizo sus pinitos de

dama joven con esa compañía. En todo caso, la gran intérprete de los dramas lorquianos, la primera actriz del mundo hispánico en esa época, no paró de hablarle a cuanto bogotano se le acercaba de ese Federico deslumbrante que pudo haber estado aquí con ella y cuya muerte todavía la desgarraba. Desde entonces, es seguro que el espíritu de Lorca navega por el entramado del barrio de La Candelaria que, aún hoy, trae a la memoria algunos rincones de Granada. Tal vez sea el reflejo inmaterial de una figuración peregrina: si Federico hubiese venido con esa compañía trashumante, con seguridad, habría conversado en el Windsor o en el Asturias con Jorge Rojas, con Carlos Martín, con Arturo Camacho, con Álvaro Castaño y con tantos otros que formaban la urdimbre intelectual de una Bogotá con algo de castellana y mucho de andaluza. Pero no fue así: como escribió Antonio Machado cuando supo la noticia “el crimen fue en Granada, en su Granada”.



# Colombia, PATRIA DE LA LENGUA en 2007



El anuncio de que el Festival de Poesía de Medellín ganó el Premio Nobel alternativo de Paz, que otorga la fundación sueca Right Livelihood Award bajo la dirección del escritor y ex diputado Jacob von Uexjull, y de que el director del certamen antioqueño, Fernando Rendón, recibe el galardón en Estocolmo, en sesión del Parlamento el 8 de diciembre, es apenas el prólogo de un año, el 2007, en el que la lengua española será la protagonista de la vida cultural colombiana.

lengua

Para comenzar, Bogotá ostentará el título de Capital Mundial del Libro en reconocimiento a los programas que han emprendido las últimas alcaldías para promover la lectura. Dicha designación, otorgada por la Unesco y por un comité internacional del más alto nivel, significa que la capital de Colombia se suma a ciudades como Madrid, Alejandría, Nueva Delhi, Amberes, Montreal y Turín, que en los años anteriores han merecido, merced a sus políticas en pro de la difusión del libro, tan importante distinción.

En marzo, se llevará a cabo en la ciudad de Cartagena de Indias el Congreso de Academias de la Lengua Española, que será inaugurado por el rey de España, Juan Carlos I; además, en Medellín, se dará a conocer la nueva versión de la *Gramática española*. Alrededor de estas dos jornadas, desde luego, trascendentales para el idioma, se realizarán numerosos actos culturales del más alto nivel, que congregarán a académicos, filósofos, lingüistas y escritores de todo el ámbito del español.

En Bogotá y varias ciudades del país se efectuarán, en diferentes épocas del año, las ya tradicionales ferias del libro, que congregarán a editoriales, autores, agentes literarios y, por supuesto, a lectores interesados en toda suerte de temas, incluidos aquellos curiosos que buscan en estos certámenes aproximarse al fascinante, variado y siempre mágico ámbito del libro.

El Centro Cultural de la Universidad de Salamanca en Bogotá y *Stvdia Colombiana*, como un anticipo de la succulenta fiesta del idioma español que le espera a Colombia en el 2007, le ofrece a sus lectores, en las páginas siguientes, textos de Luz Mary

Giraldo y Jorge Iván Parra sobre la narrativa contemporánea tanto española como colombiana de los últimos años, a partir de la certidumbre de que los autores y las formas de relatar determinan, en parte, la dinámica del idioma. Como complemento, la escritora e intelectual mexicano-española Mercedes Suárez, organizadora de la bella exposición “Nuestras gramáticas, arte de hablar, leer y escribir en español y lenguas indígenas”, que se presentará en Medellín, escribe sobre esta singular muestra; y el bibliotecólogo Mario Cifuentes resume en un interesante artículo las políticas y experiencias colombianas recientes alrededor del estímulo a la lectura.

Todas estas actividades y, con seguridad, otras muchas que se derivarán de un ambiente proclive a la lectura, atraerán hacia Colombia las miradas, y las visitas de la industria editorial, de los autores y de los lectores. Por ello, desde inicios del presente año, la Alcaldía Mayor de Bogotá, el Ministerio de Cultura, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, la Cámara Colombiana del Libro, el Centro Regional para el Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC), la Academia Española de la Lengua y la Colombiana, el Instituto Caro y Cuervo, los organizadores de la Feria Internacional del Libro, Biblored, Fundalectura, el Centro Cultural de la Universidad de Salamanca en Bogotá, las editoriales y muchas otras entidades de carácter público y privado no han escatimado esfuerzos para que la ciudad, y todo el país, celebren la fiesta del libro, de todo un año de duración, cuyos beneficios se han de extender, con seguridad, para siempre.

# ESPACIOS, CULTURAS E IMAGINARIOS URBANOS EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA ACTUAL

JORGE IVÁN PARRA

## UN VISTAZO A LOS ANTECEDENTES

(PRIMER INCISO)

Es indudable que el episodio histórico que más ha influido en las letras españolas del siglo XX y, sobre todo, en la novela, es la Guerra Civil (1936-1939), y, claro, donde se dan las grandes crisis sociales tienden a aparecer las grandes novelas, pues de alguna manera los escritores buscan re-escribir, re-crear o re-pensar los momentos álgidos de la historia. No con otros elementos podríamos entender, por ejemplo, la escritura de Günter Grass en Alemania o de los narradores centroeuropeos contemporáneos. En España hay toda una generación de escritores cuyas obras en conjunto hablan del “tremendismo” de la posguerra, de la cual su figura señera es Camilo José Cela, escritor al que no muy difícilmente se le podría considerar el más importante de su país en el siglo XX. Contemporáneo de Cela (cuatro años más joven), pero de consolidación literaria posterior, Miguel Delibes ofrece grandes retablos de realismo

social (y psicológico si se quiere) en los que el tema de la guerra sirve como telón de fondo; tal es el caso de *Cinco horas con Mario* (1966), extenso y dramático monólogo interior de una mujer ante el cadáver de su marido, monólogo que de paso describe su sociedad española. *Las ratas* (1962), obra más bien breve, en la que Delibes muestra la condición de ratas en que viven los campesinos de la Castilla rural. *Los santos inocentes* (1981), también con el asunto dramático campesino, y la muy reciente *Madera de héroe*, novela en la que el autor acude de nuevo a la Guerra Civil, pues ha creado a un personaje (Gervasio) que ha heredado de su abuelo un trasnochado sentimiento patriótico vulnerado y puesto a prueba durante el alzamiento nacional.

Injusto sería no mencionar en esta introducción al recientemente fallecido y prolífico escritor Gonzalo Torrente Ballester, alejado temáticamente de los de su generación, pero no en cuanto a calidad de escritura. Su “saga/fuga”, ponderada y admirada con vehemencia por José Saramago, le da un toque de fantasía al realismo toda-

vía latente. Asimismo, en *Don Juan* (1993) el realismo es contaminado (en sentido lúdico y literario) por el humor, al tiempo que se inscribe, aunque tardíamente, en uno de los temas predilectos de los narradores actuales (lo policíaco) con *La muerte del decano* (1992).

Para evitar que al extender las menciones se noten más las omisiones, nombraremos como importantes antecesores inmediatos de los narradores actuales a Manuel Vázquez Montalbán, a Juan Goytisolo, a Francisco Umbral y a Sánchez Ferlosio, ganadores del premio Cervantes.

## LOS TIEMPOS CAMBIAN Y CON ELLO LOS TEMAS PARA LA FICCIÓN

(SEGUNDO INCISO)

Los conflictos del español contemporáneo no son los mismos de hace medio siglo o tres cuartos de siglo. Algunos escritores mantienen viva su preocupación por el pasado y por la historia, tal vez como método para interpretar y entender el presente. Miguel Delibes, por ejemplo, regresa a la España de Carlos V con toda su parafernalia de herejías e inquisiciones, pero esta actitud es casi una excepción. En los últimos veinte o veinticinco años hemos venido siendo testigos de la *ficcionalización* de otros nuevos espacios, de otras culturas y lenguajes y de otros arquetipos humanos, callejeros, podríamos decir.

Puesto entre paréntesis el tema de la decadencia de España; los asuntos nacionales; el tremendismo de la posguerra y el afán de revisión del pasado mediato e inmediato, el escritor español de hoy (es la tendencia general) descubre que además del arraigo del hombre a la historia, existe otro arraigo tal vez más evidente: el del hombre a la ciudad. Surgen entonces en las novelas recientes, o relativamente recientes, espacios que involucran más al lector —las ciudades—: Madrid, Barcelona, Bilbao, San Sebastián, Lisboa, Berlín, Estocolmo, Copenhague; pero, sobre todo, las ciudades

españolas, con su ritmo y su respiración, sus sonidos; su lenguaje cotidiano de hablas, calles, recovecos, avisos de neón, taxis, estaciones de metro, bares, hoteles y hoteluchos; prostíbulos, cines y teatros; consultorios, estaciones de policía y cárceles; sus programas de TV; edificios de apartamentos; modas y artes, y, en fin, con todos los imaginarios de la cultura urbana moderna. El hombre focalizado por los diversos narradores aparece allí con todas sus neurosis, sus deseos, sus frustraciones y sus tribulaciones; pero, sobre todo (y esto es como el rasgo común), su soledad.

La mirada del crítico y del lector atiende entonces a voces tales como la de Julián Ríos, para quien lo contemporáneo es todo “poundemónium” (obsérvese la raíz de la palabra —pound—, es un delicado homenaje a Ezra Pound o al Londres en que vivió el poeta).

José María Guelbenzu en *Río de la Luna* (1981) escenifica en Madrid y París la búsqueda de un amor perdido, y en *La mirada* (1987) urde una trama de asesinato aparentemente sin explicación y le deja el problema de resolverlo al lector.

Joseba Irazu Garmendia (¿le suena al lector el nombre?) es el mismo Bernardo Atxaga (¿ahora sí?). Nos parece todo un acontecimiento literario salido del País Vasco. No pierde sus raíces ni su interés por lo rural (como lo evidencia en *Obabakoak*, 1988), pero tampoco se desentiende de la vida urbana, como puede comprobarse en *Esos cielos* (1996). El título de esta novela bien podría interpretarse como el estado psicológico de la protagonista, que se va viendo alterada por las circunstancias que comienza a vivir una vez sale de la cárcel: una primera detestable noche con un hombre cualquiera, simplemente por la necesidad de tener dónde dormir (cielo oscuro); el inicio de su viaje de regreso, en el que el bus pasa frente a la cárcel y la va alejando del todo de la misma, tras cuatro años de presidio (cielo gris con huecos azules); el avistamiento de su ciudad, Bilbao, al final del recorrido de seis horas desde que sale de

Barcelona; esto cuando acaba de ser acosada por policías chantajistas que conocen su pasado como militante de una facción terrorista vascuence; es decir, es un motivo para la incertidumbre (cielo de cobre), y finalmente, cierta seguridad de poner los pies en su ciudad, aunque su futuro inmediato sea incierto (cielo no tan cubierto, con la Luna filtrada entre dos nubes). Más que su estado psicológico, “esos cielos” cambiantes son un reflejo de su vida azarosa y complicada. El logro del narrador es conseguir que los lectores sigamos los pasos de Irene desde que llega al terminal de buses y toma el que sale de Barcelona a las cuatro. Nos sienta junto a ella y nos convierte en sus compañeros de viaje durante seis horas, que no es sólo lo que dura el viaje, sino también la narración y el tiempo calculado para la lectura. Tres sueños en el bus y la lectura de un par de cartas estructuran la novela y nos dan indicios concretos para conocer el pasado y el perfil del personaje: es terrorista, enfermera (de sida) de profesión, divorciada, ama la literatura, tiene treinta y siete años, su amante terrorista murió y no espera nada de la vida.

Dos realidades del mundo contemporáneo que hacen parte de sus imaginarios se manifiestan de manera latente en la novela; no son temas ni siquiera secundarios, pero allí están: el terrorismo y el sida.

El primero no puede escapar de lo que Atxaga llama “el infinito virtual” de un vascuence, y el segundo, más de tratamiento cinematográfico que literario, también tiene cabida.

## LA CULTURA LITERARIA Y EL JUEGO INTERTEXTUAL

(TERCER INCISO)

En general, los escritores contemporáneos, incluidos, por supuesto, los españoles, acuden a la literatura con diversos objetivos: jugar, referenciar, citar, re—inventar, asociar o caracterizar. Son escritores que detentan ante todo una gran cultura literaria y que permanentemente reflexionan sobre ella

y sobre la escritura. En muchos casos, el primer referente para sus creaciones es la literatura misma, y en muchos otros es su apoyo permanente; su presencia modela ambientes y situaciones o tipifica personajes. Irene, la protagonista de *Esos cielos*, sobrevive al encierro y mitiga sus penas leyendo obras literarias; en su celda y, por ende, en su maleta de viaje, atesora libros de Emily Dickinson, Stendhal y cartas de Van Gogh:

Había cosas, como el tabaco, el alcohol o los barbitúricos, que ayudaban a soportar el encierro. Sin embargo, lo que más le había ayudado a ella había sido la lectura, o más concretamente, la pequeña sociedad literaria que habían formado Margarita, Antonia y ella en torno a la celda número once, una isla dentro de la cárcel, un lugar que, además de funcionar como biblioteca se convertía a veces en sala de conferencias. [...]. Eran una novela de Stendhal — *Rojo y Negro* —, un ensayo de Jorge Oteiza — “Quosque tandem” —, las memorias de Zavattini, una antología de poesía china, una recopilación de poemas de Emily Dickinson y las cartas escritas por Van Gogh a su hermano.<sup>1</sup>

Cosa similar es el de otro personaje femenino (casualmente de la misma edad de la Irene de Atxaga, treinta y siete años), protagonista de *Plenilunio* (1997), de Antonio Muñoz Molina. Susana Grey, la maestra de la niña asesinada, amortigua desde hace doce años su soledad de mujer divorciada y anquilosada en una escuela de ciudad pequeña con lecturas de clásicos modernos:

Ni de los libros que leía, encargados por correo la mayor parte, ni de las canciones que escuchaba o los poemas que se aprendía de memoria daba cuentas a nadie. De ese modo, Vladimir Nabokov, Antonio Machado, Paul Simon, Ella Fitzgerald, Pérez Galdós, Saúl Bellow o Marcel Proust, que eran algunas de sus compañías más asiduas, le resultaban tan absolutamente suyas como la presencia de su hijo o las reflexiones más secretas de la humanidad.<sup>2</sup>

Por supuesto, no son los únicos casos en que un personaje femenino tiene estrechos

<sup>1</sup> Bernardo Atxaga, *Esos cielos*, Barcelona, Ediciones B, 1996, pp. 19, 41.

<sup>2</sup> Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*, Madrid, Editorial Alfaguara, 1997, p. 223.

vínculos con la literatura o, al menos, con la escritura (por no tratar por el momento el tema de la música, no menos evidente): Millás, por ejemplo en *La trilogía de la soledad*, muestra la supervivencia de dos mujeres gracias a la escritura y la lectura. Una de ellas alienta sus fantasías escribiendo, y experimenta una catarsis leyendo y componiendo su diario; la otra es más audaz todavía, pues contrata a un detective para que le narre todos los movimientos y actuaciones de una mujer (ella misma), es decir, quiere convertirse en espía o lectora de su misma vida, como si fuera un personaje de ficción; y Javier Marías, en *Serán nostalgias*, cuento escrito en 1988, refiere la historia de una mujer que, como dama de compañía de otra mayor, cumple, entre otros, con el deber de leerle novelas “en voz alta para disipar el tedio de su falta de necesidades y preocupaciones visibles, y de una viudez temprana para la que no había habido remedio”. Muerta la viuda, la joven siguió leyendo en voz alta para sí misma, para un fantasma que no se perdía la lectura, el fantasma de Emiliano Zapata.

Y, a propósito de Javier Marías, de cultura literaria y de jugar con textos, bien cabe aquí abrir a continuación un “inciso”, un gran “inciso” al respecto, pues a nuestro modo de ver es dicho autor, nacido en 1951, el gran heredero de Cervantes y de Sterne.

## UN ANGLÓFILO QUE SABE JUGAR CON SHAKESPEARE

(CUARTO INCISO)

Mi primer feliz encuentro con la prosa de Marías fue, para ponerlo en términos académicos, de tipo intertextual: por azares de lector me llegó a las manos un libro cuyo título me sacudió inmediatamente, pues inevitablemente me remitió a la obra de Shakespeare que más admiro, *Ricardo III*, drama histórico del cual muchísimos diálogos, escenas o monólogos me son reconocibles.

La novela no tiene nada que ver directamente con el drama isabelino. Con ella, su

autor ganó los premios Rómulo Gallegos; el Fastenrath de la Real Academia; el Arzobispo Juan de San Clemente; y el Prix Femina Étranger, no más haberla publicado en 1994.

En once capítulos, de esos que de verdad se leen de un solo jalón, en razón al suspenso que crean y a la fluidez de la escritura, Marías presenta todo un tratado sobre el engaño, temática constante en todas sus obras, ya que, según él, “vivir en el engaño es fácil y nuestra condición natural”. Martha, una mujer adúltera (los adúlteros son personajes recurrentes del autor), en ausencia de Deán, su marido, lleva a su apartamento y mete en su cama a Víctor, su amante, y después de expresar casi intranscendentemente: “No me siento bien, no sé qué me pasa”, y, un poco más extrañamente: “Ay, Dios, y el niño”, Martha muere y Víctor tarda bastante rato en darse cuenta. Después vendrá el lío de qué hacer con la muerta, qué hacer con las llamadas de su marido al contestador, qué va a pasar con el niño cuando se despierte y qué va a ser de la suerte del narrador. Pero no será la única muerte absurda en la novela (como tampoco será la única novela de Marías en que ocurran muertes absurdas). Dado que es una novela de engaños mutuos y encadenados y de muertes, *La batalla* es el diario vivir que le espera a cada personaje después de sus duras experiencias. Ninguno podrá vivir sin batallar contra la sordidez de sus recuerdos.

*Mañana en la batalla piensa en mí* puede ser lo que el recuerdo o la voz de cada muerta dejen en la memoria y en la conciencia de Víctor y Deán.

Esta expresión es lo que golpea la conciencia de Ricardo III, la víspera de su batalla decisiva con Richmond, en Bosworth, por la corona de Inglaterra. Uno a uno, los espectros de las víctimas de Ricardo (once en total), se le aparecen en su sueño y le intimidan: “¡Medita en mí mañana, durante el combate... ¡desespérate y muere!” (“*Tomorrow in the battle think on me... despair, and die!*”).

Varias veces aparece intercalada en soliloquios y monólogos del narrador la frase tomada de Shakespeare; pero hay un episodio en que la alusión a Ricardo III es muy clara y con ella también clara la intención de Marías de jugar con los textos del “cisne del Avon”. Una noche, tras llegar tarde a su casa, Víctor, como quien no quiere la cosa, prende el televisor y lo primero que ve es a un caballero con armadura que encomendaba su alma a Dios de rodillas ante una tienda de campaña, y, en contrapunto, a otro hombre acostado y vestido como un rey, que padecía insomnio, en otra tienda de campaña. En ningún momento el narrador da nombres, pero es evidente que son Richmond (futuro Enrique VII) y Ricardo York (en el momento, usurpador de la corona).

Y entonces se le fueron apareciendo uno tras otro fantasmas sobreimpresionados en un paisaje, tal vez el campo de una futura o inminente batalla: un hombre, dos niños, otro hombre, una mujer y otro hombre por último que agitaba los puños en alto y sólo gritaba como quien clama venganza [...], le decían cosas horribles con las voces tristes de quienes han sido traicionados o muertos por aquel que amaban: “Mañana en la batalla piensa en mí”, le decían los hombres y la mujer y los niños, una tras otro, “y caiga tu espada sin filo: desespera y muere” [...]. Y ese rey se incorporaba o despertaba aterrado chillando tras estas visiones de la noche horrenda y yo también me espanté al verlas y al oír su aullido desde la pantalla; sentí un escalofrío —es la fuerza de la representación, supongo—...<sup>3</sup>

Y el narrador cambia de canal porque ni sabe ni entiende lo que está viendo, pero Marías nos ha puesto frente a la pantalla para que entremos en el jueguito que nos propone, como lo habría de hacer en su primera novela, *Los dominios del lobo*, en la que varios episodios son la reproducción de lo que el narrador ve en el cine.

Shakespeare habrá de servirle a Marías para más; el título de su novela *Corazón tan blanco*, también proviene del repertorio del dramaturgo inglés y nada menos que de *Macbeth*. En la segunda escena del segundo acto, tras consumarse el crimen contra

Duncan, Lady Macbeth advierte la turbación de su esposo por convertirse en asesino, y, para involucrarse más y repartirse la responsabilidad con Macbeth y simular que ha cometido el crimen, se unta las manos de sangre (la de Duncan, que Macbeth tiene en las suyas) y le dice: “*My hands are of your colour; but I shame to wear a heart so white*”. (“Pero me avergonzaría de tener un corazón tan blanco”).

Volvemos con el tema de la intertextualidad para señalar que el título de la novela de Marías es hipertexto del drama de Shakespeare en la medida en que tiene su origen en la expresión mencionada y subrayada. Pero, en rigor, el contenido tiene poco o nada que ver, salvo porque en la novela del español hay un crimen cuyo misterio se resuelve apenas al final, y el personaje que lo descubre termina involucrándose (a fuerza de enterarse), es decir, renunciando a su inocencia frente al hecho.

*Corazón tan blanco* (1992) le mereció al autor el premio de la Crítica (1993); el Prix l’Oeil et la Leerte (1993) y el IMPAC International Dublin Literary Award (1997), y ha sido publicada en más de treinta países. Esto, intrínsecamente, no comporta el valor de su novela; pero, a lo mejor, es síntoma de su calidad. La obra de dieciséis capítulos (el quince aclara el primero) nos termina diciendo que el corazón tan blanco es el de quien todavía no sabe lo que no debería saber, es el corazón aún no manchado, que lo estará tan pronto la persona escuche lo malo que otros han hecho, los secretos que nunca deben revelarse (como cuando Macbeth, después de asesinar a Duncan, le dice a su esposa: “Ya está hecho el hecho”; “ya lo hice”).

Así se echó a perder el corazón tan blanco de Teresa Aguilera, la tía del narrador Juan Ranz, cuando su esposo le confiesa haber matado a su primera esposa para poder casarse con ella. Lo peor es que alguna vez Teresa dijo, descuidadamente, que mientras aquella estuviera viva sería imposible

---

<sup>3</sup> Julián Marías, *Mañana en la batalla piensa en mí*, Madrid, Editorial Alfaguara, 1994, p. 276.

la vida con Ranz (padre del narrador en su tercer matrimonio, esa vez con la hermana Teresa). Teresa se suicida nada más conocer el secreto (aquí cabe decir que Lady Macbeth, poseedora del secreto de la muerte de Duncan, también se suicida). Sabe que su corazón ya está manchado como el de Lady Macbeth. Es el inicio de la novela y también su asunto; pero el motivo sólo lo conoceremos al final de la misma, cuando Ranz, cuarenta años después de su crimen, hasta entonces mantenido en secreto, y del suicidio de su esposa, se lo revele a la esposa de su hijo Juan.

Javier Marías nos dice en este libro, de bien trabajada prosa, que escuchar puede ser peligroso; los oídos no tienen párpados, y una vez sabido lo que ya es demasiado tarde para no haberse sabido, los corazones se manchan.

Con Marías aprendemos que uno es lo que los demás saben de nosotros; que los hechos pueden quedar en la memoria, pero lo que se dice no se borra y que el hacer es hijo del decir:

Ella sabe, ella está enterada y esa es su falta, pero no ha cometido el crimen por mucho que lo lamente o asegure lamentarlo, mancharse las manos con la sangre del muerto es un juego, es un fingimiento, un falso maridaje con el que mata, porque no se puede matar dos veces y nunca hay duda de quién es “yo”, y ya está hecho el hecho. Sólo se es culpable de oír las palabras, lo que no es evitable [...] la propia vida no depende de los propios hechos, de lo que uno hace, sino de lo que de uno se sabe, de lo que se sabe que ha hecho.<sup>4</sup>

## JUAN JOSÉ MILLÁS JUEGA CON LAS PALABRAS

(QUINTO INCISO)

En *El orden alfabético* (1998) el escritor valenciano, nacido en 1946, plantea un tema ineludiblemente borgesiano: el de una enciclopedia de Babel, la enciclopedia como mundo y posibilidad de navegación o viaje:

Mi padre, entre tanto, continuaba utilizando la enciclopedia como un medio de transporte

con el que llegaba a lugares que nosotros no podíamos ni imaginar, y en los que la gente, con frecuencia, se entendía en inglés. A veces volvía de aquellos curiosos viajes con barba de tres días y expresión de cansancio, como si hubiera permanecido de verdad en algún país extranjero. Y en vez de regalos, como los demás padres que viajaban, nos traía términos.<sup>5</sup>

El tenor del párrafo citado sugiere un tema fantástico, pero, en rigor, es más un divertimento, en principio controlado, pero que poco a poco va cayendo en la desmesura. Hay una especie de rebelión de libros que, utilizando sus hojas como alas, se evaden de las aulas de clase cual pájaros, guardando un misterioso orden alfabético; de los que van envejeciendo caen las letras al suelo para que los niños armen rompecabezas con ellas. El lío comienza cuando algunas de las letras desaparecen del todo y dejan incompletas las palabras, afectando (como si se tratara de una peste de *Cien años de soledad*) el habla de las personas, provocando no más incomodidad que hilaridad:

[...]. Y después le dije entre dos besos:

—Te quieo, Laua.

Asombrado por esta pérdida repentina de la *r*, repetí la frase con idénticos resultados:

—Te quieo Laua.

—¿Te pasa algo? —preguntó.

No consigo pronunciar esta leta que está ente la *e* y la *o* de te quieo o ente la *u* y la *a* de Laua.

Laura se rió y apartándose un poco con la mano dijo:

—Déjate de bomas.

En este instante comprendimos que se nos acababa de caer la *r* del abecedario y nos dio miedo continuar hablando porque nos sentíamos ridículos cada vez que tropezábamos con una palabra que tenía esa letra [...].

—Sólo queía decite que te quieo.

La maldita *r* estaba en todas partes.

—No hables así —dijo ella a punto de llorar—. Paece que te estás bulando.<sup>6</sup>

A medida que los personajes se ven apremiados por la necesidad de letras y de

<sup>4</sup> Julián Marías, *Corazón tan blanco*, Madrid, Editorial Alfaguara, 1999, pp. 352, 354.

<sup>5</sup> Juan José Millás, *El orden alfabético*, Madrid, Editorial Alfaguara, 1998, p. 14.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 78.

palabras que van desapareciendo, tienen que cazar los libros como si fueran animales, para recuperarlas. Pero Millás no es ni Borges ni Cortázar y el tema se vuelve inmanejable y el efecto humorístico decae, como decae también el artificio fantástico que ha de mantener la lectura. El narrador llega al desafuero y el libro se torna absolutamente inverosímil. Millás en las últimas páginas parece olvidar que Stevenson dijo que “la literatura es juego; pero el escritor debe jugar con la seriedad del niño que juega”.

Queda, de todos modos, un aspecto didáctico que vale la pena resaltar, y es el hecho de que el empobrecimiento del lenguaje puede tener sus consecuencias; que los libros son mucho más que papel, son de alguna manera algo vivo, y, bueno, al fin y al cabo, Millás sólo ha querido jugar con las palabras.

## DEL ORDEN AL DESORDEN

(SEXTO INCISO)

Y del “orden” alfabético, Millás nos pasa al “desorden” que se manifiesta de diversas maneras en una novela que bien vale la pena comentar, como quiera que está entre lo mejor de su producción.

*El desorden de tu nombre* (1986) teje una excelente trama y es, entre otras cosas, uno de los tres capítulos de su bello architexto (y perdón por el término de pedanteacadémico) sobre la soledad. Es una historia que sutilmente pasa de trillado vodevil al asunto policíaco, matizada por eficaces golpes teatrales, más que todo, debidos a que al interior de la novela esta se está escribiendo o, al menos, concibiéndose en la mente de su protagonista, que se convierte en un trasunto de Millás. Novela de imaginarios urbanos, con sus espacios que afirman el carácter de los personajes; cafeterías, oficinas, consultorios, cinemas, parques, edificios, calles y apartamentos. La acción transcurre durante una semana alargada, en una ciudad que puede ser Madrid. En un tiempo y un espacio reducidos, se muestran

con suficiencia los avatares del adulterio; el amor mediado por un recuerdo; la ambición burocrática; el poder del dinero: la frustración, la inconformidad y el engaño (tema este tan caro a Millás como a Marías y a Muñoz Molina). Todo salpicado por ironías y paradojas que van abriendo campo al inevitable, pero sorprendente crimen final, que ha de colocar todo en su lugar, tal como lo anuncia premonitoriamente un personaje: “Un crimen alivia el dolor y coloca, al fin a cada uno en su lugar: al muerto en su caja; al asesino, en la huida; al inductor, en la culpa; a los herederos, en la nostalgia y, a los espectadores, en la buena conciencia. Hay situaciones de las que no se puede salir sino a través del crimen”.<sup>7</sup>

Y el lector de esta novela, como el mismo protagonista, Julio Orgaz, juega con las posibilidades de desarrollo de la trama, que serían las mismas que vislumbró Millás en el transcurso de su escritura:

Había, en principio, las siguientes posibilidades:

- a) El paciente habla a su psicoanalista de la mujer que ha conocido en el parque y le da, en sucesivas sesiones, tal cúmulo de detalles sobre ella que el psicoanalista advierte que se trata de su propia mujer. En tal caso, los dos amantes —que ignoran el enredo en el que están envueltos— quedan a su merced.
- b) El psicoanalista no llega a enterarse de que la mujer del parque es su esposa. Pero el paciente y la mujer, hablando de sus vidas respectivas, advierten la coincidencia. En esta segunda posibilidad es el psicoanalista quien queda expuesto a los manejos de la pareja de amantes.
- c) Llega un punto de la narración en el que los tres advierten lo que pasa, pero cada uno de ellos piensa que los otros no lo saben. En este caso, todos creen poseer sobre los otros un poder del que en realidad carecen.
- d) Ninguno de ellos sabe lo que está sucediendo; de este modo los tres personajes evolucionan, ciegos, en torno a un mecanismo que los puede triturar, uno a uno o colectivamente. Sería el azar y el discurrir narrativo los que decidieran por ellos su salvación o desgracia.

<sup>7</sup> Juan José Millás, *El desorden de tu nombre*, Madrid, Editorial Alfaguara, 1986, p. 132.

[...] sería la propia mecánica del relato la encargada de seleccionar, sucesivamente, las diferentes vías hacia las que habría que encaminar la acción.<sup>8</sup>

Así, pues, la escritura misma (y, desde luego, la creación) es tratada como tema en la obra. Esto se da al punto de que, en su actitud lúdica, Millás nos deja leer otras tramas dentro de la trama principal.

Los personajes de *El desorden de tu nombre*, sin darse cuenta, deciden el destino de otros, y la novela nos muestra que el nuestro no está en nuestras manos. Millás muestra cómo se es al mismo tiempo *Tonto, muerto, bastardo e invisible*.

En esta novela, publicada en 1995 y de bien curioso y llamativo título, están reflejadas las neurosis, las frustraciones y los deseos del hombre ciudadano y burocratizado. Hombre que, una vez despedido de su empleo, no sabe qué hacer con su vida y se ve impelido a realizar ensayos de una nueva realidad, que lo sumergen en una sensación de absoluta irrealidad y terminan despersonalizándolo por completo o, en términos prácticos, destruyéndolo.

El personaje despedido de su empresa por “tonto”, una vez despedido, está “muerto”, pues pierde la dimensión de su vida real: finge a su mujer, que todavía sigue en la empresa, y se da a vivir aventuras de bohemio, de vago subsidiado; se degrada a sí mismo, vive de las mentiras que se inventa y hasta termina convirtiéndose en asesino. De un vulgar *sex shop* se saca a una china (entiéndase, de la China) sonámbula, hasta que ella se da cuenta del despido y del innecesario engaño. El “bastardo” carga con la culpa de la muerte de sus padres, a quienes asocia (en una de sus crisis de identidad) con una pareja de ancianos daneses que conoce en un paseo a Madeira. El “invisible” cree que con usar un bigote postizo ya puede pasar inadvertido y que con una espuria fórmula para la calvicie puede engañar a tontos como él.

Es la historia del perdedor, no de ningún héroe: pierde su empleo, su familia, su pelo, sus apariencias, su prosaico sentimiento de universalidad (como prosaicas son no pocas

páginas de la novela). Su segunda y ficticia madre, sus amigos y hasta su bigote postizo; apenas le queda su china de burdel, que sólo sabe decirle dos palabras en español: “Cerdo europeo”.

## LA PRESENCIA DE LA MÚSICA EN LA ESCRITURA

(SEXTO INCISO)

Hemos visto en páginas anteriores cómo en la narrativa española contemporánea la cultura literaria es aprovechada con distintos fines. No sobra comentar como un ejemplo más la manera como Bernardo Atxaga en *Esos cielos* cita permanentemente poemas de autores tan diversos como Carl Sandburg, Espronceda, Safo, Dickinson y Stevenson. Los poetas en general no son mencionados por el narrador (y en ello consiste el juego con el lector, quien deberá identificar al autor del texto citado), y la narración está salpicada de poemas en su idioma original o de sus traducciones al español. Pero la música también aparece, pues son reproducidas canciones populares del sur de Estados Unidos o del País Vasco, o de artistas como The Smiths o Violeta Parra. En otras palabras, la narrativa actual absorbe muchas, si no todas, las manifestaciones de la cultura urbana, tal como seguiremos viendo a continuación.

## EL “SENTIMENTAL” MARÍAS ACUDE A LA ÓPERA

(SÉPTIMO INCISO)

En *El hombre sentimental* (1986) tal adjetivo puede corresponder tanto al tenor operístico y narrador de la novela como a su antagonista, el millonario y postizo o convencional esposo de Natalia Manur.

Como es constante en la narrativa del español, aparece lo urbano y lo cotidiano; los avatares del amor y los amores contrariados; la soledad, el desasosiego, la meditación profunda sobre la existencia y

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 86.

las situaciones absurdas. Otra mujer que, como aquella de *Mañana en la batalla*, muere inexplicable y silenciosamente en la cama al lado de su amante. Cada personaje exhibe sus sueños, sus temores y sus angustias, ora por tendencia, ora por carencia: “Usted se queja de la excesiva dispersión y diversidad de su vida; yo, en cambio me quejo de la excesiva concentración y monotonía de la mía”, dice uno de ellos. La conmovedora neurosis de un tenor famoso es descrita en un episodio de drama y humor: la obsesión por las sillas vacías en sus presentaciones le llevan a ocupar él mismo una de ellas para que el teatro quede lleno.

Marías retrata la vida rutinaria del tenor (narrador), que antes de la presentaciones se sella la boca con esparadrapo para cuidar su voz; su deje de frustración por no tener el talante para interpretar a Wagner y estar “condenado” a ser el Casio de *Otelo*, el Ramadán de *Aida* o Calaf en *Turandot*, de Verdi, que se acomodan a su timbre de voz.

El autor español le da protagonismo a una Madrid sórdida, ruidosa y sucia; llena de taxis y de bares atestados a toda hora; de escandalosos carteles de cine y de “omnipresentes camiones de la basura”. Así mismo, se sienten los efectos de encierros prolongados en repetidas habitaciones de hotel, y emergen las calles, los metros, los bares, las mujeres sin rostro, los viajeros anónimos. De nuevo aparece la temática del engaño, de la intromisión en el destino ajeno y del suicidio como inaplazable alternativa. La novela es, en suma, una manera más de reflexionar sobre las formas y consecuencias del amor, reflexión muy cara a la escritura de Marías.

## DE LA ÓPERA EN MARIÁS AL JAZZ EN MUÑOZ MOLINA

(OCTAVO INCISO)

Comentario aparte merece la obra con la que Antonio Muñoz Molina, nacido en 1956, irrumpió con pasos de animal grande en el panorama de la narrativa actual y con la que ganó los premios Nacional y de

Crítica en 1988: *El invierno en Lisboa*. Esta fue mi primera gran experiencia, como agradecido lector que ahora soy de Muñoz Molina. Su talento literario es verdaderamente sorprendente.

En *El invierno* advertimos una excelente trama y gran dominio del lenguaje poético y de la lengua misma. A lo largo de la escritura el autor nos sorprende con ramalazos de poesía, bien sea para señalar atributos de un personaje, describir situaciones o establecer comparaciones. Se diría que el símil y la adjetivación son sus predilecciones retóricas:

“estaba tendido con su traje negro y sus zapatones de cadáver”,

“la trompeta de Billy Swann cortaba el aire igual que una sostenida navaja”,

“era gordo y pausado y tenía siempre en sus mejillas una rosada plenitud muy semejante a las manzanas”,

“uno la veía y ya no había modo de olvidarla. Pero era una especie de estatua de hielo. Se le notaban las venas azules bajo la piel”,

“seguía hablando como un negro de película o como un mal actor que imita en el teatro el acento francés [...] y una tranquila cortesía de ofidio”,

“Estaba amaneciendo al otro lado de los árboles, en un cielo liso y gris sobre el que todavía perduraba la noche, rasgada por jirones púrpura”.

Todo el repertorio de la composición de lo urbano moderno está presente: los bares El Metropolitano, en Madrid, y el Lady Bird, en San Sebastián; la radio; las calles encharcadas y lluviosas; los moteles; las discotecas de luces y ruidos discordantes; los maleantes y criminales pintorescos; los taxis y tranvías; el cine, presente tanto en las imágenes como en el estilo de la narración; las estaciones para la nostalgia de los desencuentros; pero, sobre todo, la presencia y el protagonismo de la música, del jazz: como en *Rayuela* de Cortázar, se le siente se le oye; asistimos a la magia del virtuoso pianista Santiago Biralbo, protagonista de la

novela, y del mítico Billy Swann tocando la trompeta:

en aquellas canciones había algo que me importaba mucho y que yo casi llegaba a apresar cada vez que las oía. Y se me escapaba siempre. He leído en un libro [...] que Billy Swann fue uno de los mayores trompetistas de este siglo. En aquel disco parecía que fuera el único, que nunca hubiera tocado nadie más una trompeta en el mundo, que estaba sólo con su voz y su música en medio de un desierto o de una ciudad abandonada.<sup>9</sup>

En el centro de la trama, destaca un pequeño cuadro de un paisaje pintado por Cézanne en 1906, apetejado por los traficantes de pinturas, y por el que (como en las películas) alguien matará y alguien morirá. Y, por supuesto, la enigmática mujer que no falta; la que empuja la trama y acelera y decelera las acciones, víctima, sola y desdichada, negada para la felicidad y además se la niega (así sea sin querer) a todo el que se le acerca. En Lucrecia se conjugan todas las angustias de quien tiene su destino en manos de otros. Su historia con Biralbo es la del amor siempre aplazado, siempre incumplido, siempre imposible, pero siempre invocado.

*El invierno en Lisboa* es el invierno permanente de ellos dos, de una o dos vidas sin sosiego; siempre huyendo de cualquier cosa y por cualquier motivo sin encontrar escampadero posible: ni en Madrid, ni en Berlín, ni en Roma, ni en Copenhague, ni en la misma Lisboa lluviosa, laberíntica, de gente extraña siempre vestida de negro.

Al final, el único amparo posible, es tocar jazz en un cavernoso bar, en el que los rostros no cuentan; en donde nadie es nadie entre el sonido, el alcohol y el humo, y en este ambiente, el narrador padece y expresa una especie de *sensacionismo* musical:

Al principio se oía como el rumor de una aguja girando en el intervalo de silencio de un disco, y luego ese sonido era el de las escobillas que rozaban circularmente los platos metálicos de la batería y un latido semejante al de un corazón cercano. Sólo más tarde perfilaba la trompeta una cautelosa melodía. Billy Swann tocaba como si temiera despertar a alguien, y al cabo de un minuto comenzaba a sonar el piano de Biralbo, que señalaba dudosamente un camino y parecía perderlo en la oscuridad, que volvía luego, en la plenitud de la música, para revelar la forma entera de la melodía, como si después de que uno se extraviara en la niebla lo alzara hasta la cima de una colina desde donde pudiera verse una ciudad dilatada por la luz.<sup>10</sup>

Y la música se filtra también en las páginas de *Plenilunio*: Susana Gray detenta una modesta, pero selectiva cultura de maestra. Así como lee autores de talante universal, también se sabe acompañar de la música, cuyo repertorio abarca a Carl Orff, los Beatles, Joan Manuel Serrat, Ella Fitzgerald y, sobre todo, Paul Simon, a quien prácticamente nunca deja de escuchar cuando conduce. “Tú no te puedes imaginar cuanta compañía me ha hecho a mí Paul Simon”, le comenta al inspector con el que va por una carretera de regreso a la ciudad.

(ÚLTIMO INCISO, POR AHORA)

El tema que hemos venido desarrollando en estas páginas, requeriría de mayor extensión y profundidad, y sería injusto no dejar siquiera señalados los nombres de Rosa Montero, Ana María Matute, Matilde Asensi, Almudena Grandes, Enrique Vila-Matas, Ray Loriga, Juan Madrid, Javier Cercas e Isaac Rosa, entre otros tantos nombres que comportan la abundante narrativa española de hoy.

<sup>9</sup> Antonio Muñoz Molina, *El invierno en Lisboa*, Barcelona, RBA Editores, 1993, p. 16.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 41.

## QUE LA NARRATIVA COLOMBIANA

goza de buena salud no es una frase de cajón. La variedad de registros que la ponen a tono con el espíritu actual, y ante conflictos nacionales y mundiales, revela inquietudes que decantan la historia, la cultura, las formas de escritura y la visión de la ciudad y de lo urbano desde diferentes tonos y estilos.

# PERIPLO POR LA NARRATIVA COLOMBIANA CONTEMPORÁNEA UNA VISIÓN CALEIDOSCÓPICA

LUZ MARY GIRALDO

El lector actual puede ir de la ficción histórica a la testimonial, de la intimista a la de reportaje, del realismo sucio al existencial, de los experimentos narrativos a las formas más convencionales, de la complejidad del pensamiento a las más elementales temáticas, y del mundo contemporáneo al más lejano pasado.

La década de los sesenta produjo en nuestros países ese fenómeno novelístico llamado *boom*, reconocido a partir de la proliferación de obras y de autores que suscitaron interesantes debates académicos

en diversas partes del mundo, llamaron la atención de editoriales de distintos países, de la crítica, de la prensa internacional y de los traductores, y generaron también beneplácito en Casa de las Américas en Cuba, Radio Francia y la revista *Libre*, hecho precedido años atrás por la revista *Life* en español y la casa Reinhart y Farrar. La divulgación del realismo mágico, mítico y maravilloso, se encontró con el urbano y el fantástico, y se hizo evidente el compromiso del intelectual y del escritor con la realidad política y social, así como con la identidad

latinoamericana, convocando al estudiante universitario a la toma de conciencia de América Latina y al compromiso revolucionario, tanto en las escrituras como en las ideologías. La búsqueda y construcción de una utopía se hizo evidente. Eran los tiempos de la guerra de Vietnam, de la revolución *hippie* que proclamaba hacer el amor antes que la guerra, de mayo del 68 y la consecuencia en los movimientos de estudiantes, de la irrupción de la mujer en el mundo académico y público, en fin, lo que destacó un espíritu crítico y analítico y la urgente necesidad de cambio. La literatura proclamaba una conciencia histórica, como entonces afirmó Carlos Fuentes, contando “lo que la historia ha callado” y explorando, desde el ser híbrido que nos define, nuevos lenguajes. Fijado este canon con obras y nombres definitivos, nuestra literatura era aceptada desde la idea de la comarca que salía hacia el mundo a mostrar “la gran nación latinoamericana”, definiendo de manera más contundente la llamada “mayoría de edad” con que en los años veinte se definió cierta narrativa regional que se aproximaba a la definición de nación, en la que destacaron obras como *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, de Colombia; *Doña Bárbara*, de Rómulo Gallegos, de Venezuela; *Los de abajo*, de Mariano Azuela, de México; y *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, de Argentina.

Una nueva noción de cambio se percibió en nuestros países desde comienzos de la década de los setenta, cuando jóvenes narradores, que habían asistido al reconocimiento de la novelística del *boom*, proponían alternativas en las que la prioridad no estaba únicamente en el compromiso con la revolución cubana, los aprendizajes de la literatura de Europa o de Norteamérica, el debate sobre la identidad de la “gran nación latinoamericana” y las experimentaciones formales, sino, además, en asumir la conciencia histórica desde la revisión de la historia, de la ciudad como ente problemático en proceso constante de construcción y de pensamiento, y de la

escritura que se vuelve sobre sí misma hacia una autoconciencia, sin dejar de apelar tanto a lo propio como a lo universal. Para ello buscaron otras actitudes y lenguajes —en algunos casos experimentales— que dieron lugar y valor a discursos reflexivos, críticos, juguetones, contestatarios e irreverentes, con los que replantearon el ser de la tradición y de la cultura.

En el particular caso colombiano, algunos autores que en épocas del *boom* asistieron o participaron de los debates y planteamientos revolucionarios, habían sido también formados en la lectura de temas y autores divulgados por la revista *Mito* (1955-1962), nutriendo su pensamiento de manera interdisciplinar, lo que los aproximó al arte, el cine, la sociología, la sexualidad, el erotismo, el existencialismo o la política, además de acercarlos a la lectura de poetas, narradores o ensayistas de otros países. Indudablemente, esto propició una interesante apertura que entonces se reconoció bajo la idea de “las palabras están en situación”, según se planteaba en la primera editorial de dicha revista, que con los debates de los sesenta ampliaron la visión de mundo y arte. Reconocidos por *Mito* estaban García Márquez y Mutis, entre otros de su generación, distinguiéndose por esa noción de “desesperanza lúcida” que rige su pensamiento, la fuerza en lo erótico y lo fanático, la conciencia de los misterios del arte y del creador y la fe en la revolución o en la vida que se plasman en la obra literaria.

Afianzados en estas estructuras de pensamiento y acción y con una noción más actual de su tiempo, se inició el deslinde de los paradigmas y de las figuras patriarcales que definieron escrituras o ideologías, reconociéndose que los llamados “hijos de Cortázar”, los “hijos díscolos” de Juan Carlos Onetti, José Lezama Lima, Alejo Carpentier o Gabriel García Márquez, daban su adiós al *boom* y, en nuestro caso, a Macondo. En un primer momento, algunos autores dieron el paso a esa conciencia indagadora desde una narrativa que exploraba problemas sociales y cambios

urbanos, y más adelante otros apuntaron a lo irreverente y contestatario, a la revisión de la historia y a la afirmación de escrituras y ficciones eruditas. Creyeron en la tradición y el ser afectados por el pasado, fueron utópicos, nostálgicos y desencantados, contrario a aquellos autores más recientes que, marcados por el escepticismo del mundo global, le rinden culto al presente, a ese día a día sostenido por la imagen visual, el ritmo frenético del tiempo cada vez más vertiginoso, la generalizada situación de peligro, la truculencia y la disolución de los valores y del sujeto.

Después del *boom* y más allá de Macondo o de Maqroll el Gaviero, nuestra narrativa ha ofrecido una interesante dinámica que puede verse en distintas direcciones. Si bien toda clasificación o tipificación resulta odiosa e insuficiente, por razones de precisión señalaremos algunas perspectivas. La dinámica muestra una búsqueda en la cultura nacional y sus tradiciones, en la vida de la ciudad y sus rasgos sociológicos, y la exploración en distintos asuntos y períodos de la historia, a partir de autores que desde sus comienzos le han seguido el pulso al país. Es el caso de Óscar Collazos (Bahía Solano, 1942), reconocido por la interesante polémica que sostuvo en su momento con Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa, titulada *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1970, con varias ediciones), en la que el debate sobre el compromiso del escritor latinoamericano y la “mistificación del hecho creador” estaba a la orden del día, lo que de alguna manera ha sostenido en la diversidad de cuentos y novelas publicados durante los más de siete lustros que lleva en el oficio, y en los que ha reflejado una clara conciencia de su tiempo. Centrándose en la ciudad, desde el tránsito de la provincia a la urbe hasta mostrar de manera sugestiva las diversas formas de expresión de la vida en las metrópolis contemporáneas, el autor refleja a lo largo de su obra los cambios ocurridos en la realidad social y política del país, aprovechando, según las exigencias del tema propuesto, diversas formas de escri-

tura: experimental, testimonial, policial, de reportaje.

Escritores como Roberto Burgos Cantor (Cartagena, 1948), Luis Fayad (Bogotá, 1946) y Nicolás Suescún (Bogotá, 1938), por ejemplo, también han puesto de presente otras formas de reconocer la ciudad en su tránsito de la provincia a la urbe, de lo señorial a lo moderno, de lo problemático del individuo que se define en lo urbano, sin dejar de tener en cuenta los cambios sociales, la presencia de personajes que definen determinada cultura y sociedad (Burgos) o estados abúlicos (Suescún, Fayad), lo que de otra manera y desde cierto escepticismo resalta en la década de los ochenta Antonio Caballero (Bogotá, 1945) en la ciudad y desde los personajes de la novela *Sin remedio*, frente a la decadencia de la burguesía, a los revolucionarios de salón, a los *hippies* y a la tierra de poetas, contrastándose con las inquietudes e intereses de Arturo Alape (Cali, 1938-Bogotá, 2006), quien, fiel a sus ideologías, no sólo adelantó valiosas investigaciones que aportan mucho a la historia política del país, sino que, alimentándose de estas, ofreció unas ficciones que oscilan entre la narrativa mítica, la testimonial y la histórica que deja constancia del amargo “cadáver insepulto” que pasa de largo por el país.

Otros matices se dan en Fanny Buitrago (Barranquilla, 1946) y Marvel Moreno (Barranquilla, 1939-París, 1995), quienes sin urgencias feministas indagan críticamente en las sociedades convencionales o patriarcales, con un realismo paródico y, por lo tanto, burlón la primera, y un estilo *voyeurista* que va de un personaje a otro en cada uno de sus relatos, la segunda, elaborando verdaderos frescos de nuestra cultura y sociedad, lo que contrasta a fines de los ochenta y hasta la fecha con la escritura de Laura Restrepo, cuyo compromiso social a tono con los problemas políticos de la historia del país, y haciendo guiños a Elena Poniatowska, José Saramago, Mutis y García Márquez o Alfredo Molano, busca redimir personajes marginales y aprovechar

formas testimoniales, de reportaje o de periodismo investigativo para conmovier, lo que también contrasta con las ficciones intimistas y de estilo autobiográfico de la poeta Piedad Bonnett.

Desde la década de los ochenta la historia ha tenido también otra clase de cultores. El pasado ha sido revisitado en la narrativa de Germán Espinosa (Cartagena, 1938), quien desde una amplia visión de cultura, de diálogo de textos o de épocas, no sólo crea personajes emblemáticos, sino que centra debates universales que tocan lo latinoamericano o lo nacional, y, con una exquisita escritura castiza y barroca que confronta ideas y formas de pensamiento de la modernidad, traza mapas y geografías que van de la Colonia a la Independencia, la República o la contemporaneidad, en este caso con escrituras a tono con cada tiempo histórico, mientras Próspero Morales Pradilla (Tunja, 1920-Bogotá, 1990), retomando un capítulo de las crónicas de *El Carnero* construye una amplia ficción que recrea la Colonia en sus albores y desarrollo entre Tunja y el Nuevo Reino de Granada, ofreciendo el espíritu, los escenarios, los temas y problemas de la época, los conflictos morales y sociales y las razones de la justicia y la identidad, sin dejar de exaltar la potencia del erotismo y el humor de tinte contemporáneo, muy diferente del carácter cronístico que imprime el poeta William Ospina (Padua, 1953) en su novela *Ursúa*, en la que engolosinado por el lenguaje proliferativo y la revisión del pasado del descubrimiento y la conquista no sólo vuelve a la hipérbole de la violencia del conquistador, sino a la desmesura espacial y verbal. Por su parte, Fernando Cruz Kronfly (Palmira, 1943) juega con la experimentación y también manifiesta a través de sus ficciones interés por plasmar hechos o personajes históricos, recreando el clima de la época del Libertador, el perfil de unos individuos y la amenaza de la cultura en crisis. Más recientemente, Fernando Toledo (Bogotá, 1948), demostrando que los temas y las inquietudes se encuentran y permanecen en el tiempo, ofrece también un

sugestivo gusto por la historia y la cultura, al acercar con fina erudición al lector a determinados escenarios, situaciones, expresiones y períodos, para revelar no sólo formas de vida de aquellos momentos, enfermedades o modos de la decadencia, sino estilos de época y su propia concepción de arte y de creación.

El pasado precolombino ha sido también visitado en la obra de Bernardo Valderrama Andrade (Bremen, 1928), quien con unas sugestivas y renovadoras novelas indígenas interpreta de manera muy contemporánea las culturas Caribe y Tairona, revelando, desde una prosa dotada de poesía, una visión erótica y épica de ese pasado amenazado por el descubrimiento. Desde otra perspectiva y con interesantes e importantes recreaciones sobre temas de la intelectualidad y del pensamiento occidental, Ricardo Cano Gaviria ha invitado al diálogo con autores europeos que definieron la reflexión y la escritura moderna (Flaubert, Benjamin), o con autores colombianos que más allá del debate nacional participan de sus mismas preocupaciones y convicciones, como es el caso de José Asunción Silva.

En otras propuestas, en las que un particular afán de ruptura de los parámetros del estilo hiperbólico que redundan en el mito y los arquetipos amados por Gabriel García Márquez, y de otra manera por Álvaro Mutis,<sup>1</sup> se reconoce la urgencia de dar “muerte al patriarca”, como muchos han reconocido, destacándose esa figura esencialmente ante el Nobel. Se asume una notable distancia de este, reflejada, en particular, en una narrativa más a tono con los debates contemporáneos, alejada de todo ruralismo y de cualquier personaje ejemplar, pues se apela a la controversia criticando las instituciones, las tradiciones literarias y culturales reafirmandolas, al presente que también se pone en crisis al mostrarlo como

<sup>1</sup> Imposible dejar de recordar autores contemporáneos de estos, como Héctor Rojas Herazo y su convicción de la vida como solemne pesadumbre, cercano en esto a Álvaro Mutis; como Manuel Zapata Olivella y su recurrente reflexión sobre la trietnia cultural; como Pedro Gómez Valderrama y su regreso a la historia y el mundo de las brujas y de lo inexplicable; o como Manuel Mejía Vallejo y su infaltable filiación a lo regional.

suma del pasado irresuelto o conflictivo, y, así mismo, se aprovecha, en unas ficciones experimentales, el humor sardónico, el juego verbal, la ironía paródica, el humor y el erotismo. Es particular en varios de estos narradores la apropiación de la cultura de gramáticos para parodiarla y, a la vez, para caricaturizar a las instituciones, aprovechando no sólo la erudición como tal, sino la experimentación formal, los juegos de lenguaje, los equívocos, el doble sentido o el carácter polisémico de la palabra. R. H. Moreno-Durán (Tunja, 1946-Bogotá, 2005) y Rodrigo Parra Sandoval (Cali, 1938) por ejemplo, redundan en la recomposición de las tradiciones, en la inversión de la novela de aprendizaje y en la revisión de la historia y la cultura desde la parodia y la ironía, para desmitificar una sociedad de impostores y sustentar un mundo de clase media resaltado con mujeres que son exaltadas y rebajadas en el “triple principio de las M”, identificado por las Meninas, las Mandarinas y las Matriarcas con que se reconoce un proceso en el ejercicio del poder, como en el primer caso. Y, el segundo, estableciendo contrastes entre la cultura popular y la académica, al entreverar lo *kitsch* de la sociedad de masas con la proliferación de elementos propios del mundo de la ciencia, burlarse de todo —como en la narrativa burguesa europea— para hacer señalamientos y ofrecer espacios para la reflexión. Entre el remedo del salón cortesano y el del seminario del país del Sagrado Corazón o el salón de clases, uno y otro proponen ficciones hilarantes, la literatura para cuestionar, pero también como lugar para el ser que ante la crisis de la modernidad ha perdido los atributos.

Las renovaciones del lenguaje oral y autobiográfico que distinguen la narrativa de Fernando Vallejo manifiestan la crisis de otra manera: como “malpensante” que asume un gesto irreverente y contestatario y busca anular los mitos y todo aquello que se acerque a lo sagrado o a la certeza. Sin lugar a dudas, su propuesta denota una clara convicción de estar en contravía, de señalar

a la sociedad, de poner el dedo en la llaga, de enjuiciar al país, a la clase dirigente tanto religiosa como política (en esto se acerca a los dos anteriores), a la historia y a los representantes de diferentes estamentos, a la familia, al individuo, en fin, entre el aquí y el allá, insistiendo en la decadencia y la degradación, cuya mayor evidencia se percibe cuando la lengua de un pueblo se desajusta. El “último gramático”, es decir su yo narrativo, lo sentencia. Si su pentafonía *El río del tiempo* hace un seguimiento a la historia nacional y regional, incluyendo situaciones y personajes marginales o de contracultura y expresiones del lenguaje coloquial y regional que desembocan en su reconocida novela *La Virgen de los sicarios*, donde el narrador se erige en gramático e intelectual que percibe la decadencia de ese país, en otra novela confirma el ingreso al “desbarrancadero”, el mismo en el que la madre, loca y procreadora de seres anormales y enfermos, es decir, la patria, no será diferente de España y de sus ramblas catalanas. Cada uno de los narradores apunta a lo más hondo de la crisis: si Vallejo sitúa a su narrador arriba, enjuiciando a esa madre patria desde unos temas irreverentes y un lenguaje oral que se desliza vertiginoso, Moreno-Durán lo hace desde el culto y erudito, “declinando”, al mezclar burlescamente el latín con el lenguaje vulgar, erotizándolo y ensuciándolo desde el habla que, como la filosofía de tocador y de inodoro se debate en el salón y entra a lo más privado para desnudar el cuerpo de una cultura. Parra Sandoval no se queda atrás: cuando el lenguaje se desgasta no queda más que la ciencia para volver a construirlo y renovarlo con la risa, la caricatura, la hipérbole y la fragmentación.

Las alternativas se abren a medida que se avanza en el recorrido y muchas veces se entremezclan en sus búsquedas de expresión. Poetas que ingresan a la narrativa, como en el caso de Darío Jaramillo Agudelo (Santa Rosa de Osos, 1947) o Juan Manuel Roca (Medellín, 1946),<sup>2</sup> aprovechan temas

<sup>2</sup> No olvidemos que es el mismo caso de Álvaro Mutis, Germán Espinosa, William Ospina, Piedad Bonnett, Augusto Pinilla y Miguel Méndez Camacho, quienes, moviéndose entre el lenguaje de la poesía y el de la ficción, afirman su necesidad de elaboraciones más amplias al pensamiento concentrado en sus versos.

de la decadencia y la crisis de la sociedad o la reflexión sobre el valor del arte o de la vida, no muy ajenos a las propuestas del narrador Tomás González (Medellín, 1950), que ahonda en la visión del sentido de la existencia y sus luchas internas, mientras la cuentista Lina María Pérez (Bogotá, 1949) destaca en sus ficciones breves la visión contemporánea de temas universales, que enfoca con humor negro y cierto escepticismo burlón, o Amalia Lú Posso Figueroa (Quibdó, 1947), que retoma el habla oral de la cultura negra chocona y recrea con erotismo, sensualidad y humor lo ancestral de una raza, o Carmen Cecilia Suárez (Cartagena, 1946) que da fuerza al erotismo femenino en la soledad del presente. Sin lugar a dudas, muchos de estos narradores y narradoras reflejan ese estado de vacío y frustración que define un mundo fragmentado; unos lo hacen deteniéndose en el arte como espacio para la reflexión, otros en el repliegue del sujeto y otros poniendo en tela de juicio a las instituciones.<sup>3</sup>

Los autores que inician su travesía editorial en la década de los noventa o más recientemente —nacidos entre la década de los sesenta y cerca de la de los ochenta—, reflejan actitudes diferentes: no parecen sostener vínculos con la tradición o la historia, afirman haber leído a los narradores del *boom* como a clásicos, forman parte de esa cultura polivalente en la que lo visual, la informática y las telecomunicaciones determinan su visión de la realidad, evidente en lo truculento e inmediato que se refleja en sus obras y en la posibilidad de insertarlas en las páginas de las revistas telemáticas o para que desde hipertextos lleguen a múltiples lectores que puedan transformarlas a tenor de sus intereses o deseos. Si los del deslinde o la ruptura están en relación directa con las utopías y la crisis frente a los llamados grandes relatos (representada en el desencanto), estos se definen a través de sus ficciones y personajes con marcado individualismo y escepticismo. Si en los primeros, la construcción o revisión del mundo fueron un imperativo

antes del desencanto, en los últimos lo inmediato y lo inestable se imponen, de la mano del escepticismo. De ahí los temas de actualidad en una narrativa bastante autobiográfica y en muchos casos existencial, claramente signada por el periodismo, el cine, la música “dura” y lo anglosajón (literatura de ciencia ficción, fantástica, negra, policial y de misterio), donde se dan cita la narrativa sobre la ruptura de los límites o la crisis profunda de la sociedad (Héctor Abad Faciolince, Pedro Badrán, Evelio José Rosero), la estética basura y el lenguaje y los temas escatológicos (Efraim Medina), la literatura negra y policial (Mario Mendoza, Santiago Gamboa y Sergio Álvarez), la del pícaro sicario o “sicaresca” (Jorge Franco), la de emigrantes o inmigrantes (Franco, Marco Schwartz), la del sujeto marginal y en crisis de conciencia (Alonso Sánchez Baute), la de la globalización y el síndrome de sujeto migrante (Gamboa, Antonio Ungar), la dramática que apela al cine o los medios de comunicación (Ricardo Silva), aunque puede darse el caso de autores cuyos temas, personajes o estructuras más clásicos son puestos en escena afirmando el vacío del presente (Philip Potdevin, Enrique Serrano, Juan Gabriel Vásquez y Juan Carlos Botero).

En la mayoría de ellos, el discurso fragmentado y el ritmo frenético muestran la simultaneidad y la velocidad de los hechos, el desinterés por una trama central y el énfasis en las sensaciones. Entre una narrativa estructurada sobre la base del mundo fragmentado y la que propone desde los fragmentos la reestructuración, estas nuevas promociones reflejan la tragedia del mundo roto y de los personajes en crisis. Como en una *performance*, al reflejar el desastre de una realidad múltiple que se expresa no sólo en lo temático y cronístico, sino en el ritmo narrativo, el efecto logrado es el de la intensidad y exacerbación de las emociones, similar al cine actual, a la mú-

<sup>3</sup> Sobre el tema véase Luz Mary Giraldo, *Más allá de Macondo. Tradición y rupturas literarias*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia, 2006.

sica y a la plástica de hoy, que redundan en la velocidad, la visibilidad, la multiplicidad, la vertiginosidad, la levedad y la truculencia que a fines del siglo XX anunciaba Ítalo Calvino como propios de las expresiones de un nuevo milenio.

Si los autores que se inician entre los setenta y los ochenta pertenecen o reconocen la revolución cubana, a mayo del 68, “hagamos el amor y no la guerra”, la liberación social, política, moral, sexual y femenina, a la música y la poesía de Bob Dylan y Violeta Parra, la incidencia del Che Guevara y de Fidel Castro, estos responden a lo transitorio de los “montajes efímeros” y al “síndrome de Peter Pan”, viven ante la expectativa de una tercera guerra mundial y del fuego cruzado de muchas otras guerras. Lo anterior explica el cambio de pensamiento y actitud y, desde luego, de expresiones artísticas y culturales: debemos reconocer que la idea tradicional de arte como valor moral o de belleza ha cambiado, fortaleciéndose lo que se desea expresar y confirmando que cada día estamos más cerca al orden de las referencias.<sup>4</sup>

Reflexionando sobre estos cambios vertiginosos, el joven narrador argentino Gonzalo Garcés habla de “los hijos de los hippies” destacando las características de su generación y afirmando que no sólo llegaron tarde a los sueños y fiestas de sus progenitores y son producto de las “grandes rabias y los hermosos errores”, sino que forman parte de una época poco espectacular que sin transiciones pasó de una situación a otra: “Allá por los ochenta, bailamos nuestros primeros lentos humanistas con *We are the world*; hoy, con Manu Chao, compadecemos a los inmigrantes palestinos”.

Analizando también sobre la diversidad de cambios, y aludiendo a Alvin Kernan, recuerda Jaime Alejandro Rodríguez<sup>5</sup> que al anunciar esta la muerte de la literatura incitó a “una reacción, advirtiendo sobre los nefastos efectos que podría tener la desaparición de la cultura del libro”, o a la necesidad de “relativizar de una vez por todas el papel cultural, otrora central,

de la literatura”. Entre las respuestas se sostiene que la novela es una búsqueda verbal que no alcanza a ser sustituida por otros medios; siguiendo a Carlos Fuentes en su *Geografía de la novela* (1993), Rodríguez<sup>6</sup> afirma que la novela “es el vehículo para decir lo que necesita ser dicho mediante un concepto amplio, conflictivo y generoso de la verbalidad narrativa; no sólo lo que es real o políticamente correcto, sino lo que es universalmente posible”. Y, refiriéndose al cuento como género, considera, y en eso estamos de acuerdo, que dada su intensidad, economía, eficacia y precisión, puede ser más apropiado para expresar la velocidad de las problemáticas del presente, bien en el papel, bien en la transmisión cibernética.

Desde luego, últimamente “no todo lo que brilla es oro”. Algunos premios catapultan obras u autores, algunas editoriales multinacionales aprovechan temas de gran acogida. La aceptación de nuestra reciente literatura en diferentes lugares, sin duda alguna obedece a dos causas fundamentales: por una parte, la de encontrar en obras de determinados autores verdaderos aportes literarios que expresan de manera profunda temas o problemas universales, como en el caso de *La tejedora de coronas* de Espinosa, por ejemplo, y, por otra, la de destacar temas o problemas que definen nuestras crisis, pero también el espíritu de una época, como en el de la controvertida novela *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, *Delirio* de Laura Restrepo o *Rosario Tijeras* de Jorge Franco. Autores de propuestas valiosas y opuestas las tres últimas frente a la primera. Sin duda alguna, hay temas y estilos que resultan mucho más atractivos, como cuando se trata de aprovechar lo exótico, los arquetipos o las truculencias con que nos identifican y con los que se define el perfil de cierto tipo de lector. Los criterios, pues, oscilan entre

<sup>4</sup> Véase Luz Mary Giraldo, *Cuentos canibales. Antología de jóvenes narradores colombianos*, Bogotá, Alfaguara, 2001; *Cuentos de fin de siglo*, Bogotá, Seix Barral, 1999; *Ellas cuentan. Relatos de narradoras colombianas de la colonia a nuestros días*, Bogotá, Seix Barral, 1998.

<sup>5</sup> Jaime Alejandro Rodríguez, *Narradores del siglo XXI. Cuatro cuentistas colombianos*, México, 2005.

<sup>6</sup> Jaime Alejandro Rodríguez (Bogotá, 1960) es autor de varias novelas, de libros de cuento y de novelas hipertextuales.

lo académico o lo comercial. La narrativa colombiana cada vez más se amplía y diversifica. Muchos son los caminos que se abren y señalan tendencias que pueden iluminar a

críticos o lectores de consumo. El tiempo, como siempre, y el valor artístico, dirán la última palabra.



La inversión social depende de las estrategias y políticas que se plantean desde los entes estatales, e incluso privados, en favor de instituciones como hospitales, escuelas, bibliotecas y medios que ofrecen acceso al conocimiento. Dichos mecanismos favorecen la construcción de un entramado con la capacidad de alimentar el crecimiento económico, político y cultural de los habitantes de un país.

# EL LIBRO, eje de un propósito nacional

MARIO CIFUENTES MÉNDEZ\*

En Colombia, en los últimos seis años, se ha emprendido una tarea titánica para incrementar los índices de lectura y la promoción de los servicios de las bibliotecas, a partir de unos censos precarios en los que se reflejaban, como todavía ocurre, bajos niveles de consumo del libro y pobres evaluaciones en lo que se refiere al desarrollo de las competencias de comunicación de los estudiantes. Estos indicadores son particularmente endebles si se comparan con los de otros países, puesto que los colombianos leen, todavía, menos de un libro al año, mientras naciones desarrolladas, de alto consumo de lectura, llegan a cifras de diez o, incluso, de doce libros per cápita en el mismo período. Los bajos niveles se explican por factores como la calidad del sistema educativo, la poca importancia que se asigna al tema en la mayoría de los

hogares, las deficiencias de los canales de distribución y comercialización del libro, la poca relevancia que se le da al sector rural en dichos canales y, por último, la escasez de bibliotecas públicas, especialmente en las regiones más apartadas del país, cuyos habitantes tienen menor acceso a la educación.

Como parte de la solución, los gobiernos, tanto nacionales como locales, propusieron en el pasado campañas publicitarias con temas como “Colombia crece leyendo”, “Leer libera” y otros lemas parecidos que, si bien han ido impregnando la conciencia colectiva gracias a la colaboración de los medios de comunicación, no han sido suficientes en vista de la dificultad que entraña cambiar un hábito sólo a través de la comunicación. Era, entonces, indispensable tomar acciones de mayor impacto.

## PRIMER ACTO: PLAN NACIONAL DE LECTURA Y BIBLIOTECAS

En el año 2003, el Ministerio de Cultura, la Biblioteca Nacional de Colombia, el Banco de la República con su Biblioteca Luis Ángel Arango, el Fondo Financiero de Proyectos de Desarrollo (Fonade), las empresas editoriales establecidas en el país, las embajadas de Francia y de Japón, las asociaciones de egresados de bibliotecología de diferentes instituciones universitarias, la Fundación para el Fomento de la Lectura (Fundalectura) y el Centro Regional para el Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC), organización dependiente de la Unesco, se dieron a la tarea, desde diferentes frentes de trabajo, de concebir y dar marcha al Plan Nacional de Lectura y Bibliotecas (PNLB). El esfuerzo de concertación entre los sectores privados y público obligó a los municipios a incluir en sus respectivos planes de desarrollo un aspecto tan importante como el estímulo a la lectura, y a consolidar políticas al respecto que llevaron a varias comunidades a construir o adecuar espacios para bibliotecas.

La ejecución del PNLB se planeó y se ha ido desarrollado en fases anuales. El propósito ha sido dotar a la mayor cantidad posible de municipios con bibliotecas, compuestas por colecciones que incluyen gran diversidad de temas, para atender las necesidades e intereses de niños, jóvenes, adultos, campesinos, maestros, funcionarios públicos, personal de hospitales y cárceles, asociaciones y gremios, de acuerdo con las necesidades de cada región. Cada paquete, o "biblioteca-tipo", comprende un promedio de 2.400 títulos en diferentes soportes físicos (libros, videos, CD-ROM, audio-casetes y disquetes), un equipo de computación, un televisor, un reproductor de videos y discos compactos, una grabadora de audio, una colección de producciones de cine colombiano y latinoamericano, y un *software* bibliográfico para el manejo de bibliotecas, llamado *Siabuc*, desarrollado por la Universidad de

Colima de México, el cual, con sus diferentes módulos, permite un manejo autónomo.

Los municipios beneficiados han ido recibiendo las colecciones con su respectivo procesamiento físico, que incluye rótulos en los lomos, bandas de color para indicar la edad a la que está destinado el material bibliográfico; fichas de préstamo y de vencimiento y códigos de barras para agilizar los procesos de préstamo; así como los respectivos procesamientos técnicos de clasificación con el sistema *Dewey*, un manual de catalogación y descripción bibliográfica. Como complemento, el Plan Nacional de Lectura y Bibliotecas ha capacitado a los bibliotecarios de cada uno de los municipios favorecidos en áreas como la promoción de lectura, la función comunitaria y social de la biblioteca, en servicios bibliotecarios y en otros aspectos técnicos.

Con el fin de mantener una permanente retroalimentación con los encargados de las bibliotecas, las instituciones involucradas en el programa se impusieron el reto de convocar a todos los bibliotecarios elegidos, que ya venían administrando las bibliotecas *in situ*, para que participaran en el VII Congreso Nacional de Lectura de 2006. Los trabajos de logística interinstitucional para trasladar, hospedar y atender en Bogotá a los más de seiscientos invitados consiguieron superar numerosas vicisitudes, tales como la movilización desde zonas muy apartadas, para llevar a feliz término lo que se consideró como un gran acto cultural alrededor del libro y la lectura, que se llevó a cabo en abril de 2006 en el marco de la XIX Feria Internacional del Libro de Bogotá.

## SEGUNDO ACTO: BIBLORED

El Sistema Metropolitano de Bibliotecas del Distrito Especial de Bogotá (Simbid), creado en los años ochenta, fue el primer intento hecho por la Alcaldía Mayor de la ciudad por democratizar la lectura y las bibliotecas. Este sistema consistía en disponer de pequeñas colecciones localizadas en alguna casa

RESULTADOS DEL PNLB			
AÑO	MUNICIPIOS FAVORECIDOS CON BIBLIOTECA	NÚMERO DE TÍTULOS POR BIBLIOTECA	TOTAL VOLÚMENES
2003	190	2.200	418.000
2004	174	2.223	386.000
2005	227	3.028	687.350
2006	92	3.600	218.270
<b>TOTALES</b>	<b>683</b>	<b>11.051</b>	<b>1.709.620</b>

de los barrios marginales de la ciudad. El esquema fracasó, puesto que los entes encargados de la administración no generaron las partidas necesarias para el mantenimiento y extensión en el tiempo. Sin embargo, en 1998, la administración municipal puso en marcha el proyecto Biblored, a partir de la construcción de tres megabibliotecas que atienden las áreas de población más densa de la ciudad, cuyos habitantes pertenecen, sobre todo, a estratos económicos medio-bajo y bajo. Estas edificaciones, bautizadas como “bibliotecas mayores”, consideradas al principio faraónicas, pero que con el correr del tiempo se han convertido en verdaderos centros de convocatoria de multitudes, coexisten con otros dieciocho espacios físicos de menor envergadura, denominados “bibliotecas menores”, situados en otros sectores de la ciudad. Entre los servicios que prestan las tres megabibliotecas están los propios de una sala infantil y ludoteca; el de conexión a Internet mediante varias terminales; préstamos de libros a domicilio; exposiciones de arte en salas especializadas; conferencias, proyecciones y conciertos en varios auditorios; servicios de reprografía, salas de lectura, cubículos individuales para realizar trabajos que requieran de aislamiento y áreas especializadas en videos, DVD, películas, láminas y mapas.

Las bibliotecas han ido mejorando la calidad de vida de los habitantes de los diversos sectores donde están localizadas, a través del acceso al conocimiento, al aprendizaje y a la información a partir de la premisa de

que tales conceptos constituyen derechos de todo ser humano y bases *sine qua non* del desarrollo. Si bien es cierto que durante los días hábiles se detecta mayor presencia de la comunidad académica, los fines de semana convocan a toda la familia, lo que ha determinado el diseño e implementación de diferentes actividades que, además de los servicios de información, se relacionan con el mejoramiento del estilo de vida de la colectividad. Las bibliotecas bogotanas, por su concepción, merecieron que la Fundación Bill Gates les otorgara en 2002 un premio de un millón de dólares para inversión en desarrollo tecnológico, representado en la adquisición de equipos de computación, ampliación de redes y conexiones a Internet para beneficio de las comunidades en donde se desarrollan los programas de Biblored.

En 2007 se finalizará una cuarta megabiblioteca en el área noroccidental de la ciudad, con 7.000 metros cuadrados de construcción, 600 puestos de lectura y una capacidad para 150.000 volúmenes.

## ENTREACTO: LEER EN LOS PARQUES Y EN LOS BUSES

Siempre con el objetivo de aumentar los índices de lectura en Colombia, diferentes entidades gubernamentales, como el Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá (IDCT), el Instituto Distrital de Recreación y Deporte (IDRD) de la misma ciudad y las cajas de compensación familiar

## MEGABIBLIOTECAS EN BOGOTÁ

NOMBRE DE LA BIBLIOTECA	ESPACIO EN M <sup>2</sup>	CAPACIDAD EN CANTIDAD DE VOLÚMENES	PROMEDIO DIARIO DE USUARIOS ATENDIDOS EN 2006
Biblioteca Pública EL TUNAL	6.800	110.000	3.700
Biblioteca Pública EL TINTAL	6.650	150.000	3.700
Biblioteca Pública VIRGILIO BARCO	16.000	150.000	4.200
Biblioteca de SUBA (en construcción)	7.000	150.000	

y empresas privadas en otras ciudades del país, bajo la coordinación de Fundalectura, han impulsado otros programas de lectura en espacios diferentes a las bibliotecas. Tal es el caso de un desarrollo de esta última fundación, creado para estimular la lectura: los Paraderos Para-Libros, Para-Parques o módulos, diseñados en materiales resistentes a la intemperie, que sirven como elemento de decoración en los parques, dotados de una colección de trescientos títulos, especialmente de literatura, dirigida a todo tipo de público, incluyendo el infantil. Para el funcionamiento de estas bibliotecas no convencionales y, hasta cierto punto, insólitas, se ha entrenado a un grupo de jóvenes residentes en el área, quienes son los encargados de prestar los libros y controlar su devolución.

A lo largo y ancho del país se han instalado 98 módulos, 46 de los cuales están en Bogotá. Para estimular el hábito de uso del sistema, se han establecido días y horarios fijos para su funcionamiento. El acceso al servicio es gratuito y para la inscripción sólo se exige la presentación de un recibo de pago de cualquier servicio público y un documento de identidad.

“Libro al viento” es otro programa institucional del IDCT y de la Secretaría de Educación, creado para incentivar la lectura en los habitantes de Bogotá. Está diseñado para ofrecer a los lectores una obra clásica o contemporánea y acercarlos a la literatura. Se inició a finales de 2004

y hasta mediados del presente año se han publicado veintidós títulos con un tiraje de 80.000 ejemplares cada uno. Autores como Miguel Hernández, Rudyard Kipling, Anton Chéjov, Edgar A. Poe, Gabriel García Márquez, Tomás Carrasquilla, Hans C. Andersen, Oscar Wilde, Sófocles y Julio Cortázar han sido los escogidos para acompañar a los bogotanos en sus desplazamientos y, aun, en sus casas. Los libros, en ediciones de bajo costo, son puestos en dispensadores situados en las estaciones del sistema de transporte Transmilenio, de donde los usuarios los toman sin costo alguno; después de leídos los devuelven en otra estación u otro día. No existe control alguno y, según el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, es sorprendente el bajísimo nivel de pérdidas, aunque, de darse, por las características de las ediciones, no sería ni mucho menos un obstáculo para continuar impulsando el programa. Una forma novedosa e ingeniosa de democratizar el acceso al libro.

### ÚLTIMO ACTO: BOGOTÁ, CAPITAL MUNDIAL DEL LIBRO

La Unesco, en 1996, creó el título anual “capital mundial del libro” en reconocimiento a la calidad de los programas y actividades previstas por las diversas municipalidades para la difusión y promoción del libro. El comité de selección,

## CIUDADES CAPITALES DEL LIBRO

AÑO	CIUDAD	PAÍS
2001	Madrid	España
2002	Alejandro	Egipto
2003	Nueva Delhi	India
2004	Amberes	Bélgica
2005	Montreal	Canadá
2006	Turín	Italia
2007	Bogotá	Colombia
2008	Ámsterdam	Países Bajos

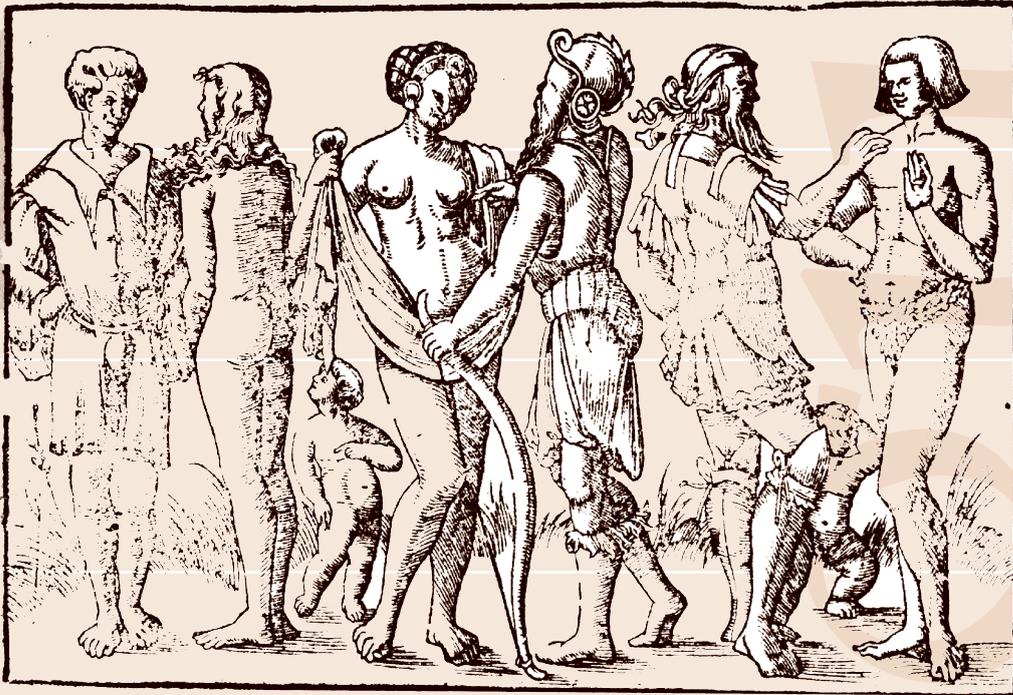
conformado por la Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios (IFLA, por sus siglas en inglés), la Federación Internacional de Libreros y la Unión Internacional de Editores, otorgó por primera vez la distinción en 2001 y para 2007 resolvió, en competencia con conglomerados de Argentina, Austria, Holanda, Irlanda y Portugal, distinguir a Bogotá con una designación por demás estimulante, tanto para los responsables de los mencionados programas como para todos los habitantes de la ciudad. Para conferir tan alto honor se tienen en cuenta, entre otros criterios, el nivel de compromiso municipal y nacional alrededor del libro, el impacto de los programas de difusión del libro, la cantidad y calidad de actividades en la cadena del

libro y la conformidad con los principios de libertad de expresión, de publicación y de difusión enunciados en la Declaración de los Derechos Humanos.

Como si fuera poco, el año próximo se llevará a cabo en Cartagena el Congreso de Academias de la Lengua Española y en Medellín la presentación de la nueva gramática de la lengua. Todas estas actividades y, con seguridad, otras muchas que se derivarán de un ambiente proclive a la lectura, atraerán hacia Colombia las miradas y las visitas de la industria editorial, de los autores y de los lectores. Por ello, desde inicios del presente año, la Alcaldía Mayor de Bogotá, el Ministerio de Cultura, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España, la Cámara Colombiana del Libro, el Centro Regional para el Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC), la Academia Española de la Lengua, y la Colombiana, el Instituto Caro y Cuervo, los organizadores de la Feria Internacional del Libro, Biblored, Fundalectura, el Centro Cultural de la Universidad de Salamanca en Bogotá, las editoriales y muchas otras entidades de carácter público y privado no han escatimado esfuerzos para que la ciudad, y todo el país, celebren la fiesta del libro, de todo un año de duración, cuyos beneficios se han de extender, con seguridad, para siempre.

\* Bibliotecólogo con experiencia en la organización de bibliotecas en zonas de conflicto.





# De GRAMÁTICAS y MESTIZAJE

MERCEDES SUÁREZ

Nuestro mestizaje no es o no ha sido únicamente biológico. El encuentro entre españoles y amerindios generó, además, un proceso cultural creativo, recíproco y extraordinariamente enriquecedor, puesto que, como dice Miguel León Portilla, ambas partes, a su vez, “eran portadores de sendas herencias mestizas”.



ANTONIO DE NEBRIJA

El intercambio de gastronomía, arquitectura, pintura, ciencias, religión, lingüística, flora, fauna y formas de vida darían lugar a nuevas perspectivas y a otras formas de convivencia. Como sabemos, este proceso no siempre fue apacible o voluntario, pero el deseo de la Corona española y de la Iglesia de formar cultural y espiritualmente a la población del Nuevo Mundo propició una integración étnica que no tiene parangón en la historia.

El estudio de las lenguas de los habitantes de América ha sido desde el siglo XVI objeto de la investigación y el aprecio de los peninsulares. La exuberancia, poco conocida y valorada, de estudios gramaticales y lingüísticos americanos es abrumadora en calidad y cantidad. El conde de la Viñaza ya hablaba en 1892 de “aproximadamente mil los idiomas y dialectos de que se tiene noticia de su contextura gramatical y de su vocabulario, gracias a los escritos de los españoles, portugueses y americanos”. Gramáticas, vocabularios, catecismos, cartillas de lectura y confesionarios bilingües y trilingües, en tintas y papeles e imprentas de dos continentes, favorecieron la aparición de un nuevo mundo y un nuevo personaje: una cultura que se nutre de dos continentes y la raza mestiza más cohesionada y amplia: la comunidad iberoamericana.

Grande fue la sorpresa de los españoles al llegar a América y escuchar la variedad y complejidad de lenguas que en “las Indias” se hablaban. Nos consta que pronto acudieron a improvisados intérpretes (llamados *lenguas*) que se constituirían en aliados de la expansión imperial y la explotación de recursos. Toda colonización (conquista, comercio, evangelización...) requiere el conocimiento “del otro” a través de su idioma y es evidente que los peninsulares aprendieron o chapurrearon lenguas amerindias para la dominación territorial, económica, espiritual y cultural.

Pero el hecho de que frailes y misioneros llevaran en sus mochilas uno o más textos de Antonio de Nebrija<sup>1</sup>, y que una vez en contacto con los habitantes de América se dispusieran no solamente a comunicarse con signos y gestos o a expresarse en sus lenguas, sino a aprestarse a encontrar y definir la estructura de cada idioma aplicando el patrón nebrisense, desmonta todos los esquemas que se atribuyen al espíritu colonizador. Del afán de comprensión de las lenguas de los indígenas, con el fin de aprehender su idiosincrasia y cosmovisión, y de la transformación de idiomas y dialectos en “artes” se deduce que la tradición gramatical misionera es piedra angular de nuestro singular mestizaje.

De 1547 data el manuscrito *Arte para aprender la lengua mexicana*, compuesto por el franciscano fray Andrés de Olmos, al que seguirá por todo el continente un desbordante fenómeno, que Ascensión Hernández de León Portilla llama “gramáticas en cascada”. Durante los siglos XVI, XVII y XVIII se producen miles de estudios gramaticales. El origen de esta producción asombrosa en calidad y cantidad está en la legislación que partía de la metrópoli y en la puesta en práctica del espíritu místico y humanístico de las órdenes religiosas.

En un principio, la Corona, consciente de la necesidad de facilitar la alfabetización y de extender y regular la evangelización y

---

<sup>1</sup> Fundamentalmente, sus *Introductiones Latinae* y su *Gramática castellana*, el primer arte de una lengua romance, publicada en Salamanca en 1492.

dominación política, decretó la sustitución del vehículo lingüístico local por el castellano. Sin embargo, la reina Isabel ya recomendaba en 1536 que se aprendiera la lengua de los indios y se la redujera “a arte” y desde 1522 se había promovido el estudio e institucionalización de las llamadas “lenguas generales”, es decir, las de los pueblos que dominaban políticamente el continente (náhuatl, quechua, chibcha, puquina, araucano, tupí). En 1573, Felipe II decretó, mediante cédula: “No parece conveniente apremiarlos [a los indios] a que dejen su lengua natural, más [bien] se podrán poner maestros para los que voluntariamente quisieren aprender la castellana, y se dé orden [...] en no proveer los curatos sino a quien sepa la [lengua] de los indios”.

En 1580, el mismo rey dispuso que se estableciesen cátedras de quechua, náhuatl, muisca y otras, orden que se llevó a cabo en el ocaso del siglo y favoreció el estudio y fortalecimiento de las mismas. Esta fue la postura de la Corona hasta Carlos III, quien en 1782 intentó imponer el español como instrumento de unión cultural, comercial y administrativa; el monarca “ilustrado” llegó a ordenar “que se extingan los diferentes idiomas y sólo se hable el castellano”. Afortunadamente, por solicitud de Catalina II de Rusia, el mismo rey ordenó, por real orden del 13 de noviembre de 1787, que se recogieran y enviaran a la Corte gramáticas y diccionarios de lenguas americanas. El encargo en la Nueva Granada de copiar gramáticas y vocabularios se confió a José Celestino Mutis. De la mano de Mutis, de sus auxiliares y recopiladores, se logró reunir y reescribir gramáticas y vocabularios de las lenguas chibcha, saliba, caribe y achagua, entre otras. El estudio gramatical, imparable, siguió y sigue floreciendo en toda América.

Sin embargo, poco se podía haber hecho sin la aportación de las órdenes religiosas. Espíritu humanístico y evangélico fueron las llamas que alumbraron el estudio lingüístico misionero. Los concilios limenses (1551, 1567 y 1582) propiciaron el aprendizaje de

las lenguas locales por parte de los evangelizadores. La formación de muchos frailes, que habían estudiado el mundo clásico y sus “artes”, impulsó, además del estudio antropológico, el “arte en cascada”, que se desbordó desde Canadá y Buenos Aires hasta Japón y las islas Filipinas. Algunos frailes rimaron en lenguas locales y otros llegaron incluso a componer sonetos. Reproducimos aquí dos de tales sonetos, escritos por fray Bernardo de Lugo, catedrático de lengua muisca en Bogotá, fechados en 1619. En ambos se refleja el diálogo entre el dominico criollo y la lengua y constituyen divertimentos lingüísticos y humanísticos, amén de reflejar la lucha que supone encontrar la grafía del idioma que se hablaba en Bogotá.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Dicha lengua se suele identificar como muisca, chibcha o mosca.

**GRAMATICA  
EN LA LENGVA  
GENERAL DEL NVEVO  
REYNO, LLAMADA  
MOSCA.**

*Compuesto por el Padre Fray Bernardo  
de Lugo, Predicador General del Orden  
de Predicadores, y Catedratico de  
la dicha lengua, en el Coniuento  
del Rosario de la ciudad  
de Santa Fe.*



**En Madrid, por Bernardino de Guzmán,**

## SONETO

QVIEN eres tu que tan lixera buelas?  
La lengua Chibcha soy. A do caminas?  
Del nuevo Reyno, a tierras peregrinas,  
Que tendrá mis verdades por nouelas.

Dizes muy bien que a todos nos desvelas  
Con tu profundidad, di, que imaginas?  
Que estudiando sabrás lo que adiuinas,  
Que el docto Lugo preside en mis escuelas.

Pusome en Arte siendo yo intricada.  
Y de Chontal me hizo tan ladina,  
Que causo admiración al mundo todo.

Por él pienso quedar eternizada,  
Y su opinión de oy mas será diuina,  
Que el solo alcanza mi substancia y modo.

## SONETO

XIéguá chibcha cubun mabie agustuca?  
Bernardo guy.

Muys cahysqui vcastuca agüenuá?  
Aguézhá.

yngà yerqy atabe amuys apqua zhâguá?  
Apquázhá.

Ocanxinga hysqy qui amucany?  
Anguaguéguy

Anguaquy aguen qhichan zehyb xiesy  
ys gues qy atabe zhybny mucan zha  
ynga cubun etaqyn zhy mucan zhâ  
ys acubun choin zhy mucanbê.

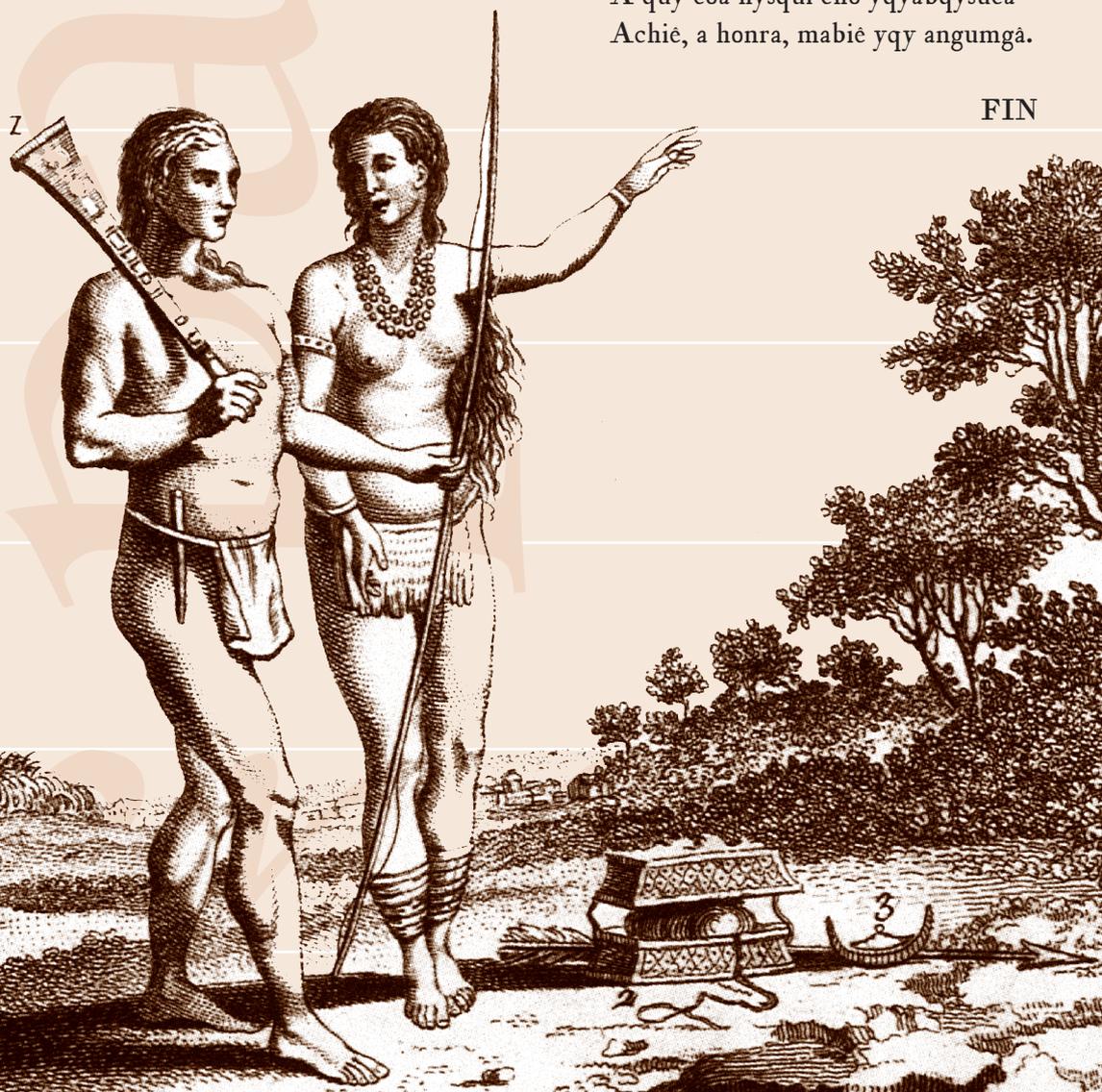
Arte cubun Chibcha o cas abqy?  
Ocan xinga.

ys qhichan achie zhy angusungá?  
Angusungá.

Achiczhy mabie an ya nua?  
An yangâ

Hyspqua Muysca atabé zhyhmixtyzHINGA,  
A quy coa hysqui cho yqyabqysûca  
Achié, a honra, mabié yqy angumgá.

FIN



El contenido místico del mandato (“id, pues, enseñad a todas las gentes”) fue el motor que impulsó la labor misionera. Para dar rienda suelta a su proselitismo, los misioneros se desplazaron por tierras tórridas y cumbres intrincadas, bautizando indígenas y estudiando sus lenguas para penetrar en su universo conceptual.

Mística, pero también ascesis fueron componentes de este nuevo horizonte lingüístico. Disciplina monacal y meticulosidad suplieron la carencia de recursos de la época y los rigores de la vida en el Nuevo Mundo. A muchos miles de leguas de los centros occidentales del saber, con fe y denodado tesón, los rudos investigadores se enfrentaron a grandes retos, como la escasez de tinta y papel y la lejanía y precariedad de las imprentas y superaron infinitas dificultades para la elaboración y conservación de manuscritos.

¿Cómo hicieron los misioneros, que no eran lingüistas de formación, para encontrar el ordenamiento y sistema de lenguas tan diferentes a las que conocían? En primer lugar refiriéndose a los estudios nebrisenses, fundamentalmente a las *Introductiones Latinae*. Sin embargo, difícilmente todas las lenguas de América podrían adaptarse al esquema de Nebrija o al alfabeto occidental. Se requirió, por tanto, gran creatividad e

inventiva y una constante búsqueda de otras fuentes gramaticales; también necesitaron los noveles gramáticos una notable habilidad para adaptar los ordenamientos existentes a las diferenciaciones encontradas en cada lengua, como son, según Olmos, las declinaciones, los supinos y las diferencias en la conjugación de los verbos. En cuanto al enfrentamiento con los fonemas y sonidos peculiares de la mayoría de las familias lingüísticas, algunos gramáticos se lanzaron a inventar grafías propias.

Finalmente, para entender la implantación del español en América a pesar del esfuerzo de los misioneros por rescatar tantas lenguas, cuya gran mayoría ha desaparecido, cabe recordar que en 1810 había en las colonias unos tres millones de criollos y mestizos hispanohablantes y unos nueve millones de indígenas desconocedores del español. Estas cifras demuestran que, buscando la gobernabilidad, la hispanización lingüística la realizaron los americanos después de su independencia política. Partiendo del dominio cuantitativo de las lenguas indígenas, para promover la alfabetización y el aculturamiento de los naturales, las nuevas repúblicas, con sus progresivos planes de educación, fueron las que impusieron la lengua española en América.<sup>3</sup>

Madrid, octubre de 2006.



<sup>3</sup> Recordemos también que han sido los americanos los que, ya a partir del siglo XVI, concedieron la mayoría de edad a la lengua castellana llamándola “español”.

SE CUMPLIERON 200 AÑOS del fallecimiento de Martín i Soler, uno de los más reconocidos compositores en la Europa del siglo XVIII, cuya música es casi desconocida hoy en día.

# UNA REVELADORA EVOCACIÓN

FERNANDO TOLEDO

En el último acto del *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart, de quien se conmemoraron este año, con bombos y platillos como correspondía, doscientos cincuenta años de nacimiento, el criado de don Juan, Leporello, en ese convite perverso al final del cual su disoluto amo será condenado, se refiere al fragmento musical que interpreta en la escena una orquesta de cámara, diciendo: “*Bravi, cosa rara*”. El hecho de que un temperamento como el de Mozart, a quien algunos biógrafos han dibujado como engreído y vanidoso, hubiera incluido en una de sus obras unas cuantas notas que no eran suyas revela, como poco, admiración por la obra a la que pertenecen, en este caso por la ópera *Una cosa rara*, y, desde luego, por el autor, el valenciano Vicente Martín i Soler, de quien en este 2006 se cumplieron doscientos años de su fallecimiento, como si una misteriosa casualidad con

las fechas que le atañen a Mozart se sumara a otras correspondencias entre los dos talentos.

¿Quién era este compositor español, que mereció un homenaje de uno de los más grandes genios de la música? Para comenzar, vivió en algunas de las cortes más ilustradas de la época y, en ese entonces, sus obras fueron tan reconocidas como las de su contemporáneo salzburgués o aún más; sus óperas y sus ballets se estrenaron en coliseos como el San Carlo de Nápoles, el Burgtheater y el Imperial de Viena, el Haymarket y el King’s de Londres y el Teatro del Ermitage de San Petersburgo. Fue un hombre, como le ocurrió a Lorenzo da Ponte, su libretista, y también a Mozart, que encarnó ese despotismo ilustrado que definió Hobbes como “la alianza entre los teóricos del Estado liberal y los hombres representativos del Estado racionalista”, que campeaba en la Europa de finales del XVIII y, en particular,



en la España carolina y borbónica. En otras palabras, al igual que muchos intelectuales de la época, por su trayectoria, este español, por desgracia poco reconocido hoy en día, representa un punto medio entre las fuerzas antagónicas de lo popular, que habrían de precipitar en 1789 uno de los mayores cimbronazos en la historia de la humanidad, y el fausto que lo rodeó durante toda su vida. Una suerte de equilibrio que se hizo patente en una obra que partió de la tradición y que, sin perder de vista la fuerza de la contemporaneidad, consiguió aproximarse a todos los públicos.

Nacido el 18 de junio de 1754 en Valencia y bautizado en la Iglesia de San Vicente, cuyos archivos, incluso la partida de nacimiento del músico, se perdieron durante la Guerra Civil española, Martín i Soler provenía de una familia sin mayores abolengos, como lo sugieren los registros que reposan en la catedral de su ciudad, el primero de los cuales da cuenta de su ingreso al coro de la basílica: “Vincent Martín, Infantillo, natural de Valencia, fill de Francisco Martín y de María Magdalena Soler, cónyuges, comensa a cantar el primer de Agosto de 1760 segons relació del Mestre de capella”. No existen otros datos sobre los primeros años del crío hasta cuando en el libro catedralicio se descubre un nuevo asiento, que corresponde a septiembre de 1764: “Libramiento otrosí en nombre de Administradores de la Administración de la Almoyna deliberaron y proveyeron que de la cuenta común de la citada Administración se liberen por sacristía a Vicente Martín, Infantillo, treinta libras por haver cantado en dicha Sancta Iglesia desde el primero de Agosto del año mil setecientos sesenta hasta el día de hoy”. Desde la fecha de esta última apostilla hasta 1775, año del siguiente documento que se refiere al ya compositor, la partitura de su primera ópera, *Il tutore burlato*, que se halla en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, es imposible establecer el rumbo exacto de su vida. Hay, no obstante, diversas teorías: según alguna nota biográfica, en esos años perdidos fue organista en Alicante; otras versiones aseguran que, por el contrario, se trasladó a Madrid, donde escribió algunas piezas que se incluían, práctica habitual

por ese entonces, en las óperas italianas del repertorio. Lo que resulta fácil de deducir, sin que importe demasiado los sitios en donde pasó Martín i Soler esos años, es que debió de recibir formación de cierto fondo en los laberintos de la música y, sobre todo, en los vericuetos de la composición, acaso impartida por maestros de su ciudad natal o quizás de la Villa y Corte, y aún por su padre, de quien se sabe que era tenor; de lo contrario sería difícil de explicar que un muchacho, que una década atrás era apenas corista, estuviese en capacidad de estrenar, a los veintiún años, una ópera como *Il tutore burlato*, de cierta relevancia, a juzgar por la única grabación que existe, en el hoy desaparecido coliseo del palacio segoviano de La Granja, residencia veraniega de Carlos III.

El éxito que obtuvo Martín i Soler con su primer estreno lo llevó a ocupar, insólito honor para poco más que un adolescente, el cargo de maestro de capilla del príncipe de Asturias, que habría de reinar unos años más tarde con el nombre de Carlos IV. En ese primer destino conoció a quien gobernaba el Reino de Nápoles y las dos Sicilias, el rey Ferdinando IV, hijo de Carlos III y hermano del heredero de la Corona de España. El monarca napolitano, casado con la reina María Carolina de Austria, aficionada a la música, como le correspondía a una vienesa de alcurnia, nombró al valenciano compositor de su corte, por lo que a partir de 1777 este se encontró no sólo en la cuarta ciudad, por su tamaño, de la Europa de entonces, sino en un eje de la vida musical y, en particular, operística del continente. Así lo demostraban, amén de la abundancia de compositores de la escuela napolitana, la orquesta y el cuerpo de baile del Teatro San Carlo, bastante más abultados a la sazón que los de las principales salas de París, Londres o Viena.

“*Martini lo spagnolo*”, como empezó a ser conocido, escribió en los primeros años de su estancia napolitana la música de varios ballets para Charles Lepicq, el coreógrafo de mayor renombre de la época, quien debió de inculcarle la idea de que la danza tenía la suficiente médula como para llegar a ser la materia prima de un espectáculo independiente de la ópera. Tal convicción, además de conseguir que

algunos tratadistas consideren al valenciano uno de los precursores de la danza moderna, lo llevó a crear unas piezas, para mimos y de bailarines, llamadas, según fuera el caso, ballets-pantomima o ballets serios, que constituyeron por esos días un desarrollo de algún sabor vanguardista. A esos *ballets d'action*, sin relación temática con la ópera en la cual se presentaban como intermedio entre el primer y el segundo acto, *ballo primo*, o entre el segundo y el tercero, *ballo secondo*, pertenecen las primeras partituras para ballet de Martín i Soler de las que el director de la Real Compañía de Ópera de Cámara, el catalán Juan Bautista Otero, que las ha dirigido y estudiado, afirma: “El ballet le sirvió como banco de pruebas de multitud de combinaciones orquestales, estructuras rítmicas, estrategias dinámicas y relaciones programáticas que más tarde incorporó al lenguaje dramático musical de sus óperas serias, cantatas y *dramme giocosi*, constituyendo un sello inequívoco de su quehacer artístico. Estas obras, a la vez, contienen y liberan un valiosísimo mundo imaginario, una representación, mediante el gesto, de la tragedia en las postrimerías del siglo XVIII”.

La actividad musical del español en los años italianos, que no lo apartaron de frecuentes visitas a Madrid, donde había sido designado maestro de capilla “pensionado”, título que le concedía una amplia libertad de movimientos y unos ingresos regulares, no se circunscribió a la composición de piezas para espectáculos de danza. En reconocidos teatros de Italia se estrenaron varias óperas serias suyas, que había escrito antes de dedicarse de manera casi definitiva a los *dramme giocosi* u óperas bufas que disfrutaban de gran aceptación tanto en los círculos refinados como en los populares. El teatro San Carlo, por ejemplo, llevó a escena, con motivo del cumpleaños del rey, un par de obras dramáticas, *Ifigenia in Aulide e Ipermestra*, concebidas junto con Luigi Serio, libretista de la corte. Más tarde, en el mismo recinto, se presentó *Parténope*, con libreto del insigne poeta Pietro Metastasio, para amenizar la visita a Nápoles de los grandes duques de Rusia Pablo I y María Feodorevna. *Andrómaca*, que alcanzó veintidós representaciones, cifra insólita para la época, con libreto de Antonio Salvi a partir

de la tragedia de Racine; *Vologeso*, trama tomada de un texto sobre el emperador Lucio Vero, fueron encargos del duque de Parma, Felipe de Borbón, para el Teatro Regio de Turín; y *Astartea*, inspirada en la figura de Ishtar, cuya partitura no ha sido localizada, se compuso por solicitud del Teatro Pubblico de Lucca. En cuanto a la llamada ópera bufa, a esa época pertenecen varios ejemplos que se presentaron en ciudades como Venecia, Lucca, Parma, Turín y Faenza: *Il viaggio del gran signore alla Mecca*, *L'amore geloso*, *In amor ci vuol destrezza*, *La dora festeggiante*, *Le burle per amore* y *La vedova spiritosa*. El autor también escribió y dirigió el oratorio *Philistaei dispersi* y un trabajo singular: el llamado *Concierto de los cañones*, en el que intervenían varios cañones auténticos que, por fuerza, debían ser disparados por el rey y por su familia. Una real extravagancia que sugiere, a la par con los contenidos de sus obras, un espíritu burlesco, cierta irreverencia y algún progresismo que se hizo patente en los argumentos de varias de sus óperas que, como sucedía a menudo en el siglo XVIII, se inspiraron en las tendencias contemporáneas de pensamiento a las que Martín no fue, de ninguna manera, ajeno. Así lo demuestra, cuando menos, su cercanía con poetas como Metastasio, Salvi, Serio, Zeno y luego Da Ponte, sin descartar, además, la posibilidad de que poco después de su llegada a Italia hubiese ingresado a la masonería, como a su turno lo hizo Mozart. La reina María Carolina de Nápoles, al igual que su hermano José II de Austria, simpatizaba con la asociación, hasta el punto de afirmarse que, en el puerto sobre el Mediterráneo, pertenecía a una logia de mujeres. No sería raro que, en ese ambiente de tolerancia que para él era nuevo, el forastero se hubiese inscrito en la cofradía. En relación con el tema, el ya citado maestro Otero analiza unas señas reveladoras en varias obras del español: “Se observa en muchas de sus partituras un uso consciente de algunos de los elementos musicales más característicos del mundo francmasón: determinadas células rítmicas en tiempos perfectos, un coherente empleo de las tonalidades más habituales como la de *mi* bemol mayor, *do* mayor y *do* menor, y la utilización de una forma tan genuinamente masónica como es el canon”.

En la primavera de 1783, sin dejar de trabajar para la ciudad de Nápoles, el compositor se instaló en Venecia donde, además de dirigir varias obras suyas conoció a un empresario de apellido Durazzo, quien fue el primero en sugerirle que se trasladara a Viena. La ciudad austriaca vivía un momento brillante como resultado del interés por las artes de José II, sucesor de la emperatriz María Teresa, fallecida en 1780, quien creía a pie juntillas en que la estética y, en especial, la música eran herramientas que ennoblecían el poder y formaban al ciudadano. De forma coincidente con Durazzo, la marquesa del Llano, esposa del embajador español en Austria, a quien Martín había conocido en Parma, no tardó en escribirle sugiriéndole que se desplazara a la ciudad imperial con el argumento, que debió de acabar de convencerlo, de que la ópera italiana era la reina de los gustos tanto de la aristocracia como del pueblo llano. En Viena habría de transcurrir un período de enorme importancia en la vida de Vicente: allí no sólo se consagró como uno de los más notables autores de Europa, sino que entró en contacto con músicos como Haydn, Salieri y, desde luego, Mozart. Para comenzar, obtuvo el cargo de compositor de la corte, con seguridad por su vínculo con la hermana y el cuñado de José II y, quepa el albur, por la presunta condición de masón. La situación privilegiada le permitió frecuentar los salones y los lugares de moda, donde no tardó en toparse con un personaje que habría de ser determinante en su vida artística y que se hallaba en la ciudad huyendo de una condena por adulterio que le habían endilgado en su Italia natal. Se trataba del abate Lorenzo da Ponte, cura desenfrailado, libretista que se proclamaba sucesor de Metastasio, aventurero, especie de Casanova e inmortal autor de los libretos de tres óperas geniales de W. A. Mozart: *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* y *Don Giovanni*. No tardó en establecerse una amistad entre el músico y el ex fraile, hasta el punto de que los textos de las obras que habrían de acabar de forjar la nombradía del valenciano fueron escritos por Da Ponte: *Il burbero di buon cuore*, en 1786, que tuvo trece representaciones ese año y siete más tres años después cuando se repuso con un par

de arias agregadas por Mozart; *Una cosa rara ossia bellezza ed onestà*, en 1786, obra inspirada en *La Luna de la sierra*, de Vélez de Guevara, de la que se dieron la nada despreciable suma de 57 representaciones, y *L'arbore di Diana*, en 1787, con otras tantas funciones. El segundo de estos títulos, según las memorias de Da Ponte, inspiró la moda "*alla cosa rara*" en peinados y trajes, y consagró a Martín i Soler como un autor de reconocimiento y de mayor resonancia que otros colegas suyos como Paisiello o Salieri, maestro este último de la capilla real, y, desde luego, Mozart. En la ciudad los aficionados a la ópera, a finales del XVIII, se dividían en *Liebhhaber*, o devotos, que buscaban sólo divertirse y no mucho más, y *Kenner*, o conocedores, que preferían una música más cerebral y moderna. Martín i Soler atraía a los primeros; Mozart a los segundos.

Catalina II de Rusia, conocida como Catalina la Grande, encarnó como pocos soberanos el concepto de la Ilustración. En su empeño de europeizar la recóndita Rusia, fue amiga de pensadores como Diderot, Montesquieu y Voltaire, y no tuvo impedimento, a pesar del credo ortodoxo, en aceptar a los jesuitas, al igual que hizo el luterano Federico II de Prusia cuando Clemente XIV disolvió la Compañía de Jesús. Acaso en el afán de convertir su corte en la más brillante de Europa, la reina, habida cuenta del renombre que había adquirido Martín i Soler, lo invitó a San Petersburgo y lo nombró director de la Compañía Italiana de Ópera. No tardó en presentarse en el Teatro del Ermitage la primera obra rusa del compositor español, *Gorè Bogatyr Kossomètovitch* o *El caballero fanfarrón*, con un texto de la propia zarina, mujer culta y sensible, y, muy pronto, otras dos óperas también en idioma ruso: *Piesnolubié* o *Melomanía* y *Fedoul dietmi* o *Fedoul y sus hijos*. No obstante, las obras más significativas de la etapa rusa del compositor fueron los ballets trágicos que revolucionaron el género y contribuyeron a sentar las bases de esa cultura rusa del ballet que, a finales del siglo XIX y principios del XX, llegaría a tener una influencia determinante en el desarrollo de la danza moderna. En esa época petroburguesa, Martín i Soler volvió a trabajar con Lepicq, que se hallaba en

la ciudad, con quien había desarrollado sus primeras aproximaciones al género, en obras como *Didon abandonnée*, de 1792, tomada de la *Didon* de Marmontel; *L'Oracle*, de 1793, y *Amour et Psyché*, de 1793, que partió de la *Psyché* de Molière-Corneille-Quinault. Estos trabajos tuvieron el inmenso valor de señalar el tránsito de la danza, como simple divertimento, al ballet como experiencia dramática y teatral.

La última etapa de la vida de Martín i Soler, que transcurrió en San Petersburgo, tuvo, sin embargo, un interludio: en 1794 su amigo Da Ponte, a quien habían nombrado director del Teatro Haymarket de Londres, lo invitó a colaborar con él. En el inglés surgieron *La Capricciosa Corretta*, título que, según las memorias del libretista, se puso en escena “con éxito felicísimo”, y *L'isola del piacere*, cuya repercusión fue algo menor. A propósito, en las memorias de Da Ponte, escritas en Nueva York, donde murió más de cuarenta años después de su último encuentro con Martín i Soler, hay numerosas referencias al músico valenciano en las que se hace evidente la predilección del ex fraile por “Martini”, como lo llama, tanto por el oficio como por el temperamento; página tras página se colige que lo prefirió a cualquier otro compositor con el que hubiera trabajado, incluido Mozart: se refiere a él como a su “caro amico” o “l'amico Martini” y lo recuerda como un ser capaz de inspirarle “gratas memorias de tiempos idos”. Sin embargo, los dos amigos tuvieron un disgusto durante la temporada londinense causado por la gresca que se presentó entre dos cantantes, una de ellas protegida del italiano y la otra amante del español. Este, como colofón del pleito, retornó a San Petersburgo. A su turno el abate, hombre no demasiado constante, no tardó mucho en dirigirse en busca de fortuna a los Estados Unidos donde falleció en 1838.

Tras la muerte de Catalina II en 1796, el nuevo zar, Pablo I, designó a Vicente Martín i Soler consejero de la corte, y le comisionó una nueva ópera: *La festa dei vilaggio*, cuyo estreno en el teatro del palacio del Ermitage, en 1798, constituyó un nuevo suceso. Habría de ser la

última ópera del español, quien, sin embargo, produjo todavía dos piezas de ballet en 1799 para Lepicq: *Tancredi*, basada en *Tancredo*, de Moretti, y *Le retour de Poliorcète*. Después se retiró de la composición y se dedicó de lleno a la enseñanza en el conservatorio Smolna, donde permaneció como maestro hasta su muerte, ocurrida, casi con exactitud, cincuenta años después del nacimiento de Mozart, el 30 de enero de 1806. En la lápida de su sepulcro en el cementerio de Wassili-Ostrof, se lee el siguiente epitafio: “Por su talento y por sus bellas y nobles cualidades morales lo admiraron las principales ciudades y cortes de Europa”.

No deja de ser una paradoja que muchos aficionados sólo conozcan a Martín i Soler a través de Mozart, por el ya mencionado fragmento de *Don Giovanni* o por las referencias que aparecen en las biografías del genio de Salzburgo o, incluso, por las memorias de su libretista. También sorprende que apenas haya sido desenterrada una pequeña parte de la obra de un compositor considerado a finales del siglo XVIII como un genio; de un autor que escribió para la más importante orquesta de su tiempo, como era la del Teatro San Carlo de Nápoles, y cuyas páginas fueron interpretadas por cantantes tan famosos como Marchesi, el más insigne “castrato” del XVIII después de Farinelli; Ansani, el tenor paradigmático de su época, o las legendarias sopranos Maccherini, Balducci y Todi. No deja de ser insólito que apenas seis o siete de las óperas de Martín i Soler y una cantata escénica hayan sido representadas en los últimos años y que sólo se consigan unas cuantas grabaciones de sus trabajos. Ojalá, y a propósito del segundo centenario de su fallecimiento, se edite la obra completa y se estimule el reconocimiento de un músico de quien el maestro Otero, afirma: “La relevancia de su figura se desprende del análisis musical, del alcance de su personalidad compositiva y del carácter trasgresor que imprimió en cada uno de los géneros musicales que cultivó. El ballet, la ópera seria, el *drama giocoso* y la cantata escénica son los cuatro ejes que permiten apprehender la esencia de su personalidad”.

OTRA CONMEMORACIÓN

# EL CASO ARRIAGA

## ¿Otro pequeño MOZART?

CARLOS BARREIRO



Lo peor que pudo pasarle al compositor español —bilbaíno por más señas— Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826) fue que el aniversario de su nacimiento coincidiera con el de W. A. Mozart. Aunque son cincuenta años los que separan a los dos compositores, la crónica de la historia musical se ha empeñado en encontrar coincidencias que, en resumen, han construido el perfil de otro “pequeño Mozart”.

Arriaga murió en París a la edad de veinte años. Su padre lo había instalado allí buscando nuevos horizontes a un talento musical desperdiciado como violinista en veladas de la burguesía emergente de Bilbao. A esa misma edad, Mozart no había escrito ninguno de sus cuartetos, mientras la obra de Arriaga apuntaba hacia el naciente romanticismo del cual no se tenía noticia en aquella España que en 1828 perdería a Goya, uno de los artistas más contundentes de su historia.

En París, Arriaga fue alumno de François-Joseph Fétis en el célebre conservatorio que por entonces dirigía Luigi Cherubini. Aunque no se conocen datos precisos acerca de su estadía en París, se estima que la aprovechó para revisar algunas piezas tempranas, como la obertura de la ópera *Los esclavos felices*, o las *Variaciones sobre el tema de “La*

*húngara”*, que luego adaptó para cuarteto. También compuso allí la *Sinfonía en re menor*, la *Misa a cuatro voces*, *Salve Regina*, *Stabat Mater*, así como la *Fuga a ocho voces*, hoy desaparecida, que despertó elogios entre sus maestros.

En 1823, cuando apenas llegaba a los diecisiete años, Arriaga compuso los tres cuartetos de cuerda que han sido materia de su promoción como inspirado y precoz compositor (se escucharon en la Biblioteca Luis Ángel Arango ejecutados por el cuarteto Sine Nomine). Al referirse a los cuartetos, Fétis escribió en la *Biografía universal de la música*: “Es imposible imaginar nada más original, más elegante ni escrito con mayor pureza que estos cuartetos”. En ellos se percibe la transparencia y el respeto formal del clasicismo, la intuición de la complejidad individualista del romanticismo y la evocación ocasional de

un nacionalismo que tan solo tomaría cuerpo en la música de Albéniz.

Si la vida de Arriaga, escribe Judith Ortega, se ha sometido a la “intención de construir un mito”, otros aspectos de su obra han carecido de semejante celo. La difusión de su música no siempre goza de criterios apropiados y la confusión que existe frente a su limitado catálogo de obras no ha sido aclarada todavía. Algo más de veinte partituras en géneros diversos parecen ser el legado del compositor. Entre ellas las menos conocidas son aquellas que constituyen los *Ensayos lírico-dramáticos*, exhumados en forma fragmentaria y con modificaciones. Desde el punto de vista musical, esas cinco piezas, con sus personajes extraídos de la mitología griega, se acercan más al período anterior al clasicismo.

A menudo, se subrayan ciertas afinidades espirituales



Teatro Arriaga de Bilbao, del arquitecto Joaquín Rucuba, 1902.

entre los cuartetos de Arriaga y los de Mozart. Y ese análisis del malogrado artista que pudo haber sido es la causa de que hoy se le considere apenas como el “Mozart español”. Arriaga murió el 17 de enero de 1826, diez días antes de cumplir veinte años, víctima de una combinación de tuberculosis y exceso de trabajo, que en términos de la época no era más que “afección de languidez”, esa muerte angustiosa. Su entierro en fosa

común lo equipara de nuevo con el músico austriaco. Dos baúles con sus pertenencias fueron enviados luego a Bilbao. Allí permanecieron cerrados durante cuatro décadas por temor a un posible contagio, hasta cuando Emiliano de Arriaga emprendió la tarea de descubrirnos una música imaginativa y original escrita bajo la inevitable presión del tiempo.

Bogotá, agosto de 2006.



# EPISTOLARIO MUSICAL De Felipe Pedrell a Guillermo Uribe Holguín

CARLOS BARREIRO

“Pero, ¿qué decir a usted de la descripción que me hace de la propiedad recién comprada, de esos bosques y selvas, de ese Paraíso, esa naturaleza virgen, esa preciosidad de poesía verdadera...”.  
Felipe Pedrell, Barcelona, 15 de junio de 1919.

En su libro autobiográfico, publicado en 1941, el compositor colombiano Guillermo Uribe Holguín escribió: “Pero antes de entrar a Italia, decidimos ir a Barcelona con el fin principal de conocer personalmente a Pedrell, quien nos instaba en sus cartas que lo hiciéramos”.<sup>1</sup>

La expectativa no era injustificada. Por el contrario, esa sería la primera entrevista personal de los dos músicos, cuya amistad se

había iniciado en términos estrictamente profesionales hasta derivar, a través de una copiosa correspondencia, en una relación de rasgos tan entrañables e intimistas que resulta singular en los varios propósitos que la animaron. A pesar de la distancia y de hechos felices y desafortunados que ocurrieron en la vida de los dos colegas en la música, el inventario de su correspondencia no deja de ser sorprendente: 35 cartas, fechadas entre 1910 y 1919; ocho postales, escritas entre 1908 y 1910; dos cartas a Lucía Gutiérrez, esposa de Uribe Holguín; y una fotografía de 1908, con el siguiente

---

<sup>1</sup> Guillermo Uribe Holguín, *Vida y obra de un músico colombiano*, Bogotá, Librería Voluntad, 1941, p. 76.

autógrafo: “A don Guillermo Uribe Holguín. Su ferviente amigo y colega. Felipe Pedrell”.

Por la época en que aparece la primera de las cartas enviada por Pedrell desde Barcelona, Uribe Holguín se encontraba en Europa iniciando estudios superiores de música en la Schola Cantorum de París bajo la tutela de su director Vincent d’Indy (1851-1931). Al culminar un período de formación que culminó en 1910, el compositor colombiano estaría equipado con los conocimientos técnicos y el razonamiento estético que le permitirían trascender el nivel de una práctica musical aficionada, como era usual en los primeros tiempos de la naciente república.

Es probable que en París el joven músico conociera una copia de *Els Pirineus*, lo que lo impulsó a escribir un comentario crítico sobre la pieza de Pedrell, que se publicó luego en *Los trofeos*:

... no sé cómo llegaría a sus manos mi escrito —recuerda Uribe Holguín— y enseguida me envió una carta muy interesante y amable, que fue la iniciación de nuestra larga amistad (Uribe Holguín, 1941, 76).

Esa primera misiva se plantea en los términos siguientes:

He de decir a Ud. que el artículo publicado en *Los trofeos* con el título de ‘Los Pirineos’ ha llegado en momento oportuno para alentarme en medio de la ruda batalla y de las heridas que el desapego y hasta la desatención, sino indiferencia, producen en el que hace de la obra de arte obra de amor santo y desinteresado a la Madre Patria.

Llama la atención en esas primeras líneas epistolares enviadas desde Barcelona la inmediata confianza que su desconocido interlocutor despertó en el espíritu del músico catalán, quien, a continuación, establece la coincidencia implícita de sus argumentos: “... cierto orgullo de sangre dice Ud. me ha movido a escribir sobre la obra de un latino de nuestra raza. [...] soy de los que creen en afinidades de las almas y la suya ha de poseer, posee sin duda, tanta afinidad como la mía, que se han encontrado y se han comprendido a través del espacio y del tiempo...”. La mención de esa supuesta latinidad como eje conciliador de raza y pensamiento es una idea que también se reitera en la correspondencia cruzada entre Uribe

Holguín y su maestro D’Indy. Pero, mientras este último abogaba por la sobrevivencia de “... nuestro genio latino bello y vivaz” contra la amenaza que significaba para él la invasión germana durante la Primera Guerra Mundial, Pedrell se declaraba a favor de la irradiación de los valores de la Madre Patria en tierras americanas.

## UN COLEGA EN ESPAÑA

Felipe Pedrell había nacido en Tortosa (Tarragona) el 19 de febrero de 1841, pero su actividad como compositor y aplicado investigador se llevó a cabo en Barcelona en donde murió a los ochenta y un años. En las primeras décadas del siglo XX, el estado emocional del compositor era una mezcla de desilusión y desesperanza. Así se lo hace saber a su interlocutor sudamericano: “... hondo consuelo que en ellas [las cartas] recibo para proseguir con fe inquebrantable sobre todas las pruebas de la lucha contra la incultura artística...” (Primero de enero de 1907).

En aquellos años, Pedrell parecía haber fracasado en su proyecto de ser reconocido como compositor dramático, a través de los desdoblamientos “... que puedan obtenerse de la asimilación del arte popular, devolviéndole al pueblo magnificado por los prestigios del Arte lo que del pueblo ha salido...” (enero de 1907).

En ese sentido, el opúsculo titulado *Por nuestra música*, publicado originalmente en Barcelona en 1891, constituye el documento más significativo para acercarse al nacionalismo musical hispano del siglo XIX. Allí se exponen las bases teóricas de su postulado nacionalista.

De acuerdo con Francèsc Bonastre y Francèsc Cortés, la trayectoria compositiva de Pedrell había madurado en el período 1876-1890 hasta desembocar en un “... wagnerismo militante, objetivado y discernido con un lenguaje propio”.<sup>2</sup> Pedrell defendía la idea de la música culta como una dimensión superior de la popular, aunque las dos representan diversas etapas de una misma voz nacional. El tema

---

<sup>2</sup> Francèsc Bonastre; Francèsc Cortés, “Introducción”, en *Por nuestra música*, Barcelona, Universidad Autónoma, 1991.

es tratado por Pedrell en una carta del 15 de junio de 1919: "... son no pocos los que a mí se dirigen<sup>3</sup> notoriamente desde que conocen mi última publicación, el *Cancionero popular musical español*,<sup>4</sup> y de mis consejos de orden folclórico interesando a todos los que quieran estudiar antes el folklore de los conquistadores para ilustrar el suyo en particular".

En ese discurso, el wagnerismo aparece como signo de modernidad y como garantía de futuro y, sobre todo, como alternativa eficaz frente al lenguaje italianizante que había invadido la música española.<sup>5</sup>

El concepto de Pedrell, de otra parte, no deja de reclamar en el proceso una vivencia genuinamente hispánica que toma partido por el canto popular para insertarse en la cultura musical más progresista de su tiempo. (Robert Hughes afirma que Pedrell era más bien para-español que nacionalista catalán, movimiento que, por otra parte, era principalmente de clase media).<sup>6</sup> No obstante, la propuesta de una ópera nacional no penetró en Cataluña ni en España ni siquiera por el hecho de involucrar allí la defensa de la lengua catalana como alternativa de expresión en el escenario lírico.

"Sí, mi noble amigo, soy víctima de la incultura de mi país. Conocen al sabio (y el calificativo me pone nervioso) y todavía no han descubierto al compositor (ni creo que lo descubran cuando yo haya muerto). No han comprendido que toda esa pretendida sabiduría ha sido para acendrar y dar amplia consistencia al compositor" (Barcelona, 21 de diciembre de 1908).

## UN JOVEN MÚSICO COLOMBIANO

Cuando Uribe Holguín pisó tierra europea en 1907, era un joven colombiano de veintisiete años de edad que había conocido los Estados Unidos, había intentado dedicarse al cultivo del café<sup>7</sup> y había sufrido en carne propia los inconvenientes de alguien que se propone establecer el orden académico en un país devastado por sucesivas guerras civiles. Una fotografía suya, enviada por él mismo desde París, revelaría a Pedrell los rasgos físicos de su joven amigo epistolar:

Cuando leí su artículo sobre *Los Pirineos*, que tuvo la ventaja de acercarnos, me lo figuré a Ud. si no un hombre maduro un joven hecho y derecho. Considere Ud. la gratísima sorpresa que me ha producido la fotografía al contemplar jovencito al que figuré hombre, y al considerar el tino y el buen sentido del jovencito que piensa alto y ve lejos, mucho más alto y más lejos que muchos hombres de barba. [...] fundó en Ud. muchas esperanzas.

Y a continuación reitera cómo "... la asimilación de nuestra tradición es salvadora para la América Latina porque llevará la sangre y el genio de raza español a la raza noble, agradecida y bendita..." (Barcelona, 28 diciembre 1908).

En ese copioso intercambio epistolar, los consejos de Pedrell varían entre prevenir a Uribe Holguín del brillo de París "... que es de superficie y no va al fondo de las cosas", hasta la exigencia explícita de prometerle "... en último caso, embarcarse para regresar a su país (a pesar del enredo de que me habla Ud., relacionado con el cargo que le confirió el gobierno de su país)" (Barcelona, 19 junio de 1909).

En esa sugerencia, Pedrell coincide con D'Indy, pues ambos consideran que es en Colombia en donde el músico podrá desarrollar una labor valiosa para la cultura de su país a pesar de los inconvenientes que le esperan.

"Las noticias que voy leyendo en los periódicos de estos días, respecto a la intranquilidad y agitación en que se halla su país desde algún tiempo a esta parte, me alarman pensando en Ud. y en sus asuntos para los cuales será sin duda, un contratiempo la agitación actual" (Barcelona, 11 julio de 1909).

Cuatro meses después, los argumentos consignados en otra carta, parecen más contundentes:

<sup>3</sup> Se refiere a la visita del compositor curazoleño Emirto de Lima (1890, Curazao – 1972, Barranquilla), radicado en esta ciudad colombiana.

<sup>4</sup> Felipe Pedrell, *Cancionero popular español*, 4 vols., Barcelona, E. Castell Vals, 1917-1922.

<sup>5</sup> En tiempos de Fernando VII se llegó incluso a hablar de "rossinismo" para referirse a la estética musical imperante.

<sup>6</sup> Robert Hughes, *Barcelona*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1992, p. 533.

<sup>7</sup> "Cuando en mi último viaje le conté a D'Indy la nueva modalidad que había asumido, diciéndole: 'Maître, je suis devenu un planteur de café', me respondió estupefacto: 'Vous êtes fou, c'est pas possible', Uribe, *op. cit.*, p. 269.

No y mil veces no: no se quede Ud. en Europa, donde todo está gastado, todo pervertido y falseado, hasta el arte, la emanación más pura que le fue dada al hombre: y aún menos que en Francia y en Alemania o Italia, no se quede Ud. en España donde el matonismo de raza hace infecundo todo noble intento. [...] Medito bien su carta, me fijo en todos los extremos que me detalla, y yo no hallo otro camino de salvación para su patria, amigo mío... Sí, no se tiene más que una patria, y de la suya, de esa América Latina ha de venir ese resurgimiento que está en los aires, en todo, por obra de amor y veneración al genio de la Madre Patria, hoy caída, vencida, reducida al cautiverio de sus propios malos hijos... (Barcelona, 4 de noviembre de 1909).

En efecto, Uribe Holguín regresaría al país en 1910 para iniciar la difícil tarea de fundar y mantener un conservatorio nacional de música, en el cual, mediante decreto del gobierno nacional, se desempeñaría como director oficial. En diciembre de ese mismo año, se fundó la Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio siguiendo el modelo conocido en París. De todos esos acontecimientos que suceden en la lejana Colombia, hace eco el entusiasmo de Pedrell:

¿Con que le llamó el Gobierno? ¿Ya marcha eso, funcionan las clases, ha dado un concierto, me ofrece Ud. a mí Conservatorio y mando y ordeno en él, como dice Ud.? (Barcelona, 23 de febrero de 1911).

¿Con que ya se atreve Guillermo con Victoria? Así, así, duro y que esto tome fuerza como yo no lo dudo ni lo he dudado ni un instante... (Barcelona, 21 de junio 1911).

Me ha sorprendido y entusiasmado lo que me cuenta. Conciertos sinfónicos en los cuales aparece nada menos que el *Sigfried Idyll* [de Richard Wagner] y conciertos polifónicos entre cuyos autores figuran nuestro Victoria, Palestrina y Bach. Vaya, vaya que la cosa marcha, mejor, y más aprisa de lo que yo podía figurarme. Y a todo esto ¡y sin decírmelo! una revista<sup>8</sup> que ya ha publicado varios números ¡y sin decírmelo ni enviármela! Y que hasta sé que contiene algo sobre mí... (Barcelona, 23 de agosto de 1911).

Y, a continuación, en esa misma carta, aprovecha la ocasión para sugerir su "... entrada a la revista... como he entrado en *El [ilegible en el original]* de México, en *El Diario Ilustrado* de Chile (crónicas quincenales), en *La Gaceta* de Buenos Aires, etc...". Petición que justifica Pedrell "... porque me interesa altamente la cultura de la América de los jóvenes. ¿Comprende Ud.?". De todas maneras, y, a pesar del entusiasmo de compartir los adelantos de su pupilo en el proyecto de práctica y difusión musical en Bogotá, Pedrell reitera el compromiso que debe mantener con la composición. En una carta fechada el 18 de octubre de 1911, Pedrell escribe: "Pero no quiero que el director olvide al compositor. Quiero que escriba Ud., que vierta Ud. sobre el papel todo lo que encierra en su corazón. La hora presente es la más oportuna, rodeado como se halla Ud. de ese hermoso cielo en el cual dos diosas del alma: Lucía y la niña...".

La confianza absoluta de Pedrell en la capacidad artística de Uribe Holguín en el campo de la composición, se refuerza al conocer la *Sonata* enviada por su joven amigo, a la cual se refiere el 12 de marzo de 1910:

Sí, he visto, leído y releído su *Sonata*, ¡ya lo puede Ud. presumir! A pesar de las querencias, como Ud. me dice, recordando mi calificación, me satisface y me envanece la obra, porque veo en ella que ha dominado la técnica, la dura materia, la forma, en fin. Me envanece, repito, y me alegra, porque lo demás vendrá a no tardar: vendrá indefectiblemente y sin falta, vendrá Ud., vendrá su personalidad, vendrá lo que Ud. sienta... [Es posible que Pedrell se refiera a la *Sonata para violín y piano, op. 7, N° 1*, estrenada en París el 15 de junio de 1907].

## ASONADA EN CATALUÑA: ¿ARDE BARCELONA?

En 1909, Felipe Pedrell fue testigo de excepción de los angustiosos acontecimientos que enlutaban a Barcelona como consecuencia de las complejas contradicciones sociales y

---

<sup>8</sup> "A la labor en los claustros se agregó la de la propaganda escrita, para lo cual se fundó la *Revista del Conservatorio*, que no tuvo desgraciadamente sino un año de vida". Uribe, *op. cit.*

políticas que enmarcaban la vida de la ciudad a comienzos del siglo XX. En realidad, en el transcurso de la década de 1890, impulsada por agresivas fantasías anticlericales, Barcelona se había convertido en la “capital mundial del anarquismo”, lo que ocasionó una serie de atentados llevada a cabo por airados jóvenes marginados, decididos “a pasar a la historia como mártires”, si fuera necesario. Todos esos antecedentes de violencia estallaron en julio de ese año, en lo que la historia ha dado en llamar “la semana trágica”. Con tono incrédulo y doloroso, Pedrell expone a su amigo colombiano sus puntos de vista sobre los hechos:

Hemos pasado una semana verdaderamente trágica. Estos hechos sólo son posibles en grandes centros como Barcelona, donde afluye el *detritus* de gentes maleantes que no pueden comer en sus respectivas provincias y que aquí se la campean bien, pero bestialmente desagradecidas contra los mismos que les proporcionan pan. Los gobiernos distraídos en sus codicias y egoísmos políticos, no cuidan de sanear esos *detritus*, los dejan predicar cuantos horrores les viene en gana y ¡claro está! cuando se siembran vientos se recogen tempestades. Esto es lo que ha pasado... (Barcelona 12 agosto 1909).

La codicia de los políticos, a la que se refiere Pedrell en este caso concreto, hace referencia a la movilización de 40.000 reservistas, todos ellos de la clase trabajadora, ordenada por el gobierno para atender las minas de hierro descubiertas en Melilla (Marruecos), adquiridas hacía poco tiempo por el conde de Romanones. Este “disparate político”, como lo llama Hughes en su libro, fue el detonante que disparó la “guerra de los banqueros”, que sólo se logró apaciguar hasta el mes de agosto.

De acuerdo con Robert Hughes: “En la Barcelona de finales de siglo ningún trabajador podría contemplar el interesado abrazo entre el capital y la Iglesia sin odio y una sensación de haber sido traicionado”.<sup>9</sup> En consecuencia, los bienes visibles de la Iglesia se convertirán en blanco y argumento de guerra de la masa insatisfecha: “Nosotros sobre el peligro general teníamos otros dos inminentes; el convento del lado de casa, tres veces intentado asaltar, y en los almacenes de los bajos, un centenar de 100 latas de bencina...”.<sup>10</sup>

El poeta Joan Maragall, en su *Oda nova a Barcelona*, recogerá después esa oscura experiencia del pueblo catalán al poner de presente la arquitectura insólita de la Sagrada Familia de Gaudí como un hito de nuevos augurios:

En el este, místico ejemplo,  
como una flor florece un templo.  
Sorprendido de haber nacido aquí,  
entre una gente tan vulgar y malvada  
que se ríe y blasfema y alborota...

## HOMENAJE

A pesar de cierto tono irónico y de comentarios que sugieren esfuerzos adicionales a su tarea diaria, una buena parte del contenido de las cartas escritas a partir de mayo de 1911 darán cuenta del “homenaje que han ideado celebrar mis paisanos [de Tortosa] con una lápida en bronce y mi monigote, con un álbum repleto de millares de firmas y con un libro (para que quede) en el cual colaborarán grandes personalidades de España y extranjeros” (Barcelona, 31 de mayo de 1911).

Enseguida, con el mal disimulado espíritu optimista que tal celebración despierta en la sensibilidad escéptica del compositor, Pedrell propone a Uribe Holguín su participación en el evento: “No sé si llegará esta a tiempo para solicitar algunas cuartillas para el libro. [...]. Tema el que más le acomode. El de buscar la renovación musical dentro del genio de su patria, que tan bien expuso Ud. en una ocasión, sería preciosísimo, como escrito en América, ¿no le parece?”.

Acerca del mismo tema, Pedrell escribe el 21 de junio de 1911:

Ya se ha combinado el programa de mis fiestas, para el 3 de septiembre. Inauguración de la lápida de mi calle (ahí va el monigote). Entrega de un espléndido álbum repleto de firmas de la edición

<sup>9</sup> Hughes, *op. cit.*, p. 32.

<sup>10</sup> “Alrededor de 80 iglesias, monasterios, conventos y escuelas religiosas fueron saqueadas e incendiadas, algunas hasta los cimientos. Se presenciaron escenas macabras cuando los manifestantes rompieron las criptas y arrastraron al exterior los cadáveres deteriorados o medio momificados de curas y monjas, para agruparlos en un siniestro escaparate o bailar con ellos en las calles”. *Ibid.*, pp. 656-658.



Guillermo Uribe Holguín

de mi *Festival lírico popular Le Comte Arnau*<sup>11</sup> [...] y ya le dije que saldrá su nombre entre la lista impresa de adherentes; es un timo que le he dado de 20 pesetas porque quería ver estampado su nombre<sup>12</sup> [...]. Dicho está que habrá dos conciertos de obras sinfónicas mías dirigidas por Taltabull,<sup>13</sup> banquetes y ¡ay! lluvia y diluvio de oradores y... compadézcame Ud. de verme en tales trances en los cuales se ha formado una verdadera conjura para que no pudiera escaparme.

No obstante todos esos anuncios, las noticias llegan a Bogotá en carta fechada el 13 diciembre de 1911 acerca del “dichoso homenaje” (“que si me halaga por lo popular de la manifestación me contraría porque me saca, quieras o no quieras, de mis casillas”), resultan poco menos que preocupantes: “Después del incienso la mirra”, escribe el adolorido Pedrell. “Así me ha pasado a mí. Después de nuestro regreso de Tortosa, cayó enferma mi Carmen, víctima de una colo-bacilosis-vulgo gástrica, rebelde a todo tratamiento por la terrible variedad de fenómenos que se presentan...”.

## CARMEN

Carmen Pedrell, la única hija del compositor, aparece en su correspondencia apenas como personaje secundario, como un nombre que se adhiere a los saludos y buenos deseos de su padre a sus amigos de Colombia. Las dolencias que padece su hija se mencionan por primera vez en una carta del 21 de enero de 1911: “He pasado dos meses en medio de tribulación de espíritu, querido amigo, con la complicada enfermedad de mi adorada hija”. Frente a esa situación, llegan desde París consideraciones de afecto que Pedrell agradece de inmediato. Así escribe a Lucía Gutiérrez que, en poco tiempo, se convertiría en esposa de Uribe Holguín: “Mi buenísima amiga Lucía: Me faltan palabras bastante expresivas para manifestar cuánto le agradezco el interés que le inspira la salud de mi hija... Ese interés me manifiesta además las hermosas cualidades que su corazón atesora...” (Barcelona, 16 de febrero de 1910).

Carmen será también su única compañía en el viaje a Buenos Aires, que juntos emprenderán para asistir al estreno de *Los Pirineos*<sup>14</sup> (“... como no había visto yo buques semejantes,

pueden figurarse que me quedé con tamaño boca abierta”, 10 de marzo de 1910). “Vamos a partir Carmen y yo el martes próximo, y no puedo olvidar la preocupación penosa que me da su silencio que no sé a qué atribuir...” (Barcelona, 3 de julio de 1910).

En enero de 1912, las noticias sobre la salud de Carmen parecen ser más esperanzadoras para el atribulado padre: “... de pocos días a esta parte parece haber entrado en la deseada convalecencia que de todos modos será larga y reclamará paciencia y muchos cuidados. ¡Ya supondrá Ud. en qué estado de estado de espíritu he vivido!”.

La noticia del desenlace fatal de la enfermedad de Carmen, llega a Bogotá en carta fechada el 5 de diciembre de 1912:

El papel enlutado le dirá a Ud. cómo acabó la tragedia de once meses y medio de enfermedad. El 19 de octubre murió mi idolatrada y amadísima única hija Carmen, dejándome en la soledad más horrible que Ud. pueda concebir. Todo acabó para mí sin ella; ¡sin ella! Que fue mi providencia en esta miserable, sin ella que velaba por mí haciendo vallados de su cuerpo para que hasta mí no llegasen las amarguras y enconos de la vida artística y yo pudiera proseguir la obra de

<sup>11</sup> Joan Maragall, *Festival lírico popular en dos partes*, Barcelona, 1904.

<sup>12</sup> El nombre de Uribe Holguín aparece impreso en la lista de más de un centenar de adherentes del homenaje, entre los cuales también figuran personajes de Buenos Aires, México, Guatemala y Chile. El ejemplar hace parte de la colección de la biblioteca del Departamento de Música de la Universidad Nacional de Colombia.

<sup>13</sup> Cristóbal Taltabull (Barcelona, 1888-1966), compositor y pedagogo. J. Casanovas dice en su estudio sobre el músico que “... si hubiera de escogerse una personalidad que encarara paradigmáticamente la del joven modernista catalán, esta no podría ser otra que la de Taltabull”. Taltabull trató de difundir en Munich la obra de Pedrell, gestionó las audiciones de *Los Pirineos* y *La Celestina* en las clases de Klose y de Wiedermeyer (Joseph Soler, *Diccionario de la música española e iberoamericana*, Madrid, SGAE, 2002, pp. 125-128). No obstante, Pedrell anuncia a Uribe Holguín el definitivo rompimiento de su relación con Taltabull: “... Suprima Ud. de la memoria este nombre, y bórrele de sus recuerdos... Me ha jugado una serie de malas partidas, así como suena, de la más vulgar pillería... Bástele decir que no será él, mi ex Benjamín el que dirigirá los conciertos de obras mías que me preparan mis paisanos...” (Barcelona, 27 de agosto de 1911).

<sup>14</sup> La ópera *Los Pirineos* se estrenó en versión integral en Buenos Aires, el 10 de septiembre de 1910. Julio Ortega, *El sujeto de la abundancia*, Medellín, *Revista de la Universidad de Antioquia*, N° 276, 2004, p. 33.

mis destinos artísticos tristísimos... Todo acabó para su desventurado amigo...

## OBJETIVO: BUENOS AIRES

En el siglo XVII, desde la lejanía geográfica y cultural europea, el continente americano era visto —sería mejor decir soñado— como el territorio de la abundancia. Pero la abundancia como resultado de esas dos semillas que eran América y Europa debe considerarse más bien, de acuerdo con Julio Ortega, “como producto de la tierra que permite ese crecimiento nuevo”. Esa idea utópica de la tierra americana parecía mantenerse a comienzos del siglo XX en la imaginación del Viejo Continente, a juzgar por la manera como Felipe Pedrell se refiere a él en algunas de sus cartas. Así, el músico catalán habla de Colombia como “... ese hermoso país...”, esa “... patria virgen” que tiene destinos que cumplir si restaura y “... hace nuevamente fecundo aquel antiguo genio español” (Barcelona, 4 de noviembre de 1909).<sup>15</sup>

En ese ámbito de ideas y expectativas, el viaje a Buenos Aires se convertirá para Pedrell más que en un hecho aislado en el “... principio de algo más interesante para toda la América...” (Barcelona, abril de 1910).

Un proyecto que se aferra al propósito de impulsar el “... el proceso de la ópera nacional, que aquí no ha podido substanciarse, gracias a la incultura artística general, al habilismo feroz de nuestros músicos analfabetas y al *snobismo* irritante y al filisteísmo estúpido de la masa” (Barcelona, abril de 1910).

Pero Pedrell no parece ser del todo optimista, pues, al mismo tiempo, manifiesta temor al fracaso “... a causa del pleito entre la verdadera obra de nacionalidad y la pretendida ópera ecléctica, insípida y necia de un memo que no ha sabido remontarse al drama lírico nacional”.

A juzgar por el contenido de una carta recibida desde Buenos Aires, que Pedrell reproduce a su amigo colombiano, el proyecto adquiere propósitos aún más definidos: “Está por fundarse un conservatorio nacional de música. Hay la mar de candidatos pretendientes. Si se le ofreciera a Ud. ese puesto, ¿lo

aceptaría? Necesitamos una mano de hierro, un didáctico, un músico que sepa algo más que hacer notas, en una palabra, un director de un conservatorio-verdad” (Barcelona, 18 abril de 1910).

Ese proyecto se complementaría con “... la creación de una academia de Música, Declamación y Danza en el local del teatro Colón, propiedad del Municipio. Además, tengo allá a mi sobrino Carlos,<sup>16</sup> discípulo mío, que al pasar a París se me mareó un poco en la Schola Cantorum (*pardon!*), hoy hecho ya un artista y, por cierto, tan modificado en sus primitivas tendencias que ya puedo decir que se ha venido a las mías, sobretodo a las del nacionalismo musical” (Barcelona, julio de 1910).

La visita de Pedrell a Buenos Aires en compañía de su hija Carmen estuvo marcada por situaciones contrastantes. De una parte, el entusiasmo con que se recibió el estreno de su ópera, el 4 de diciembre de 1910, que relata así: “El efecto producido por *Los Pirineos* empezó por asombro y terminó estallando el entusiasmo y como después yo sabía que iba a venir la *débaçle* me retiré por el foro y me dije: ‘Allí queda eso’ ”.

En la otra cara de la moneda, Pedrell se lamenta por la pérdida de 300 mil pesos por culpa del empresario Gouda, hecho que, según él, influirá en el porvenir. “Es decir que por la necedad y la codicia española hemos perdido aquel mercado virgen que acapararán como dueños soberanos los italianos” (Barcelona, febrero de 1911).

Pedrell tenía razón. Y no sólo en lo que respecta a Buenos Aires, pues, el *bel canto* italiano

<sup>15</sup> Un tono semejante se percibe en la carta que el músico español Conrado del Campo dirigió en 1933 a Jesús Bermúdez Silva (1884-1969), que había sido su alumno en el Real Conservatorio de Madrid: “Al llegar a Colombia... Precisa que Ud. escuche la canción tenue de sierras y llanos; de márgenes y selvas y bajo la grandeza de los paisajes la cadencia indígena; la voz del indio y campesino que apoderándose de su expresión y de su perfume, verdadera imagen ideal de la raza, tonifique su fantasía y robustece sus ideas con ese eterno aliento de verdad que es el cantar popular...”, citada por Carlos Barreiro Ortiz en *Clima agreste y soleado*, ciclo de compositores colombianos y norteamericanos del siglo XX, 14ª audición, Bogotá, 1998.

<sup>16</sup> Carlos Pedrell (1878, Minas, Uruguay – 1941, París). Compositor. Se trasladó desde muy joven a España en donde estudió con su tío Felipe Pedrell; luego lo hizo en la Schola Cantorum con Vincent d’Indy. Entre 1906 y 1920 residió en Buenos Aires.

se apoderó del gusto de todas las empresas operáticas del Nuevo Continente. Y, en esto, llevamos más de un siglo.

Pero el hecho más contundente en contra de los buenos propósitos del músico español y sus aliados en Buenos Aires fue, según Pedrell, el cambio de presidente "... y no por causa de sus aficiones particulares [...] que no pasan de Mascagni,<sup>17</sup> sino porque todos ellos se vieron obligados a retirar el proyecto frente a centenares de reclamaciones de otros tantos padrinos o profesores de los mil y uno conservatorios que existen".

En definitiva, y convencido de la inutilidad de esa empresa: "... volví grupa, y me volví a casita. No hay nada qué hacer allí: las uvas no están maduras ni madurarán en mucho tiempo" (Barcelona, 4 de diciembre de 1910). Ese fue el melancólico final de una aventura cuyo propósito de reconquistar América Latina a través de la música, manteniendo a Buenos Aires como punta de lanza, no fue capaz de trascender la burocracia establecida y sus oscuras maquinaciones políticas.

## UN MÚSICO MUY OCUPADO

La imagen de Pedrell que hoy se conserva en España, y la que más ha trascendido al exterior es, sin duda, aquella del investigador sistemático y visionario. Un examen de las publicaciones que salieron a la luz en vida del músico da cuenta de su denodado empeño en exhumar las fuentes más significativas de la herencia musical ibérica. De esta manera, las tradiciones musicales más antiguas del país lograron trascender las fronteras geográficas y culturales para incorporarse de forma definitiva a la más reconocida herencia europea y universal. En consecuencia, resulta apenas natural que, a lo largo de su correspondencia con Uribe Holguín, pueda seguirse la trayectoria de una labor por la cual se considera a Pedrell el creador de la musicología española moderna.

El 21 de diciembre de 1908 en una carta temprana, se lee:

... le diré que acabo de publicar una *Antología de organistas clásicos españoles* en dos volúmenes (Ilde-

fonso Alier, Plaza de Oriente 2, Madrid) y que tengo en curso la impresión del *Catálogo monumental de la Biblioteca Musical de la Diputación Provincial* para abrirla al público. Digo monumental por la mole del trabajo hecho en 9 meses (3 mil y pico de cuartillas), por la ilustración biblio-monográfica que contiene, reproducciones de códices y de rarezas bibliográficas, de todo lo cual sale una historia de la música de esta región, de la cual he realizado hallazgos importantísimos...<sup>18</sup>

En la misma carta también se hace mención de su exhaustiva investigación sobre el catálogo completo de las obras de Tomás Luis de Victoria, del cual "... preparo el volumen VI para agregar a los 5 anteriores publicados ya por Breitkopf and Härtel".<sup>19</sup> Al mismo tiempo, Pedrell se lamenta de que por aquellos días se haya malogrado "... ¡y por tercera vez! la idea de publicación de una biblioteca de vulgarización 'Música y Letras', que especialmente en los países de América Latina había de producir poderoso efecto".

El interés de Pedrell por conocer la opinión de Uribe Holguín acerca de sus composiciones se manifiesta una vez más en la carta del 13 de enero de 1909: "Supongo habrá recibido el libracó y partitura de *La Celestina*. Pedí al editor enviársela yo mismo para no privarme del gusto de ponerle una dedicatoria. Vea Ud. pues la obra, lea antes el prólogo colocado al frente del libreto donde verá claramente mis intenciones. Y no le digo más a Ud. que siente nuestra raza y tiene orgullo en llevar sangre española en las venas".<sup>20</sup>

La actividad de Pedrell se multiplica sin ofrecer muestras de desfallecer a pesar de la certeza de que los honores "... no sirven para nada ni siquiera para conocer al compositor". "Voy a inaugurar un curso de conferencias preparatorias (4 meses) sobre el tema 'Historia

<sup>17</sup> Pietro Mascagni (1863-1945). Compositor italiano, autor, entre otras, de las óperas *Cavalleria rusticana* e *Isabeau*. La última, basada en la leyenda de Lady Godiva, se estrenó en el Teatro Colón de Buenos Aires el 2 junio de 1911.

<sup>18</sup> *Catálogo monumental de la Biblioteca Musical de la Diputación de Barcelona*, 2 vols., Vilanova, Oliva Imp., 1909.

<sup>19</sup> Thomas Ludovici Victoria Abulensis, *Opera Omnia*, 8 vols., t. I, Leipzig, Breitkopf and Härtel, 1902-1913.

<sup>20</sup> El ejemplar se conserva en la biblioteca del Departamento de Música de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá.

<sup>21</sup> Felipe Pedrell, *Historia musical y étnica del canto popular*, Barcelona, Estudios Musicales Catalanes, III, 1909.

musical y étnica del canto popular', solicitado por la Asociación de Estudiantes y el Instituto de Estudios universitarios, y, como don Quijote, ya sabe Ud. que estoy al lado de todo lo que suena a vulgarización de cultura artística"<sup>21</sup> (Barcelona, 23 de enero de 1909).

"Tengo labor encima hasta no poder con ella. A más de los artículos semanales o quincenales que me toca escribir aquí, tengo compromisos para escribir mensualmente crónicas o revistas mensuales para México, para La Habana y dos para la Argentina.<sup>22</sup> Estoy trabajando en el último y octavo volumen de las obras de Victoria, que me ocuparán mucho tiempo, pues he de entrar en el análisis de sus obras, la biografía, la bibliografía... Acabo de poner la última corrección a las segundas pruebas de *Jornadas de arte* que creo saldrán enseguida.<sup>23</sup> El segundo volumen se titulará *Orientaciones* (hacia la obra). El tercero *La obra* y el cuarto *Crepusculares*. Tengo escritos el 1º y el 2º y medio del 3º. Veremos cuando vendrán los otros..." (Barcelona, 23 de febrero de 1911).

Además, y al no encontrar un poeta único que pudiera hacerlo: "He andado un tanto alocado estos días traduciendo al castellano el texto de *Los Pirineos*, para las representaciones que se han de dar en Buenos Aires allá por abril del año que viene. No tiene idea de la dificultad de la traducción dada por la distinta índole del castellano con las tres lenguas que figuran en el original (catalán, francés e italiano)". Entonces, concluye Pedrell aderezando con un toque de humor: "... he tenido que apachugar haciéndolo yo. *Quel plaisir d'être militaire!*" (Barcelona, 25 de octubre de 1909).

## ÚLTIMA CARTA

El punto final a la correspondencia entre los dos compositores es una carta fechada en Barcelona el 18 de septiembre de 1919.<sup>24</sup> A pesar de que han transcurrido más de dos décadas de continuo y a veces impaciente intercambio de ideas y experiencias de hechos que ocurren a los dos lados del Atlántico, el tono con el que escribe Pedrell parece ser el mismo. No se percibe allí cambio alguno que pudiera manifestar el logro de la tranquilidad

de espíritu necesario para afrontar en soledad los últimos años de su vida. Atrás parece haber quedado aquella imagen "... del héroe invencido que trabaja por su ideal", como se lee en una de sus cartas de 1908.

Querido amigo Guillermo: Yo no sé si en serio o en broma "todo tiempo pasado fue mejor", pero sí que puedo asegurar que el actual es... de perros rabiosos. Pesa sobre la humanidad un afán de allegar dinero a todo trance ni conciencia ni pudor que no se sabe a qué nos conducirá. A ¿rectificar la moral social? ¡A rebelarse contra el pudor, el honor y todos esos cachivaches de antaño! De todos los contemporáneos, a nosotros los soñadores, los artistas nos ha tocado la época presente de fatuidad que quiere pasarse sin carta que ya no regenera a la sociedad incrédula y nada soñadora de hoy. Ud. ha visto claro lo que acontece en toda Europa, ha enfardelado su capital artístico y se dispone a abandonar eso. [...] ¡Y encontrarme, a mis años, con el peso a cuestas de mis 78 abriles! Unos discípulos míos que han puesto todo el capital necesario, van a crear una Escuela Pedrell en homenaje a mis enseñanzas, el único honor positivo que he recibido en toda mi vida, ahora, ¡ahora cuando toda Europa se mofa del arte, de los artistas, y de todo lo que no sea dinero! ¡Qué será de esa última aventura de mi vida!".

Pedrell murió en Barcelona el 20 de agosto de 1922.

## EPÍLOGO

De acuerdo con sus principios y con el utópico empeño de crear en España una cultura musical propia, Felipe Pedrell, tal vez urgido por el presentimiento de la cercanía de su muerte, en diciembre de 1917 tomó la decisión de donar su biblioteca así como su colección de manus-

<sup>22</sup> En la página 21 del N° 2, vol. I, de mayo de 1941, de la revista *Música*, órgano de la Orquesta Sinfónica Nacional, aparece el artículo de Pedrell titulado "Edgardo Poe y la música".

<sup>23</sup> Felipe Pedrell, "Jornadas de arte", en *Autobiografía (1884-1891)*, París, P. Ollendorf, 1911.

<sup>24</sup> La correspondencia de Guillermo Uribe Holguín —en la cual figuran además algunos mensajes de Andrés Segovia— que perteneció a la familia del compositor, se encuentra ahora en la Sala de Manuscritos de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá. Otros materiales sobre el compositor pueden consultarse en el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias en Bogotá.

critos autógrafos y su profuso epistolario a la Diputación Provincial de Barcelona. Como condición para realizar la entrega, el maestro catalán expresó su deseo de que con todo ese legado bibliográfico se creara un departamento de música que fuera el continuador de su obra y, al mismo tiempo, el espacio donde los estudiantes encontrarán medios científicos y orientación.

La herencia material de Pedrell, a quien hoy se considera la figura más representativa de la música moderna española así como el pre-

cursor de la ópera nacional, ocupó el lugar de honor en la exposición histórica organizada en 1941 para conmemorar el primer centenario de su nacimiento.<sup>25</sup> El próximo paso debe ser, sin duda, la reevaluación artística de su perfil como compositor.

Bogotá, septiembre de 2006.

AGRADECIMIENTOS: PATRONATO COLOMBIANO DE ARTES Y CIENCIAS, BIBLIOTECA LUIS ÁNGEL ARANGO.



---

<sup>25</sup> *La música española desde la Edad Media a nuestros días*. 18 de mayo-25 de junio de 1941. Catálogo a cargo de Higinio Anglés, pbro.

VN POETA COLOMBIANO

# Juan Manuel Roca

DIBUJOS DE DARÍO VILLEGAS

Tomados del libro *El Ángel sitiado*,  
Juan Manuel Roca, Editorial Quiero,  
puedo y no me da miedo, Bogotá,  
2006.



Los libros de poesía *Memoria del agua* (1973), *Luna de ciegos* (Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquia, 1976), *Los ladrones nocturnos* (1977), *Cartas desde el sueño* (1978), *Fabulario real* (1980), *Ciudadanos de la noche* (1989), *Pavana con el diablo* (1990), *Monólogos* (1994), *Memoria de encuentros* y *La farmacia del ángel* (1995); los libros de artista *Mester de caballería*, con Augusto Rendón (1979), *El pianista del país de las aguas*, con Patricia Durán, *Cartas desde el sueño*, con Darío Villegas, *Tríptico de Comala*, con Antonio Samudio y *Del lunario*

*circense*, con Fabián Rendón; varias antologías; la novela *Esa maldita costumbre de morir*; numerosos premios de poesía y el de periodismo Simón Bolívar, dan fe de una obra soberbia y del jugoso recorrido de Juan Manuel Roca, uno de los más importantes poetas colombianos, ensayista y periodista de cultura, nacido en Medellín en 1946, a quien *Stvdia Colombiana*, con la publicación de varios poemas de su antología *El ángel sitiado*, le dedica en esta edición sus páginas de poesía.

## DIARIO DE LA NOCHE

A LA HORA en que el sueño se desliza  
 Como un ladrón por senderos de fieltro  
 Los poetas beben aguas rumorosas  
 Mientras hablan de la oscuridad,  
 De la oscura edad que nos circunda.  
 A la hora en que el tren tizna la luna  
 Y el ángel del burdel se abandona a su suerte  
 La orquesta toca un aire lastimero.  
 Una yegua del color de los espejos  
 Se hunde en la noche agitando su cola de cometa.  
 ¿Qué invisible jinete la galopa?



## SUEÑO CON ÁNGELES

*Han llegado los ángeles en un buque de carga.*

—MARÍA BARANDA

POR EL SUEÑO NAVEGA UN BARCO cargado de ángeles. Vienen en cajas de madera, en guacales de tabloncillos salvados de un naufragio. Los marineros los ven comiendo flores en su cepo como reos andróginos de una mudez de ostra. Su destino es un misterio. No se sabe si serán vendidos a un zoológico, a un circo, a un aviario, a un taxidermista, a un tratante de alas. Por tratarse de un extraño contrabando —aunque no hay leyes marítimas que prohíban el transporte de ángeles en barcos—, por tratarse de un tráfico de sueños, el capitán evita tocar los grandes puertos del mundo. Es como si el barco estuviera condenado a no anclar nunca, a viajar sin destino con la carga emplumada y melancólica. Cada día huelen peor, a pústulas y almizcle, los maltrechos ángeles en sus podridos guacales. La nave se enfanta en la niebla apagando sus luces y sus voces. Y la tripulación empieza a impacientarse, empieza a impacientarse...

## NOCTURNO CON ÁNGEL



LA NOCHE como un roce  
En la piel de los ciegos,  
Ángel caído de los andamios del cielo.  
Mientras cae  
Desde sus blancas potestades  
Los niños lo atraen hacia el patio  
Haciendo parpadear en sus manos los espejos.  
El arcángel de la noche  
Custodia la multitud de los insomnes:  
Los músicos del hambre  
Que tocan música de telaraña,  
El duende del violín,  
La mujer en el seto de ortigas,  
Los ciegos que cruzan el puente del día a la noche  
Sin pensar en el torpe titubeo de las horas.  
Sabe el arcángel que en lo oscuro  
Todos los colores armonizan.  
Ha caído quizá en una ráfaga de viento,  
Las alas muy maltrechas  
Por el peso de la nieve o el golpeteo del granizo.  
Con él crece la noche  
Como un roce en la piel de los ciegos.

## LEYENDO A GASPAR DE LA NOCHE

CIERRO SU LIBRO. Quiero deshacerme de su presencia, y sin embargo paseo con Gaspar de la Noche, de quien se afirma que es el mismo diablo.

Cierro su libro. Hay bullicio en mi adentro, una guerra civil se declara en mi cabeza. Vuelvo a Brujas, la ciudad del rojo jabalí, en medio de flamencos cuya fama para el tropel y la gresca rebasa la de su escuela de pintores. Asisto al claroscuro de una loca batalla: sombras chinescas gritando muerte a los buenos burgueses. No sé cómo pero veo correr por mi cuarto al viejo ladrón de capas y huele en la ventana el tulipán, la flor de la lujuria que odian los ancianos. No soy yo, es el viento quien abre su libro y me lleva por embrujados cricones. El viento, correo del otoño.

## LA VEJEZ DEL ÁNGEL

MI ÁNGEL de la guarda  
Envejece sin pudor.

Llega a casa a tropezones,  
Con un ala ennegrecida  
Por el humo fabril.

Lo veo sentado en la escalera  
Brillando su aureola  
Tiznada de tanto anochecer.

Como un abuelo presuntuoso  
Bajo el cobijo de una manta de lana,  
Lee un libro en la lengua de Job  
Y humedece la suya en una copa de Jerez.

Se ha hecho mundano mi ángel,  
Me dobla la edad  
Y es un tanto sibilino.

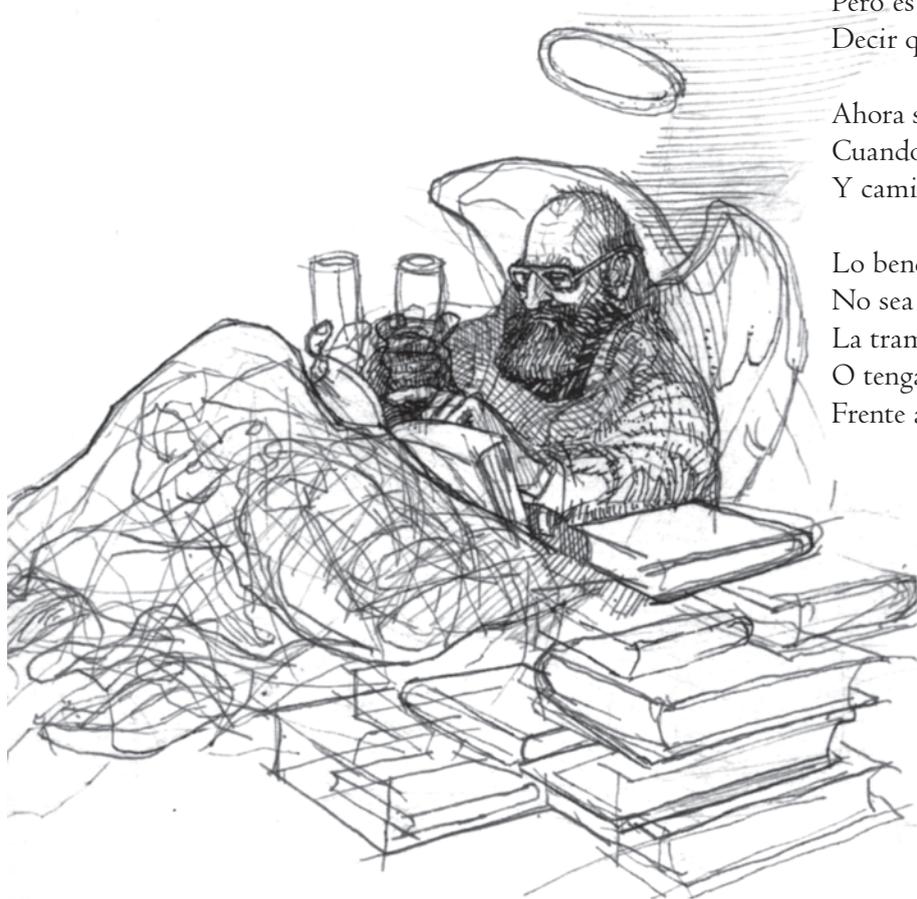
Tras sus cortas expediciones  
A los barrios del Sur,  
Vuelve a casa, interior IOI  
De una emboscada soledad.

Me conmueve saber que envejece su luz.

Se ha vuelto quebradizo y huraño,  
Duerme mal y juega al solitario  
Pero es aventurado  
Decir que padece nostalgias del Edén.

Ahora soy quien lo bendice  
Cuando sale de casa  
Y camina entre acechanzas.

Lo bendigo como a un hijo,  
No sea que encuentre en el camino  
La trampa de una iglesia  
O tenga que cruzar  
Frente al cepo de un cuartel.





## RELATO DE UN COLOQUIO SOBRE EL DIABLO

ALGUIEN, como al desgair,  
 Recordó que Gorka  
 Creía que el diablo era una pobre ficción.  
 Pero lo mismo pensaba  
 De Iván el Terrible, de Anastasia  
 Y de los zares.  
 En contrario, agregó un teólogo  
 Con aires de jesuita,  
 Baudelaire afirmó  
 Que la más grande artimaña del diablo  
 Es hacernos creer que no existe.  
 Cuando ya empezaba a rondarme el temor  
 Y a creer que el demonio  
 Puede arrastrarnos por secretos jardines  
 Que desembocan en el trono del mal,  
 Karl Krauss acudió a mi memoria  
 Con una ambigua esperanza:  
 “El diablo es optimista  
 Si cree que puede hacer peor a los hombres”.

# IGNACIO CHAVES

*in memóriam*



Ignacio Chaves con Gabriel García Márquez



Ignacio Chaves con el maestro Germán Arciniegas

EN NOVIEMBRE DE 2005 FALLECIÓ EN BRASIL IGNACIO CHAVES CUEVAS, insigne lingüista colombiano, ex director del Instituto Caro y Cuervo, intelectual de amplio reconocimiento nacional e internacional, cuya aportación al establecimiento del Centro Cultural de la Universidad de Salamanca en Bogotá fue determinante.

Cuando se supo en Colombia la infausta noticia, STVDIA COLOMBIANA no alcanzó a destacar el perfil de Ignacio en su último número, pues se hallaba en proceso de impresión. Este año queremos dedicarle a su ilustre huella las siguientes páginas de la revista, con textos de varias personalidades que lo conocieron y con una selección de frases suyas sobre la lengua castellana y sobre la cultura.



Su Alteza la Reina Sofía con Ignacio Chaves  
y Juan Gustavo Cobo Borda



El Príncipe de Asturias con Ignacio Chaves



Ignacio Chaves con José María Aznar, Belisario Betancur y Rodolfo Llinás



Ignacio Chaves, Belisario Betancur y Jaime Posada

## EVOCACIÓN A CHAVES La sonrisa de la sabiduría

BELISARIO BETANCUR

En la actividad de cada día se presentan situaciones que reclaman caracteres específicos para el feliz desempeño de la gestión, a fin de acertar en la tarea. Se diría que para cada instancia del quehacer cotidiano se requiere una personalidad dotada de potencialidades adecuadas, que se correspondan con la labor, como la tuerca y el tornillo.

Tal ocurrió hace varias décadas con la llegada del profesor Ignacio Chaves Cuevas a la dirección del Instituto Caro y Cuervo, la más elevada expresión de los estudios académicos en torno a la lengua española en América. Digamos que, como secretario de la institución, la conocía en sus más íntimos pliegues y, por consiguiente, estaba preparado para mantener un alto y refinado rendimiento en las delicadas tareas investigativas. Nada allí le era desconocido. Nada le era ignorado. Había asistido a la gestación de no pocas de las más exigentes iniciativas, como el *Atlas lingüístico*, y había hecho seguimiento minucioso de las voces que llegaban desde el parsimonioso desarrollo del *Diccionario de construcción y régimen*, iniciado por don Rufino José Cuervo en su modesta cervecería del barrio La Candelaria en Bogotá, hace cerca de cien años.

\* \* \*

No tuvieron que buscar por mucho tiempo las directivas

del Caro y Cuervo, porque ahí estaba el más indicado para asumir sus destinos, en seguimiento de las huellas del fundador, y de rectores de elevada alcurnia intelectual, entre ellos el padre Félix Restrepo y don José Manuel Rivas Sacconi.

Fueron largos y fructíferos años, de consagración sin descanso. Lo mismo participaba en concursos literarios, que leía ponencias científicas en foros del más alto rigor académico, que presentaba iniciativas en consejos universitarios. En la Academia Colombiana de la Lengua, cuya secretaría perpetua ostentó con eficiencia, tanto como en el consejo de la Fundación Santillana, su saber resplandecía y su recto y prudente criterio iluminaba. Con los reconocimientos que merecidamente llegaban a su labor personal, se acrecentaban las exaltaciones al Caro y Cuervo. Por años se pensaría que eran una sola y misma cosa *Thesaurus*, la preciosa y densa revista que servía de órgano de expresión al Instituto; "*La granada entreabierta*", las publicaciones científicas, y la figura rolliza, sapiente y bonachona de Chaves, cuya obra personal debe editarse pronto por el Caro y Cuervo, a manera de homenaje y evocación de un excelso director.

Estas escuetas palabras son apenas una recordación del sabio risueño cuya amistad y cercanía es una presea en mis años de quehacer académico. Eliska, su compañera amorosa, recibe este testimonio que expresa muchos testimonios más representativos en torno al espléndido ser humano que fuera Ignacio Chaves.

## UN DEPLORABLE VACÍO EN LA CULTURA COLOMBIANA

### La muerte de Ignacio Chaves Cuevas

ALFONSO LÓPEZ MICHELSEN

Raros funcionarios han sido tan eficaces en el desempeño de su cargo como Ignacio Chaves Cuevas al frente del Instituto Caro y Cuervo. Ciertamente es que contaba con una excelente junta directiva, que lo respaldaba en todas sus iniciativas o le insinuaba algunas. Fue así como se internacionalizó la institución al relacionarse directamente con universidades de habla hispana, desde las de Salamanca y Alcalá de Henares hasta la de la Guinea española, en el continente africano. Pero su ejecutoria cumbre fue haber coronado el *Diccionario de construcción y régimen*, iniciado por don Rufino Cuervo hace casi cien años, que había permanecido inconcluso por falta de recursos que, finalmente, se allegaron a raíz del terremoto de Popayán, gracias a la espontánea donación del Grupo Santo Domingo, encabezado por don Julio Mario, quien suministró, en forma generosísima, los fondos necesarios para culminar la tarea, que acabó siendo acreedora al premio Príncipe de Asturias y considerada como la más destacada producción lingüística en el mundo entero. De igual categoría fue la *Antología de las lenguas autóctonas*, más de medio centenar, que se distribuyó por el mundo entero como el aporte colombiano al enriquecimiento de

los idiomas aborígenes de América.

Sin embargo, en ciertas esferas del gobierno se impuso, por formalidades legales, la necesidad de relevarlo de su cargo por su inexperiencia en la administración de empresas. ¡Como si el rescate del castellano o la asesoría en materia de consultas universales fuera algo semejante a la venta y distribución de la Coca-Cola!

Nada que dé la medida de su valía como la circunstancia de que si no se lo reemplazaba era, precisamente, por la carencia de un lingüista de su talla en nuestro medio, tan versado en otros tiempos en el estudio del latín, del griego y del árabe, como fuentes de nuestra lengua, como lo fueron los maestros del siglo XIX, Caro, Cuervo y Uricochea.

Los propios estatutos de la fundación imponen un mínimo de experiencias y conocimientos que, raras veces, pueden llenar distinguidos prosistas de nuestro tiempo, quienes no reúnen los atributos de un Félix Restrepo o de un José María Rivas Sacconi, precursores en la dirección del Caro y Cuervo, fundado en 1942.

El profesor Chaves Cuevas no era solamente un estudioso, versado en el dominio de nuestra lengua, sino que reunía condiciones de editor que le permitieron, silenciosa y modestamente, dar a conocer nuestra cultura publicando por cuenta del Instituto lo más destacado en el ensayo, en la novelística y en la poesía. Fue el caso, para citar un ejemplo, del estudio sobre el Imperio Bizantino, del doctor Álvaro Uribe Rueda, obra que se agotó, pero que, espontáneamente,

no habría tenido acogida entre las empresas editoriales desde el punto de vista comercial, por lo inactual del tema, que requirió la espontánea promoción de las más autorizadas plumas de nuestra patria. Algo semejante fue la publicación del *Lexicón del hablar vallenato*, fruto de la pluma de Consuelo de Maya, imperdonable víctima de la violencia en su propia tierra.

Curiosamente, en un caso que afectaba mis sentimientos más íntimos, el doctor Chaves, mientras estuvo al frente del Caro y Cuervo, rindió permanente tributo de gratitud a la memoria de mi padre como fundador del Instituto.

A mis palabras de agradecimiento solía responderme diciendo que era necesario reivindicar, para la historia de la cultura en Colombia, el nombre del fundador de la Ciudad Universitaria en Bogotá, de la construcción, en la calle 26, de la Biblioteca Nacional, cuyos ejemplares, hasta entonces, habían sido distribuidos en distintos lugares, de donde desaparecieron valiosos incunables adquiridos en el curso de los años, pero, sobre todo, la creación y dotación del Caro y Cuervo, una de las pocas instituciones bogotanas que todavía justifican el calificativo de Atenas Suramericana que a nuestra urbe capital se le diera. En efecto, quien quiera ahondar en el dominio del castellano, forzosamente tiene que consultar y referirse a este centro colombiano de investigación de esa lengua, aprestado por los nombres de Caro y de Cuervo.

A tal grado afligió a nuestro hombre la remoción de que

fuera objeto hace unos pocos meses, que no vacilo en atribuir su escualidez y, finalmente, su muerte, en Iguazú (Argentina), al derrumbamiento de su vigorosa personalidad ante la dramática separación, que lo privaba de la razón de ser de su existencia: hacer del Instituto colombiano la cuna del idioma, en un país que se ufana de hablar el mejor castellano de América y, probablemente, del mundo.

27 de noviembre de 2005

DIRECTOR INSTITUTO  
CARO Y CUERVO

## Ignacio Chaves, hombre de ideas y realizaciones

JAIME POSADA\*

Ignacio Chaves fue, en la dirección del Instituto Caro y Cuervo, un competente sucesor del padre Félix Restrepo, de José Manuel Rivas Sacconi y de Rafael Torres Quintero.

Además, logró nuevas conquistas: fortaleció la imagen y el prestigio internacionales del Instituto. El reconocimiento de gran categoría universal alcanzado por el centro de Yerbabuena quedó registrado en la adjudicación sucesiva, año tras año, de los premios Príncipe de Asturias, Bartolomé de las Casas y Lebrija, distinciones de enorme importancia para Colombia en las órbitas de la cultura y de las ciencias del idioma.

Esa irradiación consagratória estaba fundada en una con-

ducta interna de obstinadas realizaciones. Una de ellas, la terminación e impresión del *Diccionario de construcción y régimen*, de don Rufino José Cuervo. Para ese menester contó con el acertado apoyo del lingüista Heriberto Cruz Espejo y de su equipo de especialistas. La obra fue presentada en la Unesco en París, y al Rey de España, don Juan Carlos, lo que contribuyó a afianzar el buen nombre internacional del Instituto.

Otra seria investigación fue la dedicada a las lenguas indígenas de nuestro país, incorporada en un tomo de apreciable calidad editorial.

Era Ignacio Chaves un promotor y un realizador. Esa característica de su ánimo le creó antagonismos y suscitó controversias. Hay gente que no perdona a los emancipados de la rutina y de la contemplación transaccional. Diciéndolo en un giro de entre casa, pisaba duro y, en ocasiones, surgían resistencias. En los últimos días de su existencia se le asedió sin consideración. No capituló, pero, obviamente, se sintió afectado. Organizó su defensa y estaba seguro de salir adelante. Su existencia colapsó fuera de Colombia, cuando viajaba con los suyos. ¿Influyeron en su muerte las presiones? ¿Fallaron por todo ello sus signos vitales? Habrá diferencia de interpretaciones.

Al repasar logros en la trayectoria de Ignacio Chaves, hay que volver también la mirada a su tarea como impulsor de la Universidad Central y su fervor como presidente del Consejo Superior por largos años.

Fue en la Academia Colombiana de la Lengua

individuo principal, secretario perpetuo e integrante de la Comisión de Lingüística. En esos campos adelantó obra provechosa y respetada. Alcanzó a intuir la importancia de los dos grandes congresos de las Academias de la Lengua Española, que se van a realizar en Cartagena y Medellín en marzo de 2007.

Lingüista consultado, ensayista, poeta, hombre de letras y hechos, conserva amigos de su recuerdo y de la importancia de su personalidad.

\* Director de la Academia Colombiana de la Lengua

## MI AMIGO IGNACIO CHAVES

IGNACIO BERDUGO GÓMEZ  
DE LA TORRE\*

Mi primer encuentro con Ignacio Chaves tuvo lugar en Bogotá, de eso hace ya más de una década. Coincidió en el tiempo con la conclusión del enciclopédico y apabullante *Diccionario* del Instituto Caro y Cuervo. Aquel primer encuentro, al que siguió una sólida amistad, tenía como objetivo buscar campos de colaboración entre las dos instituciones que representábamos, el Instituto Caro y Cuervo y la Universidad de Salamanca, para las que el estudio de nuestra lengua se había convertido en uno de sus signos de identidad.

Ignacio, desde el primer momento, me cautivó intelectual y personalmente. Pronto me

di cuenta que estaba ante un conversador infatigable, de hablar pausado, conocedor de innumerables cuentos bogotanos, cargados de ironía y de experiencia vital, conocedor como pocos de la historia y la cultura colombianas. Pero que además se trataba de un intelectual que gozaba de la vida, de la buena mesa, del espectáculo y que, seguidor de una vieja tradición de muchos intelectuales hispanos, le encantaba la fiesta de los toros. Llego a presidir, según me cuentan, alguna corrida en la bogotana Plaza de Santamaría. Todos estos rasgos configuraban ya una personalidad tremendamente atractiva, pero lo que más me aproximó a él fue el amor que exteriorizaba siempre por el Instituto Caro y Cuervo, la obra a la que consagró su vida, y su apuesta siempre por nuevos proyectos que dieran forma a nuevas ideas y que contribuyeran al desarrollo y a la mejora de la imagen externa de Colombia, su patria a la que tanto y tan profundamente amaba.

Ignacio, que siempre fue mi amigo, desgraciadamente es historia, su obra estoy seguro que no.

Recuerdo cuando Ignacio, con andar pausado, acompañado de los aplausos de todos los que abarrotábamos el Teatro Campoamor de Oviedo, tras atravesar el patio de butacas, ascendió al escenario, se giró hacia su derecha, inclinó la cabeza hacia el palco en el que estaban la reina Sofía y el presidente Pastrana, y continuó hasta el centro del escenario, donde el príncipe Felipe le hizo entrega del premio Príncipe de Asturias con el

que se distinguía al Instituto Caro y Cuervo. Aquel fue un día grande para Ignacio, también lo fue para el Instituto, para Colombia, y para todos los que como yo, en buena medida a través de Ignacio, aprendimos a amar más a nuestra lengua y a amar más a Colombia.

Aquel premio no hubiera sido posible sin la dedicación y el compromiso de Ignacio Chaves con el Instituto Caro y Cuervo. Aún recuerdo con qué devoción me enseñaba la sede de la Candelaria, en la vieja cervecería de la familia Cuervo, y el cariño con que me guiaba por las incomparables instalaciones de Yerbabuena, y la satisfacción con que me mostraba su inmensa y difícilmente igualable biblioteca, su museo etnográfico y su imprenta. La Imprenta Patriótica, la cual me explicaba minuciosamente mientras me narraba los avatares de la primera traducción al español de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano. Visitar el Instituto con Ignacio Chaves era la mejor prueba de la fortaleza del vínculo de alguien con su obra.

Después vino el premio Nebrija de la Universidad de Salamanca, que por primera vez se concedía a una institución, y más tarde el Bartolomé de las Casas. El Instituto Caro y Cuervo definitivamente exteriorizaba la imagen más positiva y admirada de Colombia.

Ignacio también fue un amigo de la Universidad de Salamanca. Quien escribe estas líneas y la comunidad, que un día presidió, ni pueden ni quieren olvidarlo. Como prueba basta mencionar la colec-

ción de monografías “Aguas vivas”, el Centro Cultural de la Universidad de Salamanca en Bogotá, la semana de Colombia en Salamanca y la de Salamanca en Colombia, los becarios colombianos en las aulas salmantinas, las reuniones del jurado del premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana y tantos proyectos conjuntos que quedaron a la espera del impulso que otros no quieren o no entienden como prioritario prestarlo. Aunque el mejor homenaje que el viejo estudio de Salamanca pudiera dispensar a quien fue su amigo y leal colaborador sea precisamente desarrollar las bases de cooperación que, un día, este colombiano decisivamente contribuyó a construir.

Una persona vive en sus obras y en la memoria de los demás. Ignacio vive muy especialmente en el Caro y Cuervo pues es su obra, que está ahí para orgullo de todos los que hablamos español y muy especialmente para honra de todos los colombianos. El vínculo con el Instituto de quien durante tanto tiempo le dirigió, y de quien le condujo hacia un envidiable papel internacional, no depende de voluntades, de relaciones jurídicas, de homenajes o de ausencia de ellos; simplemente es una realidad.

Pero Ignacio también vive en la memoria de muchos, de Eliska -cómo no-, de sus amigos y compañeros colombianos, de todos los que trabajaron y trabajan en el Centro Cultural de la Universidad de Salamanca en Bogotá y de cuantos un día tuvimos el privilegio de considerarnos sus amigos.

Ignacio: siempre ocuparás un lugar en mi corazón y en el de toda mi familia; siempre te hemos considerado uno de los nuestros.

\* Rector (1994-2003) de la Universidad de Salamanca

## Ignacio Chaves y el Museo de la Lengua

DANIEL SAMPER PIZANO

Muchas cosas lamento de la muerte de Ignacio Chaves —no quiero recordar algunas de ellas para que no se me irrite el páncreas, y otras son apenas felices anécdotas personales—, pero una de las obvias es que se fue sin que pudiéramos avanzar en un proyecto que llamábamos “el Museo de la Lengua”. Se lo propuse alguna vez, encontré sincera acogida de parte suya, y luego Ignacio estuvo moviendo palancas aquí y allá para ver si lo lográbamos sacarlo a flote. Se trataba —se trata— de un museo organizado dentro del más avanzado estilo de interacción con el público y destinado al propósito de divulgar el mundo del idioma. No sólo la lengua española: todas las lenguas. Una historia de la comunicación humana ilustrada con ejemplos, grabaciones, videos, juegos, pequeñas pruebas y distintos anzuelos tecnológicos capaces de atraer la atención de niños y adultos. Hablábamos de crear al menos dos departamentos especiales en ese museo. Uno, dedicado al español, donde un contador

electrónico informaría segundo a segundo el crecimiento de la población hispanohablante. Esa misma ala del museo tendría una “acentoteca”, donde cualquier visitante podría consultar muchos de los infinitos dejes con que se habla el castellano, a partir de unos mismos párrafos leídos por voces recogidas desde los lejanos ovejeros de la Patagonia hasta los pandilleros de las calles de Madrid.

El segundo departamento especial tendría como corazón el español de Colombia: el mapa del voseo, el mapa del usted, el mapa de los acentos de montaña, el de los acentos de litoral...

Habría secciones, conferencias, ciclos, exposiciones y temporadas dedicadas a grandes escritores y gramáticos; un cerebro electrónico que informaría a los curiosos el origen etimológico de toda palabra; un gran depósito de diccionarios; un video con la historia de las lenguas y otro con la del español; y, para satisfacer al pequeño fetichista que todos llevamos dentro, algunos objetos históricos, manuscritos y ediciones curiosas.

Cuando almorzaba con Ignacio, se nos iba tanto tiempo gozoso hablando de lo que sería el Museo de la Lengua que nunca sobró mucho para cabildar seriamente en favor suyo. A fuer de bogotanos (y bisantafereños, de los que creen en Santafé y en el Santa Fe), queríamos que la sede del Museo fuera la ciudad que vio nacer a Caro y Cuervo.

Pasó el tiempo. Había interés en apoyar el Museo, pero —me decía Ignacio— al final nadie concretaba nada.

Un amigo español supo del asunto, lo comentó en Alcalá de Henares y un buen día me invitó a su despacho el alcalde de la villa natal de don Miguel de Cervantes. Quería que le informara cómo era esa idea colombiana de un museo para la lengua, pues le atraía como programa para esta ciudad que aloja una universidad semi milenaria, las instalaciones del Instituto Cervantes, la casa-museo del autor de *El Quijote* y otros institutos venerables. No sólo fui transparente: fui entusiasta. Le conté todo, le ofrecí nuestra ayuda y el alcalde prometió que, si nacía primero el Museo de la Lengua de Alcalá, nos ayudaría a montar el de Colombia.

Supe que el municipio alcalaíno compró un viejo palacete para desarrollar la iniciativa, pero temo que después la política local frenó o archivó la idea. Mientras tanto, la que procurábamos impulsar en Colombia sufrió el más atroz de los obstáculos, que fue la inesperada desaparición de Chaves.

No sé si algún día se levantará o no este Museo bogotano al que le gastamos tantos sueños. Pero sí, por algún milagro sobre el poco optimismo que albergo, así llegare a ocurrir, creo que merece llevar el nombre de este gran lingüista y querido amigo, al que recuerdo con admiración

## IGNACIO CHAVES CUEVAS, IN MEMORIAM

JAIME BERNAL LEONGÓMEZ\*

Todavía es difícil de aceptar la prematura muerte de quien fuera director del Instituto Caro y Cuervo durante veinte años. Pero su vinculación a ese centro de altos estudios filológicos, lingüísticos y literarios data de mucho tiempo atrás, cuando ofició como secretario del Seminario Andrés Bello y, años después, como decano.

Siempre amó al Seminario y luchó por él contra viento y marea; lo defendió de los embates de las ideas neoliberales de los años noventa, cuando en el alto gobierno y en ciertas entidades estatales no podían entender cómo podría existir un posgrado sin pregrado; cómo era posible que fuese completamente gratis y, además, que viniesen estudiantes de los cinco continentes a perfeccionar sus estudios y a lograr su maestría en Lingüística o en Literatura durante dos años. Una cifra cercana a los mil ochocientos egresados certifica que el Seminario Andrés Bello es uno de los pocos centros culturales que han dado lustre y dignidad a Colombia.

Los estudiantes, además, se transportaban en los buses de la institución para llegar a Yerbabuena, donde tenían una completa biblioteca especializada y en donde, también, contaban con un Laboratorio de Fonética, el primero en su género en Colombia. Allí disfrutaban de un almuerzo colombiano y podían solazarse en los campos deportivos.

Todo lo anterior, Ignacio Chaves lo prohijó, lo defendió

para que esa sólida estructura nunca se fuese a resquebrajar, a pesar de las acometidas que en ocasiones intentaron propinarle.

Cómo luchó Ignacio Chaves Cuevas para conseguir el premio Príncipe de Asturias en Comunicación y Humanidades, otorgado en Oviedo el 22 de octubre de 1999. Fueron diez años de denodados esfuerzos en los que, merced a su dinámica actividad, importantes entidades culturales de Europa y América enviaron sendas comunicaciones en las que exponían valederas razones para la postulación al galardón; presidentes y ex presidentes de Colombia también lo hicieron, universidades del país, personalidades del mundo académico, reputados profesores de dos continentes, en fin, un aluvión de mensajes que surtieron efecto en 1999 cuando el Instituto Caro y Cuervo obtuvo el merecido premio. Y en esa década, Ignacio Chaves soñó que todo aquello era posible y tocó puertas, interesó a los embajadores y siguió publicando los libros que, editados en Yerbabuena, se distribuían por todo el mundo. Fue la energía de Ignacio Chaves, su ineludible fe en Colombia y su tosudez por las causas en apariencia perdidas, lo que hicieron posible que el Caro y Cuervo fuera más grande y más conocido, si ello aún era posible. Con lujo de competencia prosiguió en la senda que trazaron los directores anteriores y soñó dejar un instituto pluricultural, abierto al saber, sin ortodoxias espurias ni fundamentalismos “culturales”. Un instituto que hiciera

posible hacer de Colombia un país más grato y, sobre todo, más humano.

La muerte lo sorprendió en un pueblecillo brasileiro, cercano a las Cataratas de Iguazú. Con él murieron también otros sueños: la *Historia social de la literatura*; la publicación de veinte novelas colombianas, cuyo objeto central era mostrarle al mundo que Álvaro Mutis y García Márquez no son los únicos novelistas del país, y el Centro de Altos Estudios, con una estructura similar a la de su homólogo en París, que estaría conformado por estudiosos e investigadores de altísimo nivel en buena parte de las ciencias sociales. Allí habrían de estar el lenguaje, la sociología, la etnolingüística, la filología clásica (la historia de la filología en América Latina fue otro de sus sueños truncos), el folclor, la historia y la literatura.

\* De la Academia Colombiana de la Lengua.

## EL LEGADO DE UN MAESTRO

GLORIA RINCÓN CUBIDES

Mi encuentro intelectual con el maestro Ignacio Chaves aconteció en el Seminario Andrés Bello del Instituto Caro y Cuervo cuando allí se seguían estudios de especialización en Literatura Hispanoamericana y se prolongó hasta el fin de sus días.

Desde su cátedra comprendí que el tiempo es la forma de nuestra inteligencia y la sus-

tancia de la que está hecho el hombre; de ahí que concordara con don Antonio Machado en que la poesía es “palabra en el tiempo”; que el aspecto más entrañable de la literatura es el que permite el goce estético de lo que se lee, en una operación esclarecedora y perfectible de la lectura; que los condicionamientos histórico y filosófico generan determinadas formas artísticas; que los textos literarios son a la vez fenómenos sociales y signos autónomos; que la lengua como fenómeno social es la mediación más importante entre la literatura y la sociedad y que, a su vez, la literatura cumple un papel sociocrítico; que los estudios literarios han de proporcionar las herramientas teórico-metodológicas necesarias para asumir la investigación literaria en su especificidad dentro de un marco de comprensión interdisciplinar.

Sus enseñanzas y orientaciones traspasaron el umbral de lo académico para alimentar las dimensiones ética y estética de mi formación integral como ser humano y mi postura frente a la realidad determinando mi práctica profesional. Su ejemplo de honestidad y responsabilidad intelectuales han sido puntales básicos en mi actuar, regido e inspirado por valores y principios exclusivos y esenciales. Pero es en mi vocación, entendida como vida esencial y entusiasta que se realiza en un destino social y profesional, en donde más se puede percibir su imborrable huella, ya que el conocimiento de mi vocación me ha permitido el conocimiento de mí misma en concordancia con una actitud o estilo ante la vida en

función de situaciones o circunstancias histórico-sociales, en particular en situaciones de crisis. Sin lugar a dudas, esta comprensión sociopolítica de la ética favoreció en el Maestro un humanismo dentro del cual dio cabida al trabajo y al ocio de manera flexible y lúdica, y a mí me han posibilitado el disfrute estético de estas realidades cotidianas.

Y cómo no mencionar el impacto de su generosa y fecunda amistad, basada en el respeto, la comprensión y la lealtad. Fueron muchos los años durante los cuales compartimos nuestras preocupaciones intelectuales, artísticas y personales con la clara conciencia de que “la soledad es el fondo último de la condición humana”, como nos dice Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*.

Pero su amistad, siempre solidaria, a pesar de los esfuerzos por abolir la soledad, hizo posible compartir soledades, que es lo que en última instancia determina el disfrute de la existencia humana.

12 de octubre de 2006

## La incesante búsqueda de esa forma de felicidad

DIÓGENES FAJARDO VALENZUELA

La verdadera pasión de Ignacio Chaves Cuevas fue la literatura. Desde sus años mozos se dedicó fundamentalmente al placer que ella le proporcionaba. Fiel discípulo de su maestro Jorge Luis Borges, a quien invitó a

Bogotá en los años setenta del siglo pasado, consideraba que la “literatura era una forma de felicidad”. Si bien estuvo dedicado mucho tiempo a las labores administrativas, nunca dejó de interesarse por la lectura de un libro clásico, un autor consagrado, una buena novela, un poeta iluminador. Quizá debido a su formación y al espíritu que moraba en los claustros del Instituto Caro y Cuervo, prefería siempre los clásicos a los escritores de moda, cuyo prestigio está tan ligado a los recursos de la publicidad y al ansia de la novedad por sí misma. En este sentido, hacía suya la filosofía del crítico Phillipe Sollers: no leer nada antes de diez años de publicado. Lo cual no quiere decir que hay que desconocer los valores contemporáneos cuando haya pasado esa primera etapa impresionista, y la necesidad de mercantilización no sea tan fuerte. En realidad, es sólo una invitación a esperar que el tiempo y el espacio ayuden a los lectores a conseguir una mejor recepción estética, y a los críticos a crear la literatura, según la propuesta de Octavio Paz.

Por supuesto, el acercamiento a la literatura de Ignacio Chaves no obedecía simplemente a un afán diletante y a una curiosidad superficial. Su sólida formación en letras, recibida en la Universidad de los Andes con maestros como don Ramón de Zubiría, y complementada con su experiencia en los claustros italianos, le había proporcionado los instrumentos conceptuales

necesarios para lograr recorrer el camino propuesto por otro insigne maestro, don Alfonso Reyes, para el acercamiento a una obra artística. Chaves experimentaba la impresión como primera etapa de la receptividad estética; luego pasaba a la exégesis realizada por medio de la labor crítica con base en métodos analíticos específicos; y, sin lugar a dudas, logró culminar el proceso con el tercer grado del trabajo crítico, consistente en poder emitir un juicio sólidamente fundamentado con el fin de situar “la obra en el saldo de las adquisiciones humanas”. El resultado de la labor crítica de Ignacio Chaves se encuentra materializado en un buen número de prólogos, notas y ensayos dispersos en libros y revistas de variada índole. Quizá en el futuro alguien se tome el trabajo de reunirlos y darlos a conocer no sólo como homenaje a su autor, sino como herramienta útil para el trabajo de las nuevas generaciones.

Unido a su proceso de formación, emergieron los gustos y preferencias por obras y autores que eran muy significativos para Ignacio Chaves Cuevas. Sin duda alguna, el magisterio ejemplar de don Ramón de Zubiría le permitió descubrir la hondura poética de don Antonio Machado. Su veneración por la palabra y la concepción de la temporalidad en relación con el sujeto y con su instrumento de comunicación siempre están presentes en las reflexiones literarias de su pluma. De Machado aprendió que la poesía es

“palabra en el tiempo” y que el compromiso del poeta sólo es debido a su lengua, porque ella lo funda, le da existencia, le proporciona un forma peculiar de ser y de sentir.

En Italia, al lado de sus maestros, percibió la sensibilidad poética de autores contemporáneos como Giuseppe Ungaretti o Eugenio Montale. Con el primero de ellos, descubrió que la poesía “*era una ninfa y dormiva*” a la espera de “*le mani del pastore*” que con su potente palabra de fuego la despertase. Con el segundo, asimiló la lección de cómo elevar la experiencia cotidiana al nivel de imagen poética de toda nuestra existencia:

*E andato nel sole che abbaglia  
sentire com triste meraviglia  
com 'é tutta la vita e il suo travaglio  
in questo seguitare una muraglia  
che ha in cima cocci aguzzi de bottiglia.*

No obstante que la pasión es vivida en forma muy personal, Ignacio Chaves siempre quiso compartirla con otros a través del ejercicio de la docencia. Sin exageración alguna, podría decirse que, tanto en Colombia como en el extranjero, sus alumnos se han convertido en testigos elocuentes de las enseñanzas recibidas en las clases de literatura latinoamericana impartidas por su decano en el Seminario Andrés Bello. Creía firmemente que lengua y literatura no eran campos separados y que era preciso conocer la lengua para producir obras de arte con la palabra o para percibir las estéticamente. Consecuencia

de ello es que el programa de posgrado siempre tuvo como base y elemento de identidad peculiar la relación de la lingüística y la literatura. Sólo después de haberlas conocido en yunta podría el estudiante dedicarse a una de ellas. Se acabó primero el Seminario antes de que se rompiera este principio fundacional.

Como Ignacio Chaves era muy consciente de que el Instituto Caro y Cuervo formaba a muy pocos privilegiados, a finales de los años sesenta realizó, conjuntamente con la profesora Lucía Tobón de Castro, un trabajo de orientación para los maestros de escuela secundaria con el fin de renovar y actualizar la enseñanza de la lengua y la literatura en la educación media. Acorde con las enseñanzas de don Rafael Torres Quintero, quería que el maestro primero estudiara a fondo la lengua española y luego sí se centrara en la disciplina literaria. En los textos publicados para alumnos y maestros de educación secundaria sus autores ejemplificaron la necesidad de armonizar lingüística y literatura.

No quiero finalizar estas observaciones sin mencionar que el egregio director del Caro y Cuervo cultivó en secreto su propio jardín poético, sin permitir al hermano caminante una mirada a sus rosas. Modestia o cierto sentido de la dignidad lo indujeron a ocultar sus poemas. Pensaba que, a lo mejor, simplemente, había cometido versos. Ahora que no puede oponerse,

tendremos la oportunidad de visitar su huerto amado y de apreciar si le asistía o no razón en mantenerlo cerrado. Termino, pues, invitándolos a realizar esta labor leyendo el libro de sus poemas *El amor del inmigrante*. Quizá, así, logremos comenzar la restauración de la casa y la convivencia tranquila con nuestros fantasmas.

## CARO, CUERVO Y UCELLO Las fuentes creadoras de un intelectual

JUAN CARLOS VERGARA SILVA\*

Desde las brumas de los recuerdos y en medio de la suma de encuentros, que es la vida, surge la figura de don Ignacio Chaves Cuevas, plena de fuerza, vigor y calidad como el fuego abrasador y creador de Heráclito o la suave palabra poética y fundadora de Machado.

La vida del maestro Ignacio es un ejemplo paradigmático del intelectual fraguado en múltiples lecturas, vivencias y acción de la voluntad al servicio de la cultura, la palabra y la búsqueda permanente del devenir humano, siempre mediado por la inevitable “condición humana” de que hablara Malraux.

Como un iceberg creativo, la acción de don Ignacio no puede acotarse en dos o tres pinceladas de un cuadro, ya que el arte, uno de sus más profundos e íntimos placeres, le hacía ponderar con gran énfasis la mirada única de Ucello, o de

los pintones venecianos, en cuadros tan llenos de fuerza como *La batalla de San Romano*, lugar histórico único en donde la perspectiva, de la que don Ignacio fue fiel seguidor en su vida académica y profesional, ocupó un espacio de privilegio y reconocimiento.

Tuvo don Ignacio una mirada artística y un corazón de poeta, que sin escribir versos para el gran público plasmó su lente estética en cada una de las tareas de restauración histórica y espiritual que legó al país, una de ellas la Casa de Rufino José Cuervo, joya de la antigua Candelaria, en donde surgió el espíritu batallador y obstinado del genio de la filología clásica hispanoamericana, o Yerbabuena, la señorial hacienda de don José Manuel Marroquín, en donde se conjugan el aire recoleto del convento, como en San Millán de la Cogolla, con el verde de la Sabana que atisbó Quesada, cuyo *Antijovio* vio la luz de la edición moderna en los moldes de la Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo.

En la vida de las instituciones siempre hay motores humanos que generan el carisma de su andar; luego de una vida escolar dedicada al cultivo y el estudio de la literatura, las artes y la continua observación de la vida cotidiana, al estilo de Honorato de Balzac, don Ignacio encaminó sus expectativas hacia la continuación de la obra de intelectuales colombianos de la talla del padre Félix Restrepo, don José Manuel Rivas Sacconi y don Rafael Torres Quintero, quienes signaron generaciones, moldeadas como las piedras liminares de un castillo, fijan-

do los cimientos de una obra de Colombia para el mundo; afincada en la memoria feliz de don Rufino José Cuervo, don Ezequiel Uricoechea, don Marco Fidel Suárez y don Miguel Antonio Caro, y con la intensa mirada puesta en el porvenir de las letras del país, acotada en las hermosas versiones antológicas de crítica que salieron de las prensas del Instituto sobre Germán Arciniegas, Porfirio Barba Jacob, García Márquez, Nicolás Gómez Dávila o José Asunción Silva, entre otros grandes autores de la literatura colombiana.

*Nova et vetera* y “sin prisa, pero sin pausa”, fueron máximas de las que se apropió el profesor Chaves para ilustrar a las jóvenes generaciones sobre el destino profundo de la verdadera eficiencia y eficacia de las acciones humanas, que se miden no en la velocidad de las obras, ni en el culto a la personalidad de quienes las realizan, ni en el apego servil a planeaciones artríticas o improvisadas, sino en el deber cumplido que trasciende el paso del tiempo, el ocaso inexorable de la memoria y la ingratitud del alma colectiva.

Desde su pensamiento académico y de hombre de acción, don Ignacio creó y lideró encuentros magníficos sobre la lengua española, la poesía, el arte, la música y la identidad latinoamericana que, fieles a la memoria de don Andrés Bello, signo permanente de la mirada americana del legado español, presidieron la vida académica en los claustros del Seminario que lleva el nombre de este insigne caraqueño, donde el profesor Ignacio Chaves fue deca-

no y docente de Literatura de grato y profundo recuerdo por parte de sus alumnos y colegas de labor docente.

El magisterio de don Ignacio se refleja en obras de texto y discursos académicos encubiertos en prólogos o presentaciones de obras de crítica o ensayo. En ellos se plasma su interés por el libro en toda la extensión de la palabra, obra fruto del intelecto humano, presentada estéticamente y acunada en series que le dan norte a las publicaciones de un autor.

Es así como el trasegar de la vida del profesor Chaves está sembrado de una andadura marcada por un espíritu renacentista, encaminada por un sendero barroco, con recuerdos clásicos y perspectiva moderna de la lengua, la literatura y la cultura, asentadas en suelo colombiano.

Don Ignacio refleja un modelo de intelectual que, sin perder el rigor de la palabra y la búsqueda incansable de la verdad, únicos rectores de la mansión que habitamos, según Heidegger, se adentra en los meandros de la intimidad del alma nacional para ofrecernos un ramillete de obras y logros, tangibles e intangibles, como bajo continuo de la historia de la cultura colombiana.

Hace parte el profesor Chaves de un grupo de pensadores colombianos que, a pesar del conocimiento profundo de las miserias del ser humano, supo entender que la responsabilidad con la historia no se cifra en la huida hacia paraísos virtuales o reales, sino que, como Dante nos señala, es indispensable bajar a los infernos para conocer el placer del viaje al corazón de la palabra;

desvelo y sueño en el que vivió y trasegó don Ignacio en su paso por este mundo.

Quienes tuvimos la fortuna y el privilegio de recibir el consejo y la guía de don Ignacio en la sala de juntas de Chapinero, sede administrativa del Instituto, en la vereda de los poetas en Yerbabuena o en el pórtico de entrada de la Casa de Cuervo, recibimos una de las experiencias más importantes que la vida académica nos puede legar.

Como colofón a estas notas personales sobre la vida de un amigo inolvidable, deseaba recordar un verso de José Eusebio Caro, registrado en la nota de presentación del libro *La filosofía del cristianismo*, al cual hizo referencia el maestro Chaves:

El hombre es una lámpara  
/apagada,  
toda su luz se la dará la muerte,[.]

\* De la Academia Colombiana de la Lengua.

## IGNACIO CHAVES CUEVAS, promotor de la lexicografía

EDILBERTO CRUZ ESPEJO

Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar a la mar.  
qu'és el morir;[.]

Jorge Manrique

La vida de don Ignacio Chaves Cuevas fue un caudaloso río, y no fue sólo agua, que ya es vida por antonomasia, sino agua en movimiento, movimiento que genera energía, actividad y dinamismo. Cual

torrentoso río, el arrollador espíritu de don Ignacio le dio vida y fuerza a la lexicografía. No fue lexicógrafo, pero sí impulsó y promovió esta disciplina como pocos y fue un asiduo consultor de diccionarios. No fue lexicógrafo, pero amó de corazón su idioma y todas sus palabras y se adentró en sus laberintos y se apasionó por esta disciplina.

El diccionario académico define la palabra lexicografía como la “técnica de componer diccionarios”. El Instituto Caro y Cuervo nació al cobijo de una empresa lexicográfica. La Ley 5ª de 1942 señala claramente que uno de los objetivos de la institución será: “Continuar el *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*” que dejara inconcluso, al morir en 1911, don Rufino José Cuervo. Por fortuna, la ley se cumplió bajo la dirección general de don Ignacio Chaves Cuevas para orgullo de nuestra institución, de Colombia y del mundo hispánico. Desde 1994, fecha del sesquicentenario del nacimiento del autor, ocho monumentales tomos —los dos primeros realizados por don Rufino— recorren el mundo, dando testimonio del trabajo cumplido, a pesar de las dificultades, vicisitudes e interrupciones que encontró el *Diccionario* en su largo trasegar de 123 años.

Todos los investigadores de la primera generación del Instituto participaron con entusiasmo en diseñar y adelantar algunos trabajos para el cumplimiento de esta misión. Sin embargo, fue el 5 de marzo de 1986, fecha en que premonitoriamente se cumplía

el primer centenario de la publicación del primer tomo del *Diccionario* de Cuervo, cuando don Ignacio Chaves Cuevas se posesionaba como director del Instituto Caro y Cuervo y decidía la suerte de la empresa lexicográfica más importante del mundo hispánico. En su discurso de posesión aseguraba con toda certeza que durante su administración: “Se intensificarán en alto grado los trabajos de redacción del *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, de don Rufino José Cuervo, con el decidido propósito de culminarlo en el año de 1992, conmemorativo del V Centenario del Descubrimiento de América”. Y, efectivamente, empeñada su palabra, dedicó todo su talento, todo su aliento, todo su tesón para lograr el objetivo primigenio de la institución. Indudablemente, es a la firme decisión y resolución de don Ignacio Chaves Cuevas a lo que se debe la finalización del *Diccionario* de Cuervo.

No fue tarea fácil dar término a esta monumental empresa de la filología española, donde encontramos los fundamentos de la parte más complicada de nuestra sintaxis. El mismo autor reconocía, sin apremio, que no había hecho una obra “adecuada a correr en manos de sabios e ignorantes, antes muy bien pudo ponerle por epígrafe el ‘*Contentus paucis lectoribus*’”. Por esta razón el *Diccionario* de Cuervo es una obra exigente que requiere de mucha paciencia y estudio para el reconocimiento de su metodología y de su aplicación y mucha más para continuarlo con el mismo espíritu que el autor le imprimiera a los dos prime-

ros tomos, y don Ignacio supo sortear con éxito la faena.

Con legítimo orgullo, don Ignacio entregó al mundo el *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*. Las primicias, en la sede de la Unesco, en París, en 1994, como homenaje al señor Cuervo, quien publicó los dos primeros tomos en esa ciudad. Luego la entrega oficial al presidente de la República se llevó a cabo el primero de junio de 1995. Un mes más tarde, entregaba el *Diccionario*, pleno de júbilo, a los reyes de España. Estas entregas permitieron que la Universidad de Salamanca, y muchas otras instituciones académicas, postularan a don Ignacio y, por supuesto, al Instituto al premio Príncipe de Asturias, que se le otorgó en 1999.

Otro campo lexicográfico en que participó con entusiasmo don Ignacio Chaves Cuevas fue en el *Nuevo diccionario de americanismos*, proyecto de la Universidad de Augsburgo, en convenio con el Instituto Caro y Cuervo, concebido dentro de las exigencias científicas modernas por los profesores Günther Haensch y Reinhold Werner, con el uso del método diferencial-contrastivo que recoge sólo unidades de uso exclusivo en Hispanoamérica o en un área hispanoamericana, o bien unidades léxicas que se dan también en España, pero con otras condiciones de uso. Para impulsar este proyecto, don Ignacio promovió y realizó en Yerbabuena, sede del Instituto Caro y Cuervo, el Primer Coloquio Internacional sobre Lexicografía del Español de América, del 21 al 25 de marzo de 1988. Bajo la direc-

ción de don Ignacio se editaron en 1993 los tres primeros volúmenes, que en su orden fueron: *Nuevo diccionario de colombianismos*, *Nuevo diccionario de argentinismos* y *Nuevo diccionario de uruguayismos*.

En el coloquio internacional dedicado a los diccionarios del español de América, en especial a la nueva lexicografía, se promovió también el método integral, aplicado por primera vez en la elaboración del *Diccionario del español de México*, dirigido por Luis Fernando Lara, donde se registran todas las unidades léxicas usuales en un área, sin tener en cuenta si se usan también en España o en otras áreas hispanoamericanas. Esta nueva metodología fue aceptada y apreciada por don Ignacio Chaves Cuevas, de tal manera que convocó al Departamento de Lexicografía para que hiciera un estudio más amplio de la obra de Luis Fernando Lara y se elaborara un preproyecto para la elaboración de un *Diccionario del español de Colombia*, a la manera del *Diccionario del español de México*.

No podemos olvidar que cuando la inoludada ex ministra de cultura, doña Consuelo Araújooguera, presentó su proyecto de *El lexicon del Valle de Upar*, luego de consultarlo y evaluarlo con los departamentos de Dialectología y Lexicografía del Instituto, don Ignacio dio su aprobación para la publicación y difusión internacional, y señaló que se observaba en él, además de la fina intuición de la autora, el claro compromiso con la investigación lingüística colombiana, y que si bien doña Consuelo se dolía de no ser lexicógrafa, de haberlo sido, la obra pro-

bablemente hubiera perdido la espontaneidad, la belleza y el amor con que está escrita. Algunos quisieran ver en este párrafo una queja, una protesta, no contra doña Consuelo, por supuesto, sino contra otra... persona, pero el respeto a la memoria del maestro, me impone escribir sin odios ni rencores.

En colaboración con la Escuela Interamericana de Bibliotecología, la Universidad de Antioquia, la Red Iberoamericana (Riterm) y la Unión Latina, don Ignacio Chaves promovió y realizó las Primeras Jornadas Iberoamericanas de Terminología y Lexicografía, que se llevaron a cabo en la Casa de Cuervo del 13 al 17 de septiembre de 1999. Valga la pena recordar que la Unión Latina es una organización internacional que reúne a los estados de lengua oficial romance o neolatina, y que fue fundada en 1954 y reactivada en 1983. Tiene como objetivos el desarrollo de la enseñanza de los idiomas latinos, la definición y el enriquecimiento de los vocabularios científicos, técnicos y profesionales de estos idiomas, la promoción de su utilización como medios de comunicación científica, técnica y de acceso al conocimiento y el fomento de intercambios e interacciones culturales entre los pueblos latinos, y don Ignacio apoyó estos objetivos y estableció un convenio con la Unión Latina, de tal manera que durante varios años la sede de la seccional de Colombia funcionó en la Casa de Cuervo.

Siempre interesado por el mejoramiento del diccionario académico, don Ignacio apro-

bó la tarea de la revisión de los colombianismos del *Diccionario de la Real Academia Española* por parte del Departamento de Lexicografía, de la correspondiente cátedra, y de los alumnos del Seminario Andrés Bello para que estos participaran en proyectos de investigación. El objetivo primordial de esta revisión era establecer si la acepción dada a la correspondiente entrada puede considerarse un colombianismo o no, con el fin de suprimir lo que pareciera no justificar su inclusión, de mejorar algunas definiciones y de agregar nuevos términos o acepciones usuales. Los criterios básicos que seguimos para considerarlas como colombianismos eran los señalados por la misma Real Academia Española.

Bajo la dirección de don Ignacio Chaves Cuevas se estableció, en el año 2000, un convenio con el Instituto Nacional para Sordos, Insor, a través del cual, especialmente con la participación del Departamento de Lexicografía, se elaboraría un *Diccionario de la lengua de señas colombiana*. Debemos recordar que la lengua de señas es la lengua de la comunidad sorda y que es una lengua natural como cualquier otra lengua oral. Esta lengua es reconocida oficialmente por el Estado colombiano gracias a la Ley 324 del 11 de octubre de 1996. El reconocimiento oficial era importante, pero se necesitaba que se cumpliera su mandato, por ejemplo, para que la televisión pública y privada tradujera a la lengua de señas los noticieros y otros programas de interés público, pues, por el momento, sólo se traducían las alocuciones presi-

denciales por Señal Colombia. Se requería de más acciones para lograr el reconocimiento por parte de la sociedad mayoritaria. El diccionario implicaría para la comunidad sorda la idea de un cierto bienestar, relacionado fundamentalmente con el derecho a que su lengua sea reconocida como tal.

Para finalizar esta pequeña nota sobre el interés lexicográfico de don Ignacio Chaves Cuevas, queremos resaltar que el 17 de enero de 2002, el jurado del premio Elio Antonio de Nebrija decidió otorgar este galardón al Instituto Caro y Cuervo. Se trataba del premio más importante que concede el estudio salmantino a las personas o instituciones que promuevan o difundan la lengua de Castilla. La denominación del premio obedece a la excelsa figura del autor de la primera gramática castellana publicada en las prensas de la Universidad de Salamanca en 1492. Con orgullo y gran alegría, don Ignacio Chaves Cuevas recibió el premio el 3 de julio de dicho año. En su discurso recordó a la comunidad salmantina que si bien don Elio Antonio de Nebrija es patrimonio de la Universidad de Salamanca y forma parte de su singular sello, pues en este claustro estudió con empeño durante su primera juventud, y después de su especialización durante diez años en tierras italianas regresó con nuevas energías para dedicarse a la docencia y a la investigación, con entusiasmo y hasta con algunos privilegios, también don Antonio es sello del Instituto Caro y Cuervo, pues su semblanza ha sido sentida y des-

tacada en todas sus épocas, y a partir del premio con mayor razón. Recordó que Antonio de Nebrija no sólo fue el autor de la primera gramática castellana, sino que en aquel mismo año de 1492, publicó el *Diccionario latino-español* y años más tarde el *Vocabulario español-latino*, que refundidos formaron en un solo tomo el primer diccionario bilingüe bidireccional de nuestra lengua, lo que implica una excelente labor lexicográfica.

ALGUNAS FRASES DE IGNACIO CHAVES SOBRE  
LA LENGUA Y LA CULTURA DEFINEN AL HOMBRE  
Y AL MAESTRO

## En pocas palabras...

IGNACIO CHAVES



Ignacio Chaves con Manuel Elkin Patarroyo

La palabra es el camino del diálogo, del respeto, de la amistad, de la esperanza y del amor.

La lengua es el instrumento más eficaz para asegurar la existencia de un conjunto de sociedades que deben defenderse del imperio y ser ellas mismas.

Las lenguas nativas y criollas de nuestra geografía son, por excelencia, el cálido manto nutricio de la identidad nacional, el auténtico sistema axiológico de nuestras sociedades, el principio connatural de convivencia política, el sentido del futuro soñador justo y ecuánime, y el ser de un pueblo que aún añora construir su historia.

La relación entre el poeta y la palabra es —en última instancia— una metáfora de la lucha perenne entre el hombre y el destino y la manera más cabal de construir y realizar la muerte.

La palabra poética destruye la muerte, o mejor aún es la forma más bella de construir la muerte.

Aunque la ciencia es universal, su interpretación, difusión y desarrollo se debe realizar en la lengua materna de sus creadores y en su segundo momento puede desplazarse a otras latitudes, por medio de las lenguas francas que faciliten la comunicación internacional.

La lengua es un bien frágil, valioso e irremplazable.

La palabra es el comienzo del amor y el fundamento de la ciencia.

La democracia colombiana, desde sus instituciones educativas, académicas y políticas ha sentido deferencia por el oficio de seguir labrando la cultura en este país que se fundó y quiere seguir fundándose por el camino del humanismo.

La palabra es el ser del ser y la lengua es el fundamento de toda cultura, de las culturas.

La lengua nos hermana y nos hace compartir un destino común; desconocer la lengua significa desconocer nuestros orígenes. Por la lengua nos hacemos hombres, nos contagiamos de olor a humanidad.

La cultura y la lengua le entregan a las sociedades no sólo la soberanía de su existencia, sino también la soberanía de su muerte, que es, de algún mundo, otra forma de decidir su destino.

La palabra nos hace estar tejidos de la misma urdiembre de los sueños, de nuestros sueños, quizás

ella sólo sea un sueño, el que nos construye y nos diferencia.

El español de América es el motor vitalizador del espíritu y de pueblos heterogéneos, luchadores, combatientes y altivos que se diferencian, se cohesionan y se identifican a través de él.

Es imposible imaginar al hombre del mañana reemplazando la lengua por materiales artificiales para explicar su pensamiento o declarar su amor. No podríamos concebir el mundo sin lengua.

Esos 600 millones de hablantes tienen derecho a ser protagonistas de la historia, a ser protagonistas de su propia historia y quizás el instrumento fundamental para serlo sea su lengua, que los hace y los define.

El Instituto Caro y Cuervo tiene como política la unidad de Colombia por medio de su expresiva voz.

Habitamos en la lengua como en la historia, siempre en la búsqueda de una identidad propia y en el empeño de construir nuestros propios discursos, nuestro propio espíritu, nuestra memoria personal y social.

Si la lengua madre se menoscaba, se pierde la elegancia femenina, el aroma del perfume, la riqueza del paladar, la originalidad del sentimiento y del discurso y, por sobre todo, desaparece el placer y el dolor de la poesía.

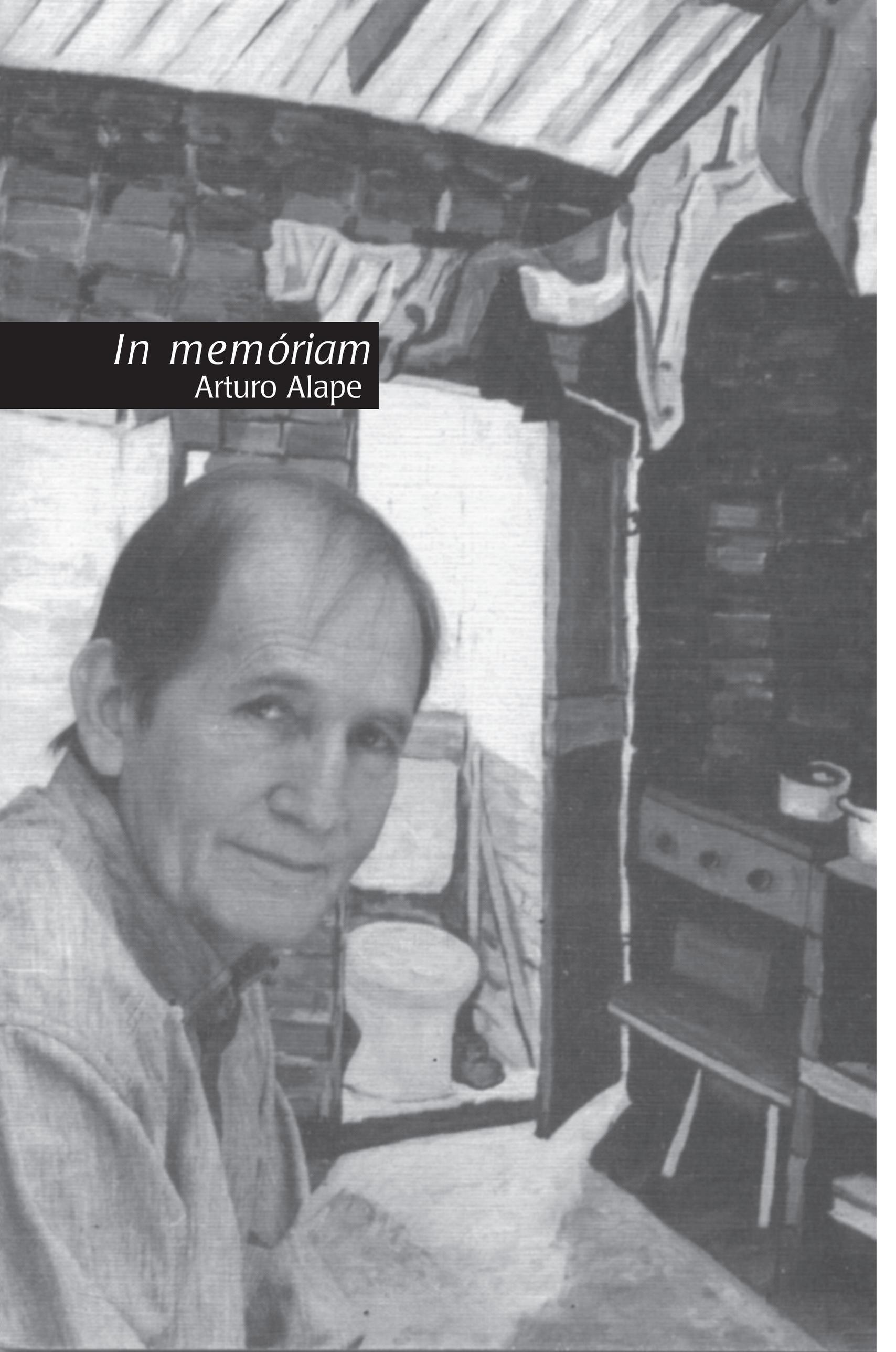
Cada nación tiene el derecho a expresarse con singular voz, sin que una sola pueda abrogarse el papel de sustituta y vocera de las demás.

La lengua es la cohesión y crea el sentido de patria y la visión de mundo, de la misma manera que es el único instrumento que posibilita el entendimiento civilizado entre los pueblos de la Tierra.

El español es hoy una lengua de diálogo, de lucha por la superación de la injusticia y de la pobreza y, así es sobre todo, una lengua de reconocimiento del otro y de lo diferente.

Ningún invento, hasta ahora, ni ninguna técnica han podido reemplazar a la lengua en su función humanizante.

Una lengua es a la vez de la sociedad que la usa y de su conciencia ética. Merece respeto, amparo y protección.



*In memóriam*  
Arturo Alape

Desde el año pasado Arturo Alape, escritor, pintor, revolucionario, investigador y, en una palabra, hombre que parecía surgido del romanticismo, manifestó, con una sonrisa socarrona, como si buscara una de esas complicidades que él solía encontrar con facilidad, que quisiera exponer un “bestiario”, en el que trabajaba a la sazón, y que le gustaría hacerlo en el Centro Cultural de la Universidad de Salamanca en Bogotá.

Pocas actividades resultan más apropiadas para el centro cultural de una universidad que la exposición de la obra de un pintor-escritor, más aún si se trata de uno de esos “bestiarios” que, amén de su talante literario, se emparentan con una tradición que viene desde la Edad Media. Después de una conversación, que llevó unos pocos minutos, por allá en el mes de diciembre de 2005 o quizás en enero de 2006, se acordó que la muestra se inauguraría en una fecha, todavía indeterminada para ese entonces, de octubre de 2006.

Por los días de la Feria del Libro, el pasado mes de abril, Arturo, con uno de esos dejes entre irónicos y entusiastas que eran tan suyos, manifestó que se encontraba trabajando con tesón en el “bestiario”, y rubricó la rotunda declaración con un mohín preciso como para rotular alguna pilatuna. Sin embargo, a principios de octubre, la mañana de un viernes, telefoneó para manifestar, con una inocultable pesadumbre, que era menester posponer la exposición puesto que al día siguiente se internaría en una clínica para someterse a un proceso de quimioterapia. Diez días más tarde se supo, una mañana de domingo llena de grisalla, la infausta noticia: a Carlos Arturo Ruiz, o

Arturo Alape como solía firmarse y como lo conocía todo el mundo, lo había truncado la leucemia. El investigador, historiador, antropólogo, novelista, revolucionario, pintor, ensayista y, sobre todo, amigo, que dejó una huella notable tras de sí, con publicaciones tan señaladas como *El bogotazo*, la biografía de Tirofijo o la reciente novela *El cadáver insepulto*, murió en una clínica bogotana en uno de esos días en que, más bien, debería de haberse ocupado de terminar los *collages* y los dibujos que iba a exponer en los salones del Centro Cultural.

Aunque gracias a la gentil colaboración de su viuda, Katia González, “El bestiario de Alape” se expuso en los salones que quería, con apenas un mes de retraso sobre la fecha tentativa acordada con él, *Stvdia Colombiana* quiere, como tributo a uno de los últimos talentos románticos que iban quedando en Colombia, dedicarle las siguientes páginas a su pintura y a una hermosa nota que escribió, hace cinco años, con motivo de una exposición suya en el Instituto de Cultura Brasil-Colombia. En el texto se refiere a ese trasiego suyo lleno de singularidades que finalizó el sábado 7 de octubre de 2006.

# Decisiones en la vida

ARTURO ALAPE

A mediados de 1960, tomé la decisión: dejaría la pintura para dedicarme por completo a la política. En adelante, sería un dirigente de la Juventud Comunista, un profesional revolucionario. Decisión influida por la visión inmediatecista de pensar y creer que el sueño de una sociedad más justa, se realizaría muy pronto. Ante nosotros, como una fecunda montaña teníamos de frente el ejemplo y esperanza de la Revolución Cubana. En América Latina los imposibles se habían vuelto posibles en manos de los hombres. Ese reto histórico creaba en uno, la impositiva voz de la conciencia: todo el tiempo debía involucrarse en la acción revolucionaria. Pintura y política, en cierto momento existencial se volvieron habitantes de territorios contrarios.

Por ese entonces, trataba de buscar el equilibrio en la palabra que denunciaba situaciones injustas contra el pueblo y el rabioso negro con destellos de grises que emanaban de mis dibujos y grabados. Había culminado mis estudios de pintura en el Instituto de Cultura Popular, en Cali. Participé en los Salones Regionales de Artes Plásticas y gané un segundo premio como consolación. Hice la primera exposición individual en la Tertulia, antes de tener la sede del actual museo. La agitación bulliciosa en la plaza pública ganó mi espíritu y opté por viajar a la Unión Soviética a estudiar Economía, Filosofía y Materialismo Histórico. Era el paso definitivo para olvidar el color, los papeles y las telas, las gubias y los ácidos para grabar mis aguafuertes. Claro que en la maleta llevaba copias de grabados y dibujos y en la memoria se había instalado como huella definitiva el color y los trazos fuertes que dimensionaban el espacio infinito. En ese primer viaje al exterior aprendí la maravillosa experiencia: en cada ciudad del mundo que visitara, lo primero que haría

sería buscar los museos y sumergirme en la historia del arte.

Al regreso, en 1962 me instalé en Bogotá ya en funciones de dirigente nacional de la Juventud Comunista. La responsabilidad política adquirida hacía imposible volver la mirada hacia la tecla y el papel. Surgió como un imán la realidad de hacer periodismo militante, en crónicas que fueron origen de diversas escrituras futuras, publicadas en periódicos partidistas. En 1965, a mediados de año, salí para el campo a cumplir tareas políticas y ese viaje me convirtió en caminante de inmensas geografías del país: escuché historias de hombres a través de voces de ríos, conocí murmullos en la selva y la montaña, vislumbré nuevas miradas de futuros. Intentaba dibujar la experiencia vivida pero el dibujo se ocultaba en la imaginación y apareció la necesidad de la palabra escrita. Escribí un diario que el correr del tiempo lo hizo libro. La palabra se convirtió en embrujo mágico y caí en sus redes, me volví escritor.

En los años setenta tomé mi segunda decisión: dejaría la política para convertirme en escritor. Se abrieron diversas escrituras como experiencias vitales del quehacer de la política: la historia, la narrativa y el periodismo. Y brutal conmigo mismo, abrí las heridas del olvido en mi ser y no volví a pintar. Sentía, lo siento, un gran respeto por el arte. No me concebía como un pintor de finales de semana. Debía y asumí la literatura como oficio profesional que requería todo el tiempo. Y la meta se volvió una obsesión: construir mi obra literaria. Y en ese devenir creativo de la palabra, la composición, el color, los espacios, los trazos, definiciones de personajes, nunca se perdieron en las aguas del olvido, por el contrario emergieron siempre con naturaleza propia. La pintura me acompañaba como un fantasma amigo, la absoluta fidelidad.

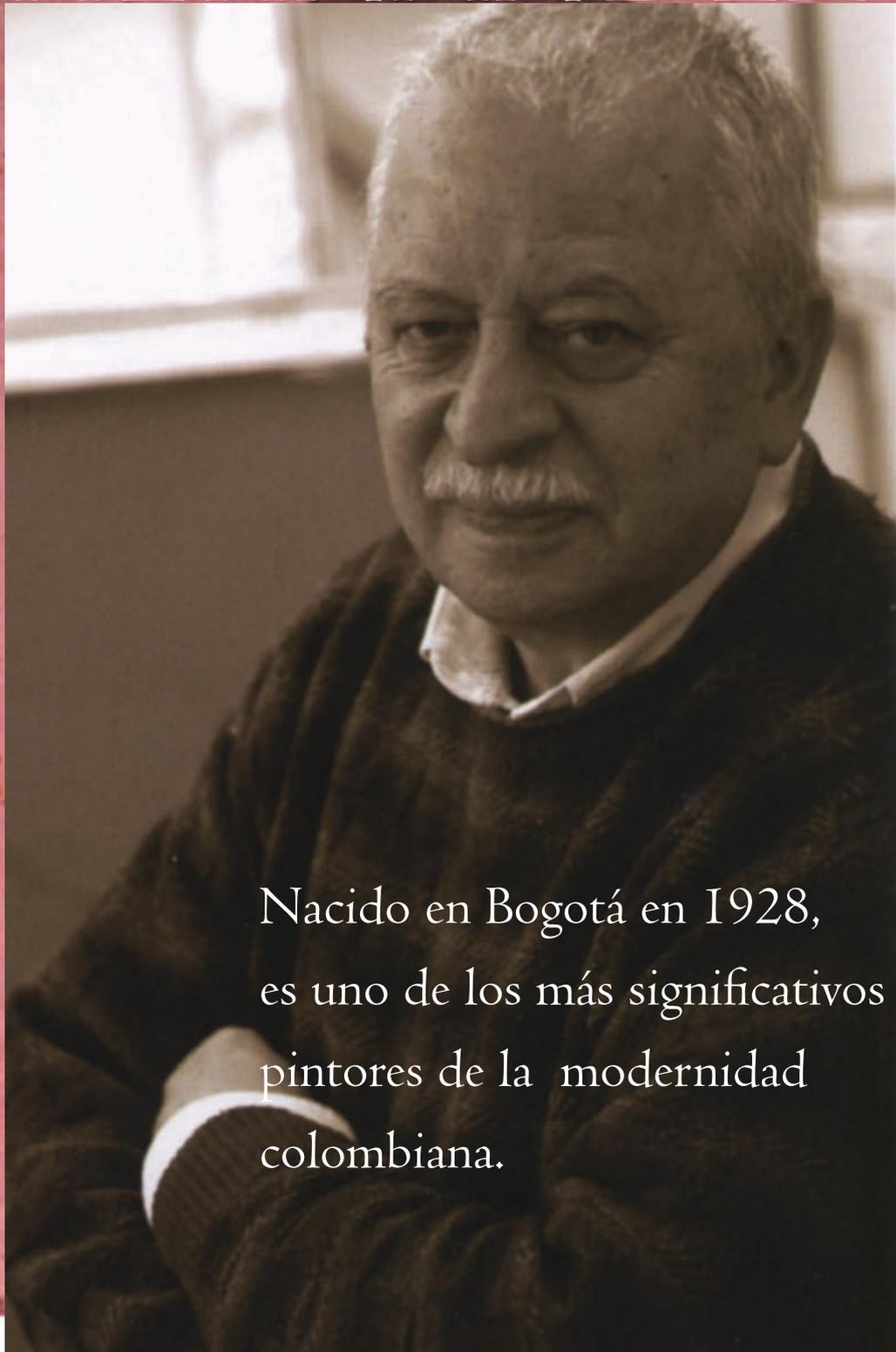
A finales de la década de los ochenta, cuando viví en La Habana en la época del exilio, la fuerza persuasiva de la imagen del país añorado en la distancia, hizo que volviera tímidamente por las líneas misteriosas y envolventes del dibujo. En mí, aún no se consolidaba la decisión definitiva de volver mis ojos hacia la pintura. Ese impulso apareció, con la amistad de algunos colegas cubanos. Ellos sin decirlo, con la presencia de su obra, me colocaron a un paso de hacerlo. Entonces escribí textos para

sus catálogos. Y por una necesidad vital, lo decidí, cuando descubrí mi cuerpo lacerado por las heridas producidas por un olvido infame, autodecretado sin razón alguna. Debía volver a pintar y lo estoy haciendo. Hoy, con la tercera exposición individual desde aquel regreso por el color y la forma, confieso que soy un hombre de doble naturaleza: escritor y pintor. No concibo la vida sin la posibilidad de caminar por el mundo con dos pies: los pies cotidianos y los de la imaginación encendidos por las palabras y el color.



VN PINTOR COLOMBIANO

# MANUEL HERNÁNDEZ



Nacido en Bogotá en 1928,  
es uno de los más significativos  
pintores de la modernidad  
colombiana.

FOTOGRAFÍA: ÓSCAR MONSALVE



*Signo-pardo rosa.* Pigmentos naturales sobre papel hecho a mano.



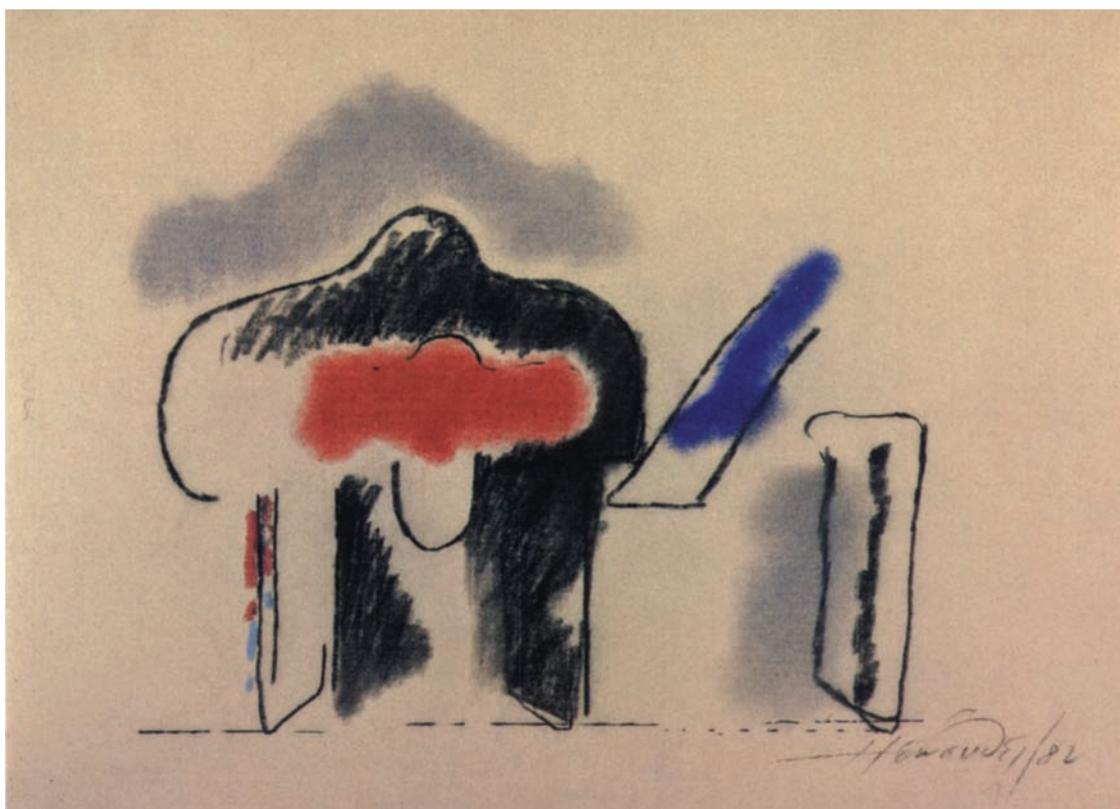
*Signo blanco lateral.* Pigmentos naturales sobre papel hecho a mano, 1999.

*A la derecha:*  
*Signo gris-violeta.* Pigmentos naturales sobre papel hecho a mano, 1999.

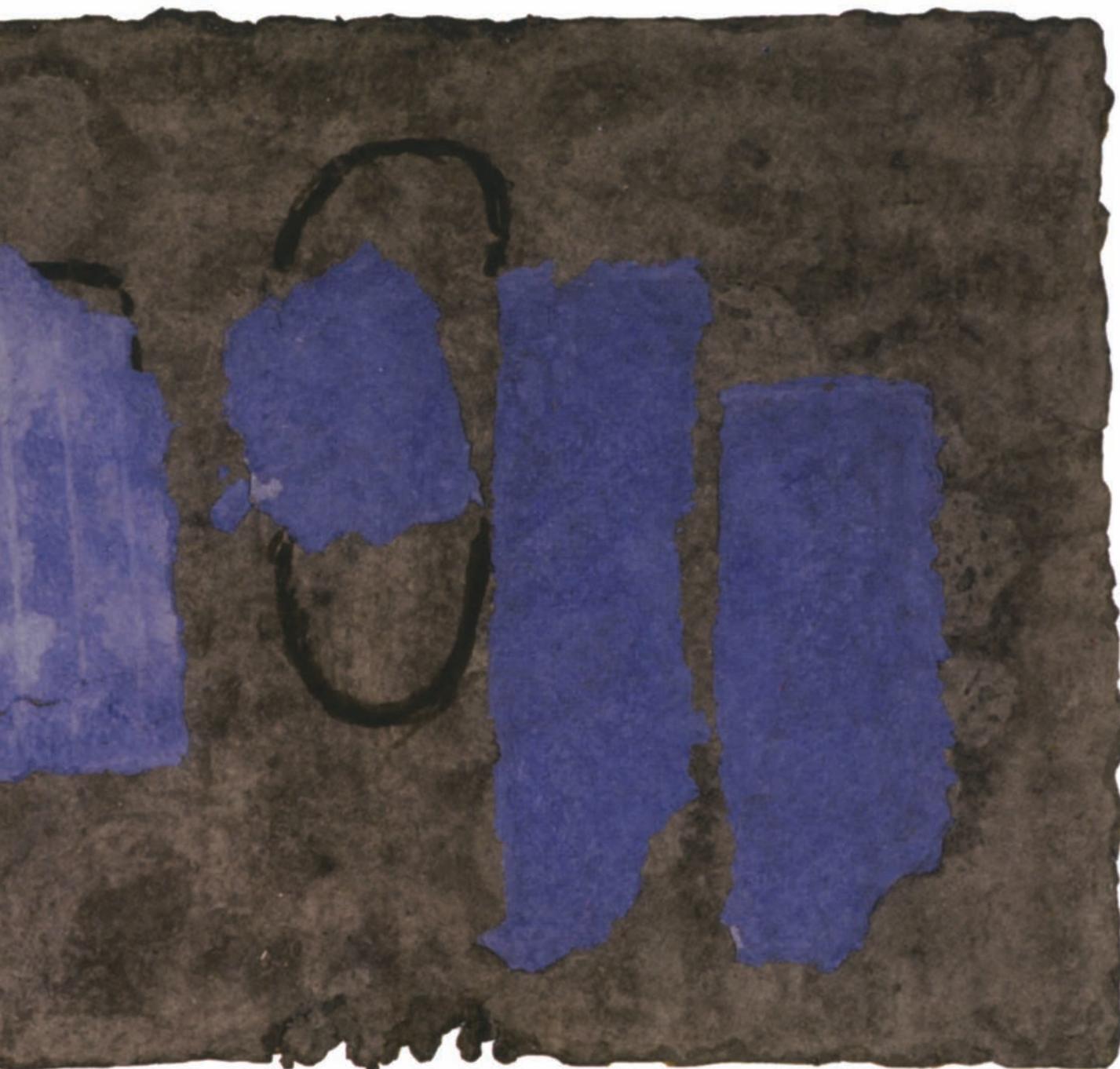
Su amplísima trayectoria, que se inicia en la facultad de bellas artes de la Universidad Nacional de Colombia e incluye estudios en la Universidad de Santiago de Chile y en el Art League de Nueva York, lo ha llevado a mostrar su obra en Bonn, Boston, Buenos Aires, Caracas, Hong Kong, Londres, Madrid, Manila, Nueva Delhi, Osaka, París, Río de Janeiro, Roma, Sevilla, Sidney y Washington, entre otras ciudades de cuatro continentes, así como en las principales capitales colombianas.

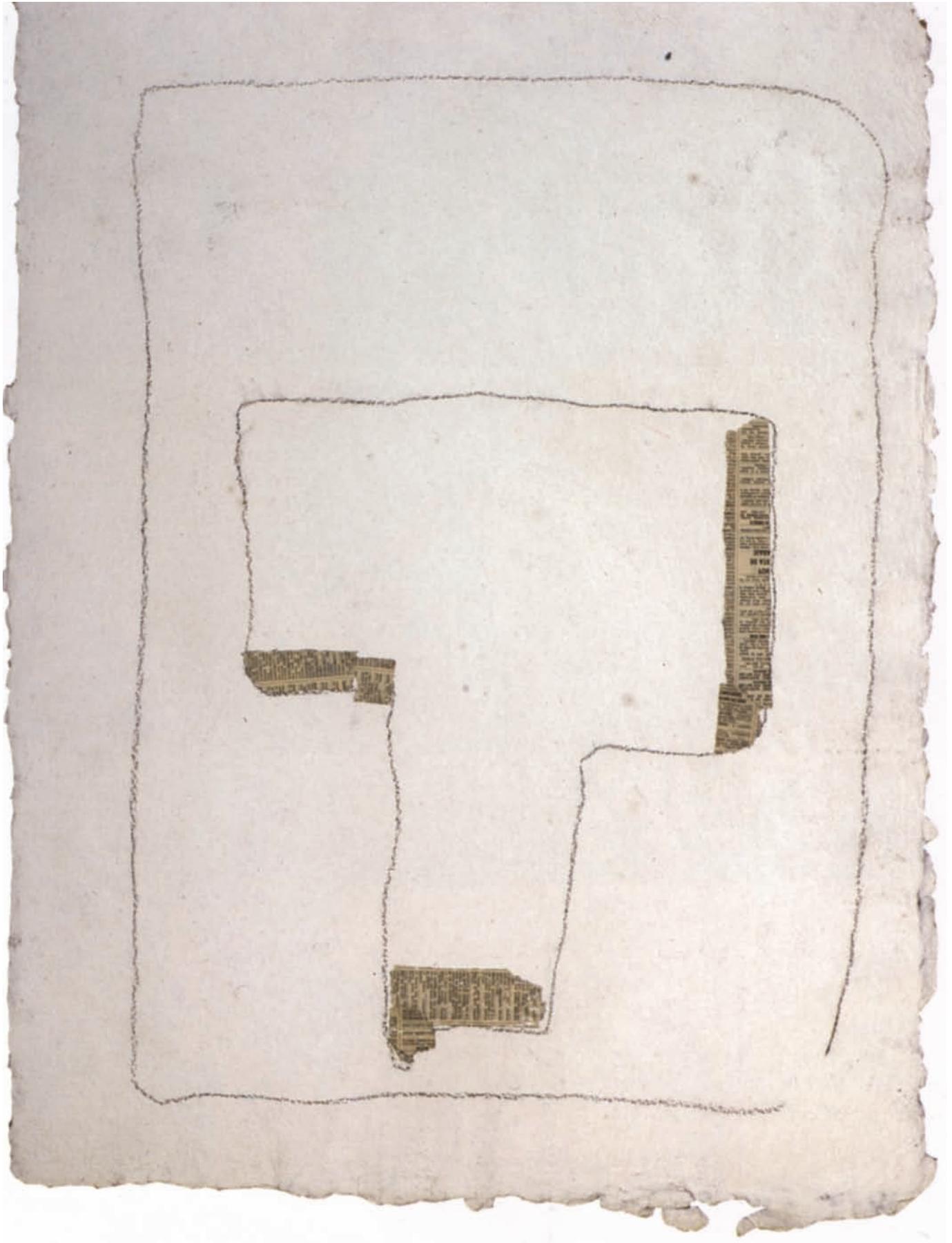
Trabajos suyos se encuentran en más de 35 instituciones públicas de Alemania, Brasil, Colombia, Estados Unidos y Panamá. Entre ellos destacan el mural *Signos y leyes*, realizado para el edificio del Congreso de la República de Colombia; el mural que le encargó el arquitecto Óscar Niemayer para el Parlamento Latino del Memorial de las Américas en São Paulo; los lienzos de la colección de la Presidencia de Colombia y de la colección de la OEA en Washington; las pinturas que se encuentran en los museos de Arte Moderno





*Signo espacio.* Óleo sobre papel, 1982.





*Signo ser.* Papel hecho a mano, 1999.

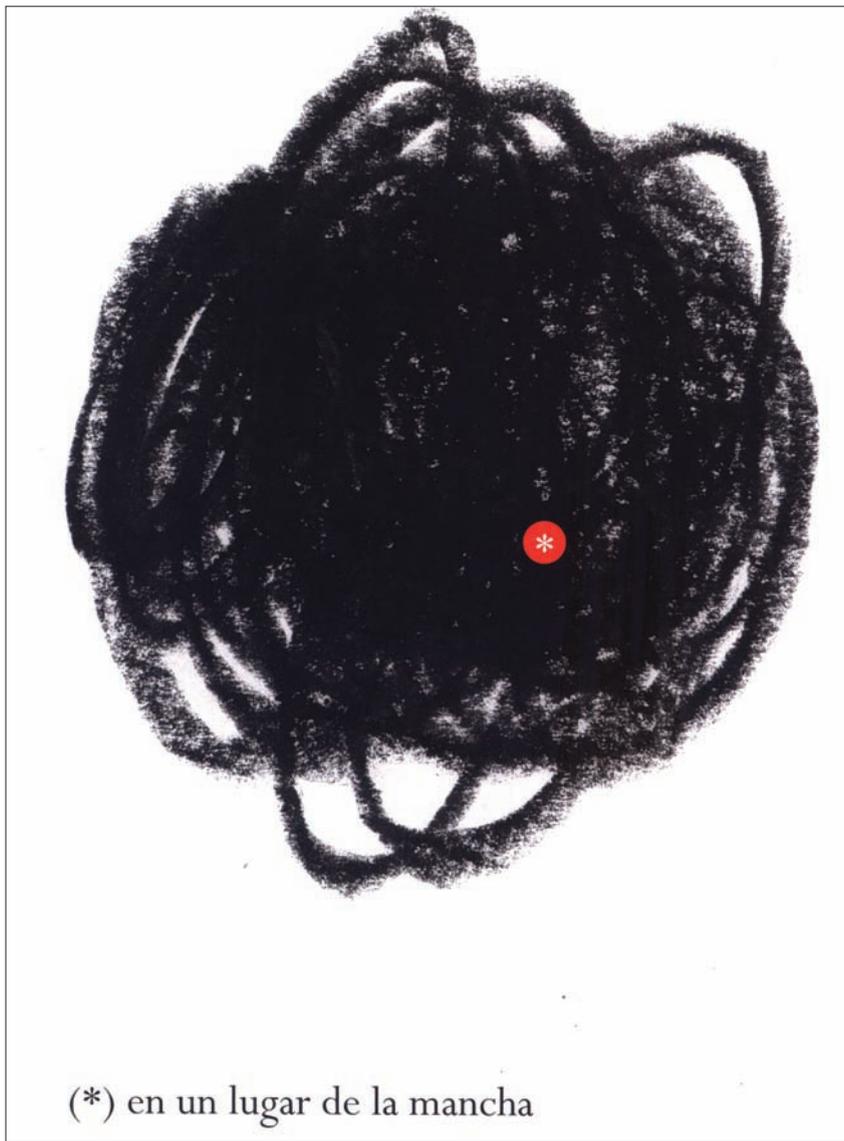


*Signo y tono.* Acrílico sobre tela, 2005.

de Bogotá, México y Rio de Janeiro, y las que reposan en colecciones tan significativas como las del Chase Manhattan Bank, la Cámara de Comercio de Medellín y las fundaciones Bárbara Duncan y Marcelo Carbona y Moraf.

La obra de Manuel Hernández revela un dominio extraordinario de los elementos que le pertenecen por derecho propio a la pintura: el dibujo, la luminosidad, el manchón, la pincelada, el color y, sobre todo, el misterio, se entrelazan para construir un mundo *sui generis*; un universo alimentado por signos o, mejor

aún, por un signo que se articula y se desarticula sin cesar para descubrir, a la postre, las múltiples facetas de una identidad que siempre sorprende. La infinita sucesión de variaciones forja un universo de imágenes, de sugerencias, de refinamiento visual y de gracia que revela el talante de un lenguaje con la capacidad de establecer un diálogo directo entre cada obra y la sensibilidad del espectador; una conversación llena de poesía, singular y enriquecedora, en ese cosmos inquietante y, a la vez, sosegado de la abstracción.

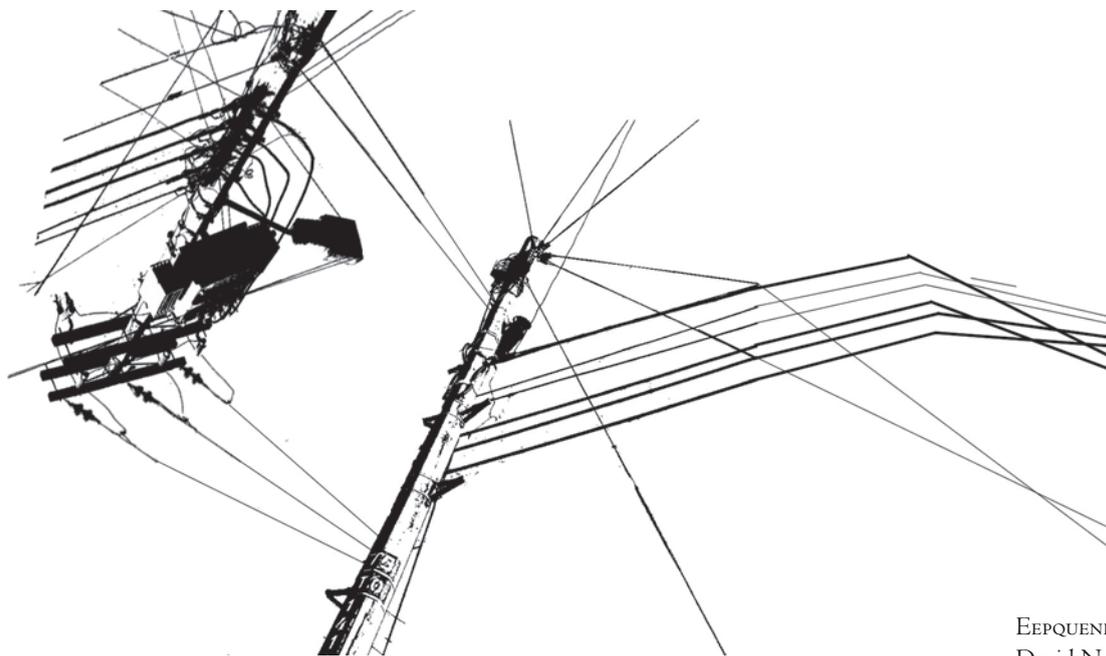


OTROS QUIJOTES.  
Emilio Gil.

(\*) en un lugar de la mancha

OTROS QUIJOTES.  
Pilar Villuendas,  
Josep Ramón Gómez.



EEPQUENENA, *Postes*.  
David Navarro.

# Itinerario

2006

## EXPOSICIONES:

**OTROS QUIJOTES**  
**50 DISEÑADORES ESPAÑOLES**  
**22 DE NOVIEMBRE A 16 DE DICIEMBRE DE 2005**

Con esta exposición, el Centro Cultural en Bogotá de la Universidad de Salamanca cerró las actividades de 2005, fecha de la conmemoración de los 400 años de la primera edición de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*.

La muestra "Otros Quijotes", presentada por cortesía de la Embajada de España en Colombia y de su Consejería de Cultura, es el resultado de la convocatoria realizada por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha a cincuenta diseñadores gráficos para que reinventasen la figura del ingenioso hidalgo, con motivo del cuarto centenario de la publicación de la obra maestra de la lengua.

Realizada en colaboración de la Sociedad Estatal para el Desarrollo del Diseño de España y del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, la muestra propone una mirada sobre el diseño español contemporáneo, a propósito de una figura que hace parte del acervo literario de España y América.

**TODO ES LO MISMO**  
**RAFAEL FLÓREZ**  
**23 DE FEBRERO A 24 DE MARZO**

Veintitrés obras realizadas en diferentes técnicas que proponen una mirada sobre la trayectoria de un connotado artista de la región colombiana del Huila. El maestro Flórez ha trasegado entre Barcelona, Bogotá y Los Ángeles, ciudades donde ha realizado varias exposiciones y donde ha desarrollado una obra en la que destaca la extraordinaria calidad del dibujo.



HORAS, 19[1].52.03. Ana Isabel Díez.

#### FRAGMENTOS

**CAMILA ECHAVARRÍA**

**29 DE MARZO A 24 DE ABRIL**

La propuesta de esta joven artista colombiana, concebida como una fragmentación de la realidad urbana, presenta una nueva mirada sobre una ciudad en permanente ebullición y en constante cambio. Realizada en acrílico sobre vidrio y espejo y complementada por una muestra de fotografía, esta exhibición compendia la inquietud de los jóvenes artífices colombianos por el alrededor y por la dinámica de la urbe.

#### PAISAJES

**JAIME TARAZONA**

**27 DE ABRIL A 19 DE MAYO**

Una serie de dibujos de objetos truncados y una instalación que reproduce de amplio formato, que sugiere el enterramiento de esos mismos objetos, ponen de presente la insignificancia de la huella del hombre en relación con la inmensidad de la naturaleza a través de la mirada de Tarazona, quien es uno de los jóvenes con mayor talento dentro de un panorama artístico amplio y prometedor.

#### VARIACIONES EN ABSTRACTO

**CAROLINA CONVERS**

**25 DE MAYO A 16 DE JUNIO**

Impresiones, pintura acrílica, fotografía, acetatos, esmaltes, láminas acrílicas dobladas al calor son los soportes de una obra que a partir de una revisión del *pop art* propone un acercamiento con la estética posmoderna en la que lo cotidiano adquiere una dimensión peculiar y un significado lleno de sugerencias. La mirada de Carolina Convers, de importante trayectoria en el panorama plástico colombiano, resulta refrescante, inteligente y no exenta de humor.

#### NEGRAS CONFLUENCIAS

**XIMENA DE VALDENEBRO**

**22 DE JUNIO A 21 DE JULIO**

A lo largo del tiempo, la obra de la maestra Ximena de Valdenebro se ha caracterizado por detenerse en la ciudad que fue y que ha ido desapareciendo. Viejas construcciones centenaristas que han caído bajo la piqueta del progreso han sido, entonces, los sujetos de una importante trayectoria artística. En el caso de la exposición, realizada en el centro de la Universidad de Salamanca en Bogotá a partir de fotografías intervenidas y trans-

formadas en verdaderas propuestas pictóricas, las tapas de alcantarilla y otros elementos que se hallan a ras del suelo de la ciudad le dieron cuerpo a una revisión sui generis y poética.

#### CUERPO SILENTE

**CONSUELO MANRIQUE**

**26 DE JULIO A 24 DE AGOSTO**

La maestra Consuelo Manrique, de larga trayectoria en el panorama plástico colombiano, presentó once obras sobre tela en técnica mixta y una obra de gran formato sobre papel realizada *in situ*, en las cuales la violencia, sugerida por el colorido, y una grafía inquietante, fueron las protagonistas. Dípticos, polípticos y pinturas ocuparon las dos salas del Centro Cultural, que fueron visitadas por numerosos estudiantes y público en general durante una de las exposiciones más connotadas del año.

#### VOLÁTILES

**EUGENIA CÁRDENAS**

**30 DE AGOSTO A 29 DE SEPTIEMBRE**

Inquietante e interesante exposición de trabajos recientes de la maestra bogotana Eugenia Cárdenas, cuyo recorrido en el campo de la fo-

PAISAJE, Jaime Tarazona.

CUERPO SILENTE,  
Catatumbo, Consuelo  
Manrique.





VOLÁTILES,  
Eugenia Cárdenas.

tografía y de la fotografía intervenida ha sido largo y fructífero. Cuarenta y dos obras realizadas en la técnica fotográfica de cianotipos y calotipos sobre papel (emulsión fotográfica sensible a los rayos ultravioleta), kodalit virados y recortados con formas de figuras humanas y varias muestras de kodalit virado y dibujado, dieron testimonio de una investigación larga y concienzuda sobre las posibilidades de las técnicas fotográficas y de una sorprendente sensibilidad de artista.

### HORAS

ANA ISABEL DíEZ  
4 A 27 DE OCTUBRE

Veintitrés óleos sobre lienzo y dos temáticas complementarias pusieron de relieve el oficio de la antioqueña Ana Isabel Díez y su interés sobre la cambiante naturaleza del trópico. El bosque y la vegetación, con el tenebrismo de una mirada peculiar, y los cielos, a veces amenazadores, a veces evocadores, nostálgicos o aviesos, fueron los protagonistas de una exposición que dio testimonio de la validez del paisaje desde una aproximación modernista.

### MICRORRELATOS ILUSTRADOS

VARIOS ARTISTAS  
4 A 30 DE OCTUBRE

El servicio de actividades de la Universidad de Salamanca en España, en colaboración con el Centro Comercial El Tormes, organizó el primer concurso de microrrelatos para toda la población universitaria Salmantina. Los microrrelatos ganadores fueron ilustrados por alumnos de Bellas Artes, y con las ilustracio-

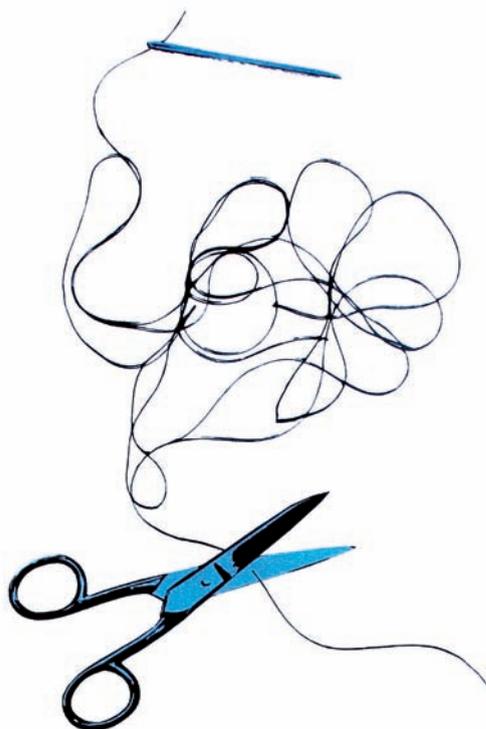
nes y los textos premiados se realizó una divertida exposición que atrajo a numerosos visitantes, sobre todo del ámbito universitario.

### EEPQUENENA ("EN ALGÚN LUGAR", EN LENGUA CHIBCHA)

DAVID NAVARRO

1 AL 23 DE NOVIEMBRE

Una instalación, cientos de pequeñas maquetas y, sobre todo, la perspicacia de un concepto fueron los elementos centrales de la exposición de un joven artista bogotano, que invitaron a reflexionar sobre el paso aterrador de la aldea construida a toda velocidad a una modernidad urbana que posee sus propios códigos y que dentro de un eclecticismo arquitectónico, o caos quizás, establece un lenguaje desparpajado y hasta cierto punto original. Profunda reflexión sobre la estética forzada de una Latinoamérica todavía en construcción.



### VIDA DE

Érase una vez una introducción que se transformó en nudo, después desembocó en desenlace y luego fin.

Autor: Mar Ferragut Rámiz.

Ilustración: M<sup>o</sup> Cinta Alonso-Villalobos Millán.

### MICRORRELATOS ILUSTRADOS

### IN MEMÓRIAM: BESTIARIO

ARTURO ALAPE

28 DE NOVIEMBRE AL 15 DE DICIEMBRE

Conmovedora exposición del escritor y pintor recientemente fallecido Arturo Alape, programada para finalizar las actividades del año.

### OTRAS ACTIVIDADES

#### CONFERENCIA

El 24 de noviembre de 2005, a las 6 de la tarde y con motivo de informar a los visitantes acerca de la exposición "Otros Quijotes", el profesor José Manuel Lucía, director del proyecto de investigación del "Banco de imágenes de *El Quijote*" del Centro de Estudios Cervantinos, dictó una conferencia sobre la iconografía del ingenioso hidalgo.

### LECTURA DE POEMAS

RECITAL DE MEMPO GIARDINELLI Y  
FERNANDO OPERÉ

El Centro Cultural de la Universidad de Salamanca en Bogotá, Cátedra Colombia y Carmenza Kline, invitaron a una lectura de poesía el jueves 4 de mayo a las siete de la noche. A lo largo de dos horas, con el acompañamiento de un guitarrista que ilustró la velada, el novelista y poeta argentino Mempo Giardinelli, presente en Bogotá con motivo de la Feria del Libro, y el poeta español-Fernando Operé, leyeron a dos voces diversos poemas de su autoría.

### PRESENTACIÓN DE TESIS

El miércoles 24 de mayo tuvo lugar la presentación de las tesis doctorales *Cum Laude* de la Universidad de Salamanca de los colombianos Pedro Sarmiento Sandoval y Gustavo Forero Quintero, y la presentación de los respectivos libros publicados por la Universidad Externado de Colombia. Se contó con la intervención del Consejero Cultural de la Embajada de España.

### CONCIERTOS

GRUPO HEMIOLA  
6 DE DICIEMBRE DE 2005

Hermoso concierto, programado para cerrar las actividades del año 2005, de música del Medioevo y del Renacimiento para soprano e instrumentos de época: vihuelas, flautas de pico, violas de gamba y medievales, cornamusa, guitarra barroca e instrumentos de percusión como bendir, darabouka, pandero, etc. Se interpretaron obras de compositores como Ortega, Pisador, Praetorius, Mudarra, Ortiz, Fuenllana, Caroubel y Sanz, así como diversas piezas de autores anónimos.

El Grupo Hemiola ha ofrecido recitales en el Festival Música en los Templos, en los ciclos de música antigua del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de los años 2004 y 2005, en el auditorio Fabio Lozano, en las bibliotecas públicas de Bogotá y en diversas instituciones educativas, con fines tanto didácticos como de divulgación.

EERQUENENA, *Bodegón con naturaleza muerta.*  
David Navarro.

### CUARTETO DE GUITARRAS CUARTETO 90210

28 DE JUNIO

Grupo conformado por guitarristas egresados del conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Colombia con el fin de empezar una nueva propuesta hacia la música de cámara. El programa incluyó obras para guitarra de compositores españoles y americanos y transcripciones para cuatro guitarras de grandes maestros de la música.

El grupo ha participado en el Primer y en el Segundo festival de guitarra Ramiro Isaza Mejía, organizado por estudiantes de guitarra del conservatorio de música de la Universidad Nacional de Colombia; en el Festival de Artes El Nogal, organizado por la Universidad Pedagógica; y en el VI Festival nacional de guitarra de Bucaramanga, organizado por la Universidad Industrial de Santander. Han sido invitados a la sala Otto de Greiff de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, sala de música de la Biblioteca Virgilio Barco, Fundación Artística Gentil Montaña de Bogotá, y al Auditorio Teresa Cuervo Borda del Museo Nacional de Colombia. También han realizado en diferentes oportunidades conciertos didácticos para varios colegios de Bogotá, y se han presentado en la sala de conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango dentro de la serie Lunes de Jóvenes Intérpretes.

### ACTIVIDADES ACADÉMICAS

Todo el año, Maestría en Derecho Penal – Universidad Santo Tomás en convenio con la Universidad de Salamanca.

2, 3 Y 4 DE FEBRERO DE 2006

#### MÓDULO I: DELITOS IMPRUDENTES

Profesor: Dr. Nicolás García Rivas  
–Universidad Castilla-La Mancha

#### MÓDULO II: DERECHO PENAL Y CONSTITUCIÓN

Profesor: Dr. Adán Nieto Martín  
–Universidad Castilla-La Mancha

2, 3 Y 4 DE MARZO DE 2006

#### MÓDULO I: DERECHO PENAL ESPECIAL II

Profesor: Dr. Jorge Enrique Valencia Martínez

–Universidad Santo Tomás

#### MÓDULO II: PRINCIPIOS CONSTITUCIONALES Y DERECHO PENAL

Profesora: Dra. Carmen Rodríguez Gómez

–Universidad de Salamanca

6, 7 Y 8 DE ABRIL DE 2006

#### MÓDULO I: AUTORÍA Y PARTICIPACIÓN

Profesor: Dr. Juan Carlos Ferré Olivé

–Universidad de Huelva

#### MÓDULO II: EVOLUCIÓN DE LA TEORÍA DEL DELITO

Profesor: Dr. Hernán Hormazábal Malaree

–Universidad de Gerona





BESTIARIO.  
Arturo Alape.

4, 5 Y 6 DE MAYO DE 2006

**MÓDULO I: DELITOS CONTRA LA ADMINISTRACIÓN PÚBLICA**

Profesor: Dr. Esteban Mestre  
–Miembro del Comité Penal del Consejo de Europa. Universidad de Alcalá de Henares.

**MÓDULO II: TEORÍA DE LA NORMA JURÍDICO PENAL**

Profesor: Dr. Jesús Orlando Gómez López  
–Universidad del Cauca

1, 2 Y 3 DE JUNIO DE 2006

**MÓDULO I: DELITOS DE OMISIÓN**

Profesor: Dr. Guillermo Portilla Contreras  
–Universidad de Jaén  
Módulo II: Teoría de la pena  
Profesora: Dra. Gloria Lucía Bernal  
–Universidad Santo Tomás

6, 7 Y 8 DE JULIO DE 2006

**MÓDULO I: EVOLUCIÓN JURISDICCIONAL DE LA CASACIÓN**

Profesor: Dr. Jorge Aníbal Gómez Gallego  
–Universidad Santo Tomás  
**MÓDULO II: ANTIJURIDICIDAD PENAL**  
Profesor: Dr. Fernando Molina Fernández  
–Universidad Autónoma de Madrid

7, 8 Y 9 DE SEPTIEMBRE DE 2006

**MÓDULO I: TENDENCIAS DE POLÍTICA CRIMINAL Y DERECHOS FUNDAMENTALES**

Profesor: Dr. José Luis González Cussac  
–Universidad Jaime I  
Módulo II: Derecho Penal internacional

Profesora: Dra. Carmen Rodríguez Gómez  
–Universidad de Salamanca

5, 6 Y 7 DE OCTUBRE DE 2006

**MÓDULO I: TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN**

Profesor: Dr. Jorge Guillermo Restrepo Fontalvo  
–Universidad Santo Tomás de Aquino

**MÓDULO II: DELITOS CONTRA LA LIBERTAD PERSONAL**

Profesora: Dra. Nuria Matellanes Rodríguez  
–Universidad de Salamanca

19, 20 Y 21 DE OCTUBRE DE 2006

**MÓDULO: TEORÍA DEL ERROR**

Profesor: Dr. Juan Oberto Sotomayor  
–Universidad de Salamanca

2, 3 Y 4 DE NOVIEMBRE DE 2006

**MÓDULO I: FILOSOFÍA DEL DERECHO**

Profesor: Dr. Manuel Salvador Grosso García  
–Universidad Santo Tomás

**MÓDULO II: BLANQUEO DE CAPITALES**

Profesor: Dr. Eduardo Fabián Caparrós  
–Universidad de Salamanca

30 DE NOVIEMBRE, 1 Y 2 DE DICIEMBRE

**MÓDULO: SOCIOLOGÍA DEL DERECHO**

Profesor: Hernando Torres Co-rredor  
–Magistrado de la Corte Suprema de Justicia

**MÓDULO II: BLANQUEO DE DINERO Y PERSECUCIÓN POLÍTICA INTERNACIONAL**  
Profesor: Nicolás Rodríguez

**FEBRERO**

7 AL 10 DE FEBRERO

**CURSO: MARCADORES MOLECULARES Y SU APLICACIÓN BIOMÉDICA**

Profesorado:  
Dr. D. José Ramón Alonso Peña, catedrático de biología celular. Decano de la Facultad de Biología de la Universidad de Salamanca.

Dra. Dña. Rosario Arévalo Arévalo, profesora titular de biología celular de la Universidad de Salamanca.

Dr. D. Antonio Muro Álvarez, profesor titular de parasitología de la Universidad de Salamanca.

Dr. D. Eduardo Weruaga Prieto, profesor titular de biología celular de la Universidad de Salamanca.

Al curso asistieron cuarenta personas de diferentes entidades, como Colegio Mayor de Cundinamarca, Centro Dermatológico, Colsanitas, y universidades La Salle, Nacional, La Sabana, El Bosque, Andes y Manuela Beltrán.

**ABRIL**

3, 4 Y 5 DE ABRIL

**III JORNADAS INTERNACIONALES DE DERECHO PENAL. UNIVERSIDAD DE SALAMANCA EN CONVENIO CON LA UNIVERSIDAD DEL ROSARIO. "CUESTIONES ACTUALES DEL DERECHO PENAL ECONÓMICO".**

Conferencistas:  
Dr. Eduardo Fabián Caparrós, Universidad de Salamanca.

Tema: Derecho Penal económico y Unión Europea.

Dr. Miguel Díaz y García Conlledo, Universidad de León.

Tema: Problemas actuales de autoría y participación en los delitos económicos.

Dr. Hernán Hormazábal, Universidad de Gerona.

Tema: Repercusiones de la teoría del bien jurídico en la teoría del delito.

Dr. Juan Carlos Ferré Olivé, Universidad de Huelva.

Tema: Trascendencia de la contabilidad en el ámbito de los delitos económicos.

Prof. Francisco José Sintura, Universidad del Rosario.

Tema: El Derecho Penal económi-

co y el orden constitucional colombiano.

Prof. Jaime Lombana Villalba.  
Tema: La responsabilidad penal de los administradores sociales y miembros del directorio.

Dra. Sara Magnolia Salazar.  
Tema: Desarrollos de la ley de extinción de dominio frente al lavado de activos.

Prof. William Torres Topaga.  
Tema: El uso abusivo de la información privilegiada.

Prof. Alfredo Rodríguez Montaña.  
Tema: La protección penal de los derechos de autor.

Prof. Juan Carlos Prías.  
Tema: La política criminal frente al fraude fiscal.

Prof. Juan Carlos Forero.  
Tema: El principio de oportunidad en el Código de procedimiento penal colombiano.

Prof. Raúl Eduardo Sánchez.  
Tema: Instrumentos procesales nuevos contra la delincuencia organizada.

## MAYO

### 11 DE MAYO

Convocatoria de becas para realizar estudios de tercer ciclo y doctorado en la Universidad de Salamanca, destinadas a estudiantes iberoamericanos, financiadas por el Grupo Santander.

### 22 DE MAYO

Apertura de la convocatoria de cinco becas para realizar estudios de primer y segundo ciclos, destinadas a estudiantes colombianos, financiadas por la Organización Sanitas Internacional.

Convocatoria de cinco becas para realizar estudios de primer y segundo ciclo, destinadas a estudiantes del Centro Cultural Educativo Español Reyes Católicos, financiadas por el Santander Central Hispano.

## JUNIO

### 30 DE JUNIO

Reunión del Comité Universidad – Empresa. Anfitrión: Universidad de Salamanca. Los ponentes fueron:

Dr. Juan Francisco Ortega Díaz, Universidad de Salamanca.

Tema: Cláusula de confidencialidad en operaciones de transferencia de tecnología. Símbolos y diseño

industrial en el tráfico económico colombiano.

Dr. Alfredo Mateos García, Director de la OTRI Universidad de Salamanca.

Tema: Transferencia de tecnología en el ámbito de las Universidades europeas y españolas.

La reunión contó con la participación de cien personas de diferentes universidades y empresas prestigiosas de la ciudad. Los rectores que presidieron la mesa fueron: Dr. José Fernando Isaza – rector de la Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano; Dr. Pablo Michelsen Niño – rector de la Universidad Politécnica Gran Colombiano; Dr. Germán R. Santos Granados – rector de la Escuela Colombiana de Ingeniería Julio Garavito; Dr. Obdulio Velásquez – rector de la Universidad de la Sabana; padre Gerardo Remolina – rector de la Pontificia Universidad Javeriana; Dr. Hans Peter Knudsen – rector de la Universidad del Rosario; Dr. Moisés Wasserman – rector de la Universidad Nacional; Dr. Rodrigo Noguera Laborde – rector de la Universidad Sergio Arboleda.

Cada dos semanas se programa una reunión del Subcomité Técnico dentro del marco del Comité Universidad – Empresa. Dentro de las empresas que participan están Codensa, Emgesa, Gas Natural y Transmilenio.

## OCTUBRE

### 4 DE OCTUBRE

Visita al Congreso de la República de Colombia por la Dra. María Isabel Montesinos de la Puente, directora del Centro Cultural de la Universidad de Salamanca en Bogotá, donde se llevó a cabo la firma del acuerdo de voluntades del proyecto denominado ARCA (Articulación Congreso – Academia).

### 26, 27 Y 28 DE OCTUBRE

**CURSO: PROPIEDAD INTELECTUAL Y MERCADO EDITORIAL, EN COLABORACIÓN CON LA CÁMARA COLOMBIANA DEL LIBRO.**

Conferencistas:

Dra. Dña. María Jesús Moro Almaraz, profesora titular de Derecho Civil de la Universidad de Salamanca y jefe de los servicios jurídicos de la misma.

Dr. D. Juan Francisco Ortega Díaz, profesor de Derecho Mercantil de la Universidad de Salamanca.

### 23 AL 28 DE OCTUBRE

El Dr. D. Luis Serrano-Piedecabras Fernández, coordinador del doctorado “Nuevos recursos y sustentabilidad en turismo” de la Universidad de Salamanca, llevó a cabo las siguientes actividades tanto en Bogotá como en Santa Marta:

–Reunión de las entidades del Fondo de Promoción Turística.

–Reunión de los aspirantes e inscritos al doctorado en la sede del Centro Cultural de la Universidad de Salamanca.

–Almuerzo con los rectores de Rudecolombia.

–Visita de los pares del Ministerio de Educación Nacional para la verificación de las condiciones de calidad para la aprobación del doctorado “Nuevos recursos y sustentabilidad en turismo” con la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.

–Visita a la Universidad del Magdalena en Santa Marta para impulsar dicho doctorado con Rudecolombia.

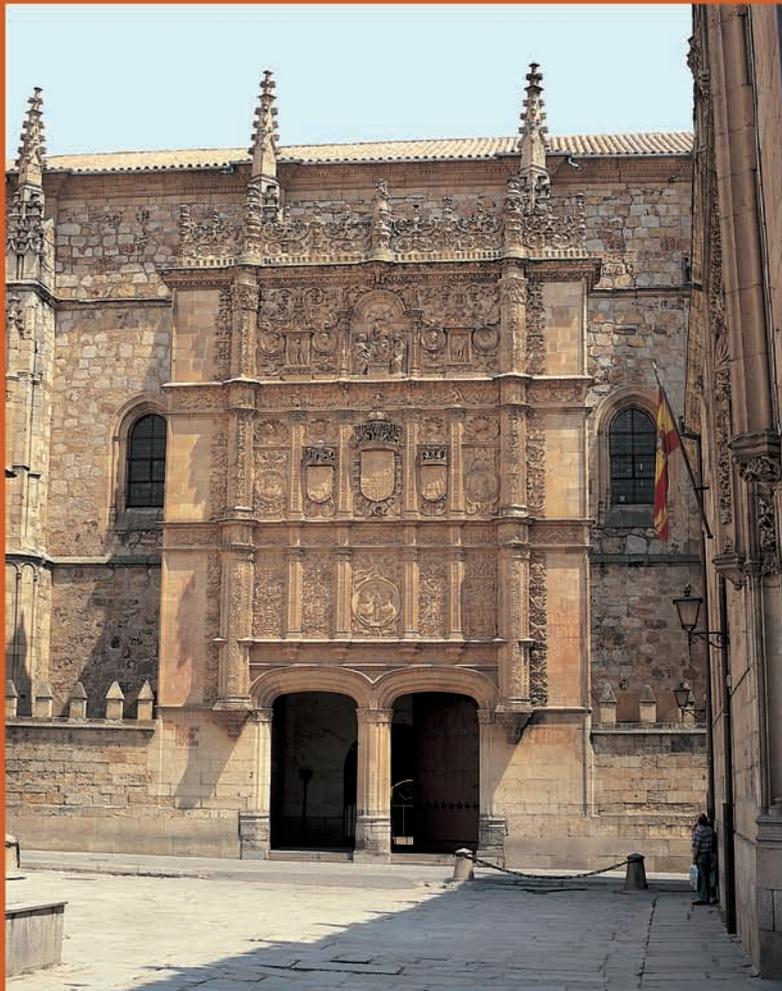
## LISTA DE CONVENIOS FIRMADOS EN 2006

1. Corporación Universitaria de Ciencia y Desarrollo, Uniciencia.
2. Universidad Autónoma de Manizales.
3. Universidad Pedagógica Nacional.
4. Universidad Los Libertadores.
5. Acuerdo de voluntades con el Senado de la República.



Se acabó de imprimir este quinto  
número de *Stvdia Colombiana*  
en Editorial Nomos S.A., bajo la supervisión  
de Icono Editorial Ltda.,  
el día 17 de noviembre del año 2006,  
día de santa Isabel de Hungría,  
al cumplirse el sexto aniversario  
de la fundación del Centro Cultural  
de la Universidad de Salamanca  
en Bogotá.

La edición en tamaño noveno,  
ilustrada en color,  
tuvo un tiraje de 2.500  
ejemplares cosidos con hilo  
y pegados, impreso sobre papel  
Propalbeige de 90 gramos;  
se emplearon las fuentes *Centaur*,  
*Poppl-Laudatio*, *Baker Signet*,  
*Vitor*, *Ibarra*,  
en cuerpos de 10 y 12 puntos.



Fachada de la Universidad de Salamanca