

La música para cine de Alberto Ginastera*



Deborah Schwartz-Kates

Traducción del inglés Carlos Barreiro Ortiz

Aunque el compositor argentino Alberto Ginastera (1916-1983) es ampliamente considerado como uno de los principales portavoces musicales de América Latina, algunas facetas de sus aportes siguen siendo desconocidas. Uno de los temas menos familiares se refiere a las partituras inéditas de su música para cine, que comprenden once trabajos cinematográficos elaborados entre 1942 y 1958. La principal razón por la cual las partituras cinematográficas de Ginastera permanecen sin analizar, se refiere a las dificultades logísticas para emprender esa investigación. Las películas permanecen en Buenos Aires dispersas en archivos nacionales y colecciones privadas. A su vez, los manuscritos hacen parte de la colección de la Fundación

* Título original: "The film music of Alberto Ginastera". Se publicó en *Paul Sacher Stiftung*, N.º 19, abril 2006, Basilea, pp. 23-27.

Paul Sacher de Basilea, en Suiza, a la cual Ginastera donó su legado musical. Incluso, hasta hace poco tiempo, factores geográficos parecían ser obstáculos insalvables para los investigadores, quienes no lograban coordinar estudios de las fuentes en dos lugares tan distantes. No obstante, a través de una serie de sistemáticas investigaciones y encuestas de campo, fue posible obtener copias de diez de los once filmes objeto del proyecto. En un período de cuatro meses en la Fundación Paul Sacher se reconstruyeron las fuentes, y las películas y las partituras volvieron a reunirse de nuevo.

El estudio detallado del repertorio cinematográfico sirve no sólo para llenar el mapa de un territorio del compositor aún no cartografiado, sino que es útil como espacio para explorar aspectos significativos en la beca que ganó Ginastera. Uno de tales aspectos involucra la relación entre Ginastera y Aaron Copland. A pesar del actualizado conocimiento de los especialistas sobre la relación personal entre los dos músicos y su significación estética, esa cercanía no ha sido explorada en la literatura especializada. Aún más, no se ha considerado la cuestión de cómo la música para el cine pudo haber marcado esa amistad.

Los dos compositores se conocieron por primera vez en Buenos Aires en 1941, durante la gira de Copland por Sur América emprendida para promocionar intercambios culturales. Uno de los eventos más llamativos de esa visita lo constituyó la serie de conferencias sobre el tema "Música para películas" que incluía fragmentos de sus más recientes trabajos cinematográficos.¹ Poco tiempo después del viaje de Copland, Ginastera comenzó a componer sus propias partituras para cine. Al mismo tiempo, solicitó y obtuvo una beca

Guggenheim para viajar a los Estados Unidos. En su solicitud, Ginastera declaraba que el propósito principal de su viaje sería el de estudiar "la música en el teatro, en el cinematógrafo y en la radiotelefonía: su técnica y sus problemas actuales". Mencionaba también a Aaron Copland como "uno de los músicos norteamericanos que más ha profundizado en esos temas".² A partir de esa documentación, es posible concluir con facilidad que la música para cine fue el foco central en las tempranas relaciones entre los dos compositores y que las conferencias de Copland en Argentina proporcionaron el estímulo crítico necesario para el primer trabajo de Ginastera en el género cinematográfico.

Las partituras para cine de Ginastera enfatizan y promueven las convicciones estéticas de Copland. Ellas evitan los clisés de Hollywood tales como el abuso de *leitmotifs* y la excesiva fidelidad al lenguaje musical del posromanticismo. Cada una de las partituras cinematográficas de Ginastera emplea una sonoridad y estilo original que permite al compositor —en palabras de Copland— "crear una atmósfera más convincente de tiempo y lugar...".²

En los diversos alcances de sus primeros trabajos para el cine (desde el estilo cinético del ballet *Malambo*, 1942, hasta el etéreo paisaje sonoro de *Rosa de América*, 1945), Ginastera propone

Esta publicación pertenece a



Asociación de Revistas Culturales Colombianas

ingeniosas posibilidades al estilo convencional de Hollywood que predominaba en la industria filmica argentina. En ese sentido, su música adapta y reformula los preceptos cinematográficos de Copland con un nuevo modelo para los compositores sudamericanos.

El repertorio cinematográfico de Ginastera también arroja luces acerca del conocimiento que poseía el compositor sobre las tradiciones folclóricas de Argentina. Aun cuando en la actualidad algunos especialistas coinciden en que Ginastera partió de fuentes vernaculares para acuñar su esencia nacionalista, ellos mismos tienen muy escasa información acerca de los medios por los cuales el compositor obtuvo un conocimiento práctico de la música folclórica argentina. Teniendo en cuenta que Ginastera concibió sus partituras musicales cinematográficas para el gusto popular, éstas contienen numerosos ejemplos de los géneros nativos que aparecen estilizados en otras piezas no cinematográficas.

Caballito criollo (1953), por ejemplo, incluye un malambo tradicional (danza improvisada argentina basada en progresiones repetitivas de los acordes). En el manuscrito original de este trabajo, Ginastera hizo un borrador a lápiz que luego copió en tinta. Los dos partituras ilustran la escritura manuscrita del compositor en ese período. Aunque la melodía central de la pieza es original, evoca la armonía del género tradicional. Esta similitud puede observarse al comparar las progresiones IV, V y I en la partitura final con la transcripción *in situ* de la danza folclórica.³

Apropiaciones similares de fuentes tradicionales caracterizan la música para cine del compositor. Ellas contrastan con claridad con la imagen que Ginastera proyecta de un compositor de "folclor ima-

ginario", que evita referencias literales de las tradiciones criollas. Si bien es cierto que Ginastera pudo haber obtenido ventajas al mantener en público esta posición, sus partituras para cine revelan que él poseía un sólido conocimiento del folclor musical argentino.

Un punto final relacionado con la pericia musical cinematográfica del compositor. En una escena característica de *Nace la libertad* (1949), soldados argentinos ocultan a sus mujeres la verdad acerca de los preparativos de una rebelión armada. Las mujeres descubren la realidad al comparar diferentes versiones de la historia. Desde el punto de vista musical, Ginastera establece esta escena como un canon, que durante largo tiempo se ha mantenido como símbolo de confusión en la historia de la ópera occidental. El recurso del contrapunto —en otros casos, un absurdo en una pieza tan breve— sostiene un acentuado contraste al chismoreo de las mujeres en la pantalla. Aquí, Ginastera despliega una innata capacidad para escribir con inspirada imaginación, música que

se apropia y enriquece la acción cinematográfica. De esta manera, su experiencia en el oficio de escribir música para cine anuncia y prepara su carrera como un reconocido compositor de ópera. ■

Notas

1 Copland Aaron y Perlis Vivian. *Copland: 1900 through 1942*. Nueva York: St Martin's Press, 1984, pp. 323-326.

2 Copland Aaron: "Tip to Moviegoers: Take off Those Ear-Muffs". En: *Nueva York Times* (6 de noviembre 1949), p. 28; Pollack, Howard: "Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man". Nueva York: Henry Holt, 1999, pp. 341-50.

3 Aretz Isabel. *El folclore musical argentino* (2a edición). Buenos Aires: Ricordi Americana, 1999, p. 181.

Notas del traductor

* Aaron Copland compuso ocho partituras originales para el cine: *The City* (1939), *Of Mice and Men* (1939), *Our Town* (1940), *The Noth Star* (1943) *The Cummington Story* (1945), *The Red Pony* (1948), *The Heiress* (1949), *Something Wild* (1961).

** "...lo realizó con probidad y cuidado, buscando un tono de poesía trágica que no siempre llegó a aprehender y teniendo en cuenta sus mejores apoyos en la excelente música de Alberto Ginastera" (*Cien años de cine latinoamericano, 1896-1995*. Redacción: Rafael Acosta de Arriba, La Habana: ICAIC).

Filmografía de Alberto Ginastera			
Título	Director	Género	Premios
1942 <i>Malambo</i> **	A. Zavalía	Cine arte	Premio nacional
1945 <i>Rosa de América</i>	A. Zavalía	Cine arte	
1949 <i>Nace la libertad</i>	J. Saraceni	Drama histórico	Cronistas argentinos
1950 <i>El puente</i>	Gorostiza	Drama histórico	
1952 <i>Facundo: el tigre de los llanos</i>	Tato	Clásico literario	Cronistas argentinos
1953 <i>Caballito criollo</i>	Pappier	Drama patriótico	Cronistas argentinos
1954 <i>Su seguro servidor</i>	Togni	Comedia	
1956 <i>Los maridos de mamá</i>	Togni	Comedia	
1956 <i>Enigma de mujer</i>	Salaberry	Drama	
1958 <i>Hay que bañar al nene</i>	Togni	Comedia	
1958 <i>Primavera de vida</i>	Mattson	Drama	

Atrapados, siempre atrapados

Trampas para incautos



Yeniva Fernández
Revuelta Editores
Lima, 2009
97 p.

Yeniva Fernández (Lima, 1969) es una escritora peruana que en diciembre de 2009 presentó una primera colección de prometedores cuentos bajo el título *Trampas para incautos*. Para analizar su obra dividiremos nuestro texto en dos momentos. En el primero de ellos presentaremos una síntesis de los relatos en cuestión, y en el segundo proporcionaremos algunas claves para su lectura.

Trampas para incautos comprende dos partes. La primera de ellas se denomina “Trampas a mediodía” y la componen seis historias; la segunda se llama “Trampas de la neblina” y la conforman cinco narraciones. “Trampas a mediodía” empieza con el texto *Sierra Norte*, la historia de una mujer que antes de llegar a su población estaba segura de cómo había transcurrido su vida pasada y, de repente, por una serie de eventos, empieza a notar que su pasado parece haber

transcurrido de una manera distinta a como ella recordaba. “Sierra Norte” (con ambientación latinoamericana) recuerda a ese mago de este tipo de temáticas que fue Philip K. Dick, en cuyos cuentos y novelas es muy común el tema de alguien que descubre que su pasado no sucedió del modo en que se rememora. El siguiente cuento, “Quédate a dormir”, retrata a la amante de un hombre casado y consigue que el lector entienda que este hombre es el victimario que se aprovecha de dos ingenuas: la esposa oficial y la amiguita con la que ocasionalmente se acuesta. En esta historia, pareciera que Yeniva Fernández alude al hecho de que, así como sería ridícula una cebra que se enamorara del león que se la almuerza, la mujer —sin embargo— sí es esa “cebra” capaz de semejante estupidez (lo que lo pone a uno a pensar si el sexo femenino es demasiado noble o demasiado ingenuo o las dos cosas). “Lo mejor para Mario” (el cuento siguiente) es la caricatura de una madre sobreprotectora y tal vez el texto más predecible de todo el libro. No obstante, la narración tiene el mérito de poner sobre el tapete el hecho de que para ser madre también es necesario tener medida, y ello porque una madre que sea más madre de lo debido, ya deja de ser madre. El cuarto relato se llama “Paloma” y nos pone ante un hermano gemelo que, ante cierta presión social, se ve obligado a traicionar a su otro hermano. “Paloma” —diríamos— es una reedición del viejo tema del sujeto que levanta la mano contra su propia sangre. Nada particular. “Confidencia en la madrugada” es la quinta historia y en ella nos adentramos en la cotidianidad de una suerte de grupo de autodefensa femenina en contra del varón. De alguna manera este texto se conecta con “Quédate a dormir”, en tanto esas “cebras-mujeres” de las que antes hablábamos, ahora

han conformado una “pandilla de cebras” dedicada a castigar a los “leones” que se las almuerzan. “Confidencia en la madrugada” no apunta a la “liberación femenina” de la que tanto se ha hablado, sino a la venganza femenina; obliga a considerar qué tanto hay de auténtica “liberación” en los movimientos femeninos y qué tanto de revancha. El cuento con que se cierra la primera parte se titula “Gloria” y esta vez nos vemos ante una mujer que es asesina serial. En esta historia, la mujer que arrancó como “cebrita” (“Quédate a dormir”) y que luego se organizó en una “liga de autodefensa de cebras” (“Confidencia en la madrugada”), ya se ha transformado en una franca depredadora que nada tiene que envidiarle a cualquier león macho (algo que asombra y que también apena).

La segunda parte del libro (“Trampas de la neblina”) es plenamente fantástica. Su primer texto se llama “Una calle” y trata —como su nombre lo indica— de una pavorosa calle en donde cualquier ser humano que entre jamás podrá volver a salir. Fernández juega aquí con el horror que los humanos sentimos ante una prisión perfecta de la cual es imposible escapar, pero también consigue el meritorio efecto de mostrar que una simple calle infinita también funciona como laberinto. “Díptico” es el segundo relato y nos muestra un mismo sujeto que está en dos lugares a la vez; texto complejo e incierto que apunta a qué tanto cada ser humano es un “yo” y qué tanto es un “nosotros”. “Casa adentro” —el siguiente cuento— es una pequeña joya. Aquí nos topamos con una casa que cada día se agranda por sí sola. Así, cada día y sin intervención humana, esta casa aumenta su número de habitaciones. “Casa adentro” es el reverso del célebre “Casa tomada” de Julio Cortázar (historia sobre una vivienda que

cada vez se hace más y más pequeña, y más asfixiante para quienes la habitan). En la narración de Fernández, el problema radica en qué haría una persona en una morada que con el paso de las horas se tornara cada vez más y más grande. “El acompañante” es el penúltimo cuento y nos revela a una especie de ángel que asiste como testigo a la muerte de algunos seres humanos; Fernández recrea así la aseveración clásica de que nuestra forma de morir es un epítome de nuestro modo de vivir. La última historia (“Esa oscuridad que regresa”) explora el mismo motivo de los relatos “Sierra Norte” y “Díptico”: una mujer descubre que es dos mujeres (o más). De nuevo tenemos aquí a Fernández preguntándose si cada ser humano es una legión, si estamos en más lugares de los que estamos, si el número uno no basta para contener la horda de humanos que es cada hombre y mujer.

Como se advertirá, la primera sección de cuentos (“Trampas a mediodía”) está dominada por el tema femenino y, de cierto modo, muestra una progresión. De la mujer que no sabe quién demonios es (“Sierra Norte”) o que se limita a ser víctima del varón (“Quédate a dormir”), pasamos a una madre que arruina de buena fe la vida de su hijo (“Lo mejor para Mario”) y a mujeres que toman revancha del abuso masculino (“Confidencia en la madrugada”) o que simplemente son malignas (“Gloria”). Esta evolución desde la mujer extraviada y depredada hasta la mujer depredadora no muestra,



sin embargo, un punto medio. En el libro brilla por su ausencia una mujer equilibrada que no sea sólo una víctima o sólo una victimaria.

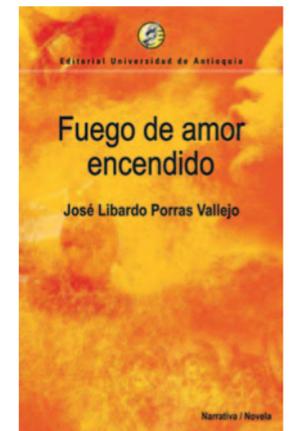
La segunda sección de cuentos (“Trampas de la neblina”) tiene como factores comunes la estupefacción y el extravío. Los sujetos están alelados y perdidos, ya sea en una calle (“Una calle”), en su vida cotidiana y en su propia interioridad (“Díptico”, “El acompañante”, “Esa oscuridad que regresa”) o en su propia casa (“Casa adentro”). En todo caso, en la segunda sección de cuentos predominan hombres y mujeres pasmados ante un universo incomprensible y salido de madre.

En general, *Trampas para incautos* puede caracterizarse como un texto bípedo, en tanto tiene una pata en el realismo y otra en la literatura fantástica (igual en eso a la literatura humana que también suele ser bípeda: es tanto realista como fantástica). En el registro realista la obra se dedica a escurriñar en mujeres que se dejan devorar o que devoran, y en el registro fantástico en individuos (o “individuas”) tomados de espacios o vidas que sobrepasan su capacidad de análisis. De todas maneras, en la totalidad de los once relatos observamos a seres humanos atrapados; seres atrapados por el pasado o por otros humanos que son a la vez prisioneros y carceleros; seres cautivos de una madre o de una cofradía cualquiera; seres presos del mal o de otro sexo (hombres atrapados por mujeres y mujeres atrapadas por hombres). Observamos también seres humanos presos del sinsentido, de la ciudad, de la vida, del hogar, de sí mismos o de su condición mortal. En la obra de Yeniva Fernández, el ser humano es alguien que ha caído en todas las trampas, que si no está en un cepo lo está en algún otro, que no tiene forma de escapar a alguna clase de lazo que lo apriete. En *Trampas para incautos*

se establece la ecuación “existir es igual a estar atrapado”, y por ende significa también añorar alguna forma de escapar de tal existencia, aun cuando nadie tenga la certeza de que tal fuga sea posible o de que haya siquiera un lugar a donde evadirse. ■

Campo Ricardo Burgos López
(Colombia)

Fuego de amor encendido



José Libardo Porras Vallejo
Editorial Universidad de Antioquia
(2^{da} Ed.)
Medellín, 2010
218 p.

El hecho de no creer en la novela histórica como género no me impide valorar *Fuego de amor encendido* de José Libardo Porras. Su propósito al escribir la novela no fue informar al lector de acontecimientos pasados (función que corresponde a la Historia), sino tratar de responder a una cuestión moral, hecho que se convierte en el motor de su escritura.

La novela empieza con una festividad; en concreto con un desfile donde un par de amigos —Julián y Antonio— conocen a Eloísa Alzate. Ella es la típica mujer con el

malestar de sentirse incómoda y fuera de lugar en su ambiente, no importa cuál sea; una mujer que no pertenece a ninguna parte, una extraña sumida en un mundo indiferente y hostil.

¿Soledad femenina? ¿Cómo será la soledad de los hombres? La suya es un sentimiento de orfandad y extrañamiento. No soy de aquí ni de ahora. Sin importar los países ni los siglos, para mí sería igual, ¿cómo será para las demás?, ¿dónde podrán las mujeres ser lo que quieren ser? Su soledad no es carencia de compañía, no depende de los otros sino que es una cicatriz en lo profundo, en el alma, y la presencia de otro puede ayudar a agrandarla (p. 183).

La novela es una metáfora de la condición femenina, indesligable de la condición social imperante. Trata de la alienación de “la casa”, el encerramiento entre cuatro paredes para embrutecerse con los oficios domésticos, sin ninguna perspectiva de plenitud. Con todo, al otro lado del inmenso bosque, a Eloísa Alzate la espera el mundo, no la casa donde muere.

Por instantes, Eloísa se abstrae en sus pensamientos sobre qué estarán haciendo Julián o Antonio, pero piensa más en el primero. Es la jovencita típica que fantasea con un novio imaginario, desesperada por descubrir su poder de seducción pero pasiva; la regla era que una muchacha debía esperar a que se fijaran en ella sin tomar la iniciativa. Eloísa procedió así y duda de si fue atinado no haberle dicho a Julián lo mucho que le gustaba, haber callado y esperar a que él diera el paso. Ganas no le faltaban, lo que le faltaba era el atrevimiento.

Por momentos, *Fuego de amor encendido*, novela ambientada en la segunda mitad del siglo XIX, huele a enjalma carrasquillesca. Sin embargo, es una novela de actualidad, dado el empuje pulsional que

mueve a los personajes, ya sean ficticios, con nombres y apellidos representativos en la tradición antioqueña, o históricos, como Recaredo de Villa, presidente del Estado Soberano de Antioquia, o el obispo Monseñor Valerio Jiménez, recreados en hechos como poner la primera piedra de la primera sala de maternidad.

Siendo un escritor con el privilegio de la madurez, Porras puede permitirse transcribir sucesos de un siglo atravesado sin tregua por las guerras civiles. El escepticismo del autor no permite que sus personajes escapen a la tragedia, menos en una época tan semejante en belicosidad a la actual. Ello en una perspectiva realista, como la de *Historias de la cárcel Bellavista*, que excluye los fantaseos de *El continente sumergido*, otra de sus obras, donde hace un viaje interior con cierto matiz surrealista.

Es evidente que el propósito de José Libardo Porras consiste en mezclar ficción con Historia, en una articulación de estos dos géneros destinada a trazar una imagen de Medellín de la época decimonónica y a bosquejar una idea del ser humano en el presente; es decir, ese pasado nos sirve para explicar la actualidad.

Mi planteamiento apunta a la sutileza de las fronteras entre Historia y literatura. Si bien la Historia se propone ser una ciencia objetiva, vale decir, pretende dar cuenta de hechos verdaderos (cosa que no siempre logra, pues suele ser parcial y depende de quien relate y el mundo y la época a los que pertenece), la literatura tiene un propósito artístico, subjetivo. Si la Historia y la literatura incursionan la una en la otra a fin de alimentarse mutuamente con su savia, el novelista cumple con su tarea de construir una imagen con sentido, una imagen coherente de una época mediatizada por unos personajes.

Necesariamente el autor realizó una investigación histórica; por ejemplo, en torno a las costumbres de la época, la influencia que ejercía la iglesia católica en sus habitantes, las intrigas entre liberales y conservadores que no impidieron que dos hijos de antagonistas políticos, Julián y Eloísa, contrajeran matrimonio. Y no podía faltar la criticadera. Eloísa Alzate se convierte en chivo expiatorio de las culpas de los pobladores que la califican de desvergonzada, díscola, arpía, bruja, arrabalera; sienten que escandaliza en la catedral, andando con Julián y el señorito Antonio Santamaría en el centro de la Plaza Mayor, mientras cantan y se alegran al son del violín.

Pero Julián muere y su amigo Antonio pasa a ocupar su lugar en la vida de Eloísa. Y viene el inevitable olvido, que es la verdadera muerte. Antonio piensa: “Hoy lo lloran y le rezan, mañana solo le rezarán; después, si acaso, lo recordarán sus papás; por último, hasta ellos lo olvidarán: ¿Julián Restrepo?, ¿quién era Julián Restrepo?” (p. 71).

Da la impresión de que el escritor hubiese acudido a la máquina del tiempo a fin de viajar hacia fines del siglo XIX con miras a dar un testimonio objetivo desde los puntos de vista sociológico y geográfico. Todo ello sin caer en la idealización a causa de la distancia temporal y espacial de un autor de comienzos del siglo XXI.

Fuego de amor encendido tiene un estilo que por su tono me produce extrañeza. Con su forma fragmentaria, el escritor seguramente nos dirá que la realidad es discontinua, fragmentada. La fidelidad a la historiografía de la segunda mitad del siglo XIX se traduce en la rigurosidad con lugares y calles: la Plaza Mayor, la Botica de los Isaza, la agencia de El Zancudo, el Banco de Antioquia.

En cuanto al artificio temporal, la narración es en presente históri-

co, que sigue cumpliendo funciones de pasado, pero acercando los hechos de manera tal como si gozaran de una contemporaneidad. El autor va del presente al pasado y viceversa, actualizando ese pasado y dando a comprender con sus predicados que el ser humano en su esencia ha sido siempre el mismo... y no cambiará.

Tratándose de una novela en que el tema histórico es algo relativamente remoto, no existe la posibilidad de que el lector juzgue los datos de la ficción de acuerdo a los hechos de la realidad. En el tratamiento político el elemento subjetivo predomina sobre el testimonio objetivo, tanto para el lector como para el autor, quien rompe las censuras de la conciencia a fin de liberar sus fantasmas interiores.

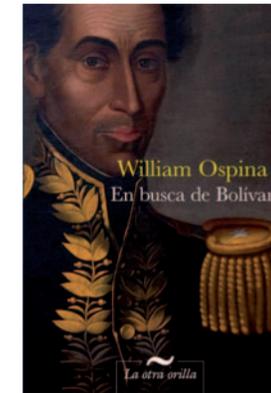
Eloísa Alzate nació en un complicado parto que ocasionó la muerte de su madre, y creció al amparo de la abuela paterna, quien le contaba historias sobre su padre. El bisabuelo era un capitán de la escuela de Brienne que, por servir y propagar las ideas de Napoleón, se enroló en la campaña libertadora de Bolívar. Las narraciones de la abuela afloraban en detalles y se iban intercalando en los estudios de música, gramática, caligrafía y lectura de la muchacha; saberes que según la anciana eran indispensables para el espíritu.

Por último agregó que, a mi juicio, la verosimilitud falla en el caso de Eloísa, la protagonista. Es dudoso que, de acuerdo al contexto de la época, exclusor radical de las mujeres, exista una intelectual como ella que escribe sesudos artículos de política en *La Crónica*. No es que ello no sea posible, por lo menos en literatura, pero es la forma como está construida la novela la que no permite concebir a una pensadora como ella. ■

Rubén López Rodríguez (Colombia)

Bolívar en el supermercado

En busca de Bolívar



William Ospina
Norma
Bogotá, 2010
253 p.

La imagen es sorprendente: en numerosos supermercados de Colombia, en medio de las góndolas, o inmediatas a las cajas registradoras, se ven esmeradas pilas conformadas por ejemplares del libro que el renombrado escritor William Ospina escribió recientemente acerca de Simón Bolívar. La estrategia es la misma que se emplea con los productos que cualquier hijo de vecino termina comprando aunque no figuren en su lista de compras. Sucede, por ejemplo, con las golosinas que, colocadas arteralmente en lugares clave, consiguen tentar a los niños que escoltan a sus padres en la árida tarea de acopiar provisiones. Evidentemente, muchos libros de dudoso mérito consiguen ser vendidos en grandes cantidades mediante el procedimiento descrito. La maniobra no es, pues, nueva. Lo que sí resulta curioso es que el libro promovido por los supermercados colombianos con todas las técnicas del mercadeo tenga por tema al llamado Libertador.

El interés suscitado por la conmemoración del Bicentenario explica, en buena medida, la existencia de pilas y pilas de la obra de Ospina en los pasillos de los supermercados. A pesar de la improvisación pasmosa, no es poco lo que se ha hablado en los medios acerca de 1810 y sus consecuencias, y ello suscita naturalmente en la gente una voluntad de conocimiento que, como todo en la vida, puede resultar muy lucrativa. El diseño mismo del libro apunta a aprovechar la coyuntura, creando un fuerte vínculo entre la conmemoración y la publicación. En efecto, el Grupo Editorial Norma diseñó un objeto de tapas negras y letras doradas en el lomo, cuya sobriedad contrasta fuertemente con la sobrecubierta. En ella se ve el fragmento de un óleo que representa a don Simón, el rostro ligeramente descentrado y con un uniforme con bordados dorados y una charretera del mismo color, en cuyo centro se distingue una estrella plateada de seis puntas. Entre las páginas se desliza sibilinamente una lengüeta, tricolor como nuestro pabellón nacional, que subraya el oportunismo patriotero de la editorial. En la solapa, justo encima de la semblanza del autor, figura una fotografía que resulta por decir lo menos cómica: William Ospina, imperturbable en el ámbito bullicioso de los supermercados, finge leer un libro, haciendo caso omiso del fotógrafo.

Debo ser claro: el problema no radica en el hecho de dónde se vende un libro, sino en qué tipo de obras se venden y de qué manera. La molestia que genera la obra de William Ospina acerca de Bolívar estriba esencialmente en su lirismo huero y en la irresponsabilidad con que fue escrito. En otras palabras, el contenido del libro de Ospina reproduce, desgraciadamente, la nefasta impresión que suscita como objeto y que retumba merced a las artimañas empleadas

en su venta. Quien lea el libro de Ospina no aprenderá nada sobre Bolívar o sobre la Revolución de Independencia, porque la vulgata que recita se aprende mejor en los libros fusilados por el autor. En ese sentido, la obra se aprovecha del ansia de conocimiento de las personas que lo compran y la defrauda a sus espaldas. Y es aquí donde entra algo que puede denominarse la responsabilidad social del historiador.

Hay que ir por partes. Uno de los epígrafes escogidos por el autor proviene de la poesía del escritor antioqueño José Manuel Arango. Se trata sin duda, de un fragmento precioso, muy medellinense por lo demás: “Por calles que tienen nombres de batallas/Voy solitario y vano”. Se refiere, por supuesto, al céntrico entramado que componen Pichincha, Bomboná y Ayacucho, entre otras. La soledad, la inutilidad y el vacío a los que se refiere el poeta contrastan enormemente con la grandilocuencia de los hechos de armas que recuerdan las calles que transita, y en aquella constatación hay un dejo de incredulidad y de descreimiento que conmueven. Normalmente, entre los epígrafes y las obras que éstos inauguran hay una relación estrecha. No así en el caso del libro de William Ospina, que es esencialmente reverencial.

De hecho, la obra es una búsqueda vana. Tanto, que más que pesquisa es peregrinación: una peregrinación en torno a una estatua, es decir, una romería. Hay que precisar la imagen: no se trata de cualquier tipo de estatua. Ospina elaboró una efigie ecuestre, puso al Libertador patéticamente sobre un caballo, en corveta. Su cometido es ensalzar sin medida, reteñir el trazo caricaturesco y veintejuliero del hombre infalible. Su procedimiento y su factura se distinguen así por completo de los de Tenerani, quien confeccionó la estatua más bella de Bolívar que existe en

el mundo. Desde hace décadas soporta la lluvia paramuna en la plaza mayor de Bogotá: pedestre, triste, con la espada apuntando al suelo, mientras se desliza por sus carnes de bronce las gotas gélidas, aquella imagen nos hace pensar en la tragedia del hombre embriagado por la gloria que terminó siendo tachado de tirano por muchos de sus contemporáneos. Nos recuerda también el cascarón vacío en que se ha convertido el personaje histórico. Un continente compatible con cualquier contenido, tan útil al chavismo venezolano como al uribismo colombiano, a las FARC, a las academias de historia o a los partidos políticos de toda pelambre.

El libro de Ospina comienza precisamente hablando de estatuas, constatando la rapidez con que Bolívar en este continente fue convertido en mármol. Pero, a diferencia de Carrera Damas, quien hizo de aquella transformación un libro prodigioso, el autor colombiano no se interesa por el fenómeno: se dedica a celebrarlo vanamente. La obra de Ospina está confeccionada a modo de viñetas: pequeños textos de tres o cuatro páginas en las que se retoman a toda velocidad ciertos episodios de la vida del héroe, un anecdotario ante todo pintoresco, extractado de algunos pocos libros: Perú de Lacroix, Gerhard Masur, John Lynch, Indalecio Liévano Aguirre y Gabriel García Márquez. De hecho, son muy dicentes las ausencias en este acervo conformado por Ospina para escribir su libro. Las omisiones comprenden, entre otras, la refrescante biografía del recientemente fallecido David Bushnell, las contribuciones críticas de Juan Friede, Germán Carrera Damas y Luis Castro Leiva, o las tesis doctorales de Georges Lomné o Clément Thibaud.

Dos son, en mi opinión, los errores nefastos que se promueven de manera irresponsable en los medios de comunicación,

en los manuales de historia y en las vulgarizaciones de nuestro pasado. El primero consiste en reducir toda una generación y sus logros a un solo hombre providencial. El segundo, en resumir un proceso que comenzó en 1808 con las abdicaciones de Bayona y culminó con la desintegración de la República de Colombia en 1831, en una serie de combates militares. William Ospina cae sin la más ligera resistencia en ambas trampas. El hecho, viniendo de un hombre culto y avezado en lides literarias, es sorprendente, por no decir sospechoso.

El relato mesiánico es tanto más sorprendente por cuanto el autor de *En busca de Bolívar* nos tenía acostumbrados en sus columnas de *El Espectador* a críticas severas del régimen uribista. No obstante, el Bolívar de William Ospina es un hombre “arrebatao por la historia”, cuyo “aire de leyenda [...] roza lo sobrenatural”. Su vida es el “cuadro excesivo de una voluntad ineluctable”, su trayectoria la de un “meteorito que ilumina el cielo”, una “estrella propicia” cuida sus pasos, una “fuerza irresistible” lo posee, recupera sus fuerzas al caer como cierto “gigante”, su mirada es la de un “cóndor”, lo aqueja una “notoria incapacidad para el miedo”, etc. Ospina confiere, pues, a Bolívar cualidades mitológicas y peca de ridículo en varias de sus afirmaciones:

[...] el que estudia [a Bolívar] corre el riesgo de sentir que había método en su locura, que hasta en los momentos en que parecía más delirante la decisión que tomaba era la más acertada, dentro de lo posible, y la más conveniente, no para sí mismo, sino para su país.

El libro de William Ospina busca hacer de Bolívar un ser ajeno a su tiempo y exento de contradicciones, lo cual no resiste la más mínima confrontación documental. Aristócrata, el Libertador habría sido, a la vez, un “llanero silencio-

so”. Dueño de negros, Bolívar era también, en cierta forma (si hemos de creer al escritor) “hijo de esclavos”, sencillamente porque “con ellos había bebido en su infancia [...] ‘la leche de la ternura humana’”. ¡Cómo si eso bastara para aniquilar los prejuicios racistas de la época! Si el hecho de tener una nodriza esclava hubiera bastado para infundir en los americanos sentimientos abolicionistas, todos los hombres de cierto caudal lo habrían sido. Cosa que, de más está decirlo, no sucedió. Además, a pesar de los intentos vanos de historiadores como Paul Verna, está demostrado que Simón Bolívar participó activamente en la coherente política colombiana (1819-1831) de no reconocer la independencia haitiana y de no establecer relaciones diplomáticas con la república negra (Cf. mi artículo “Colombia y Haití, historia de un desencuentro”, que será publicado en septiembre de este año en la revista mexicana *Secuencia*). ¿Para qué, pues, seguir repitiendo *ad nauseam* el trillado argumento de la amistad del caraqueño con Petión? ¿Por qué no insistir más bien en el disgusto del presidente Boyer, quien se quejaba amargamente —con razón— de la ingratitud de los colombianos?

De la prosapia de don Simón, el ensayista resalta “la profusión de sangres ibéricas”, un cacique de la isla Margarita y una mulata “que dejó en los ríos de su estirpe suficiente sangre africana para la rebelión y para el baile”. Sólo le faltó agregar que el antepasado negro de Bolívar explica también, en razón de ciertas dimensiones anatómicas, su reputación de don Juan y los innumerables amoríos indocumentados que le presta. ¿Cuál es el objeto de semejante genealogía?

Ospina se ocupa, pues, de construirle a Bolívar un linaje que resulte irreprochable desde el punto de vista de lo políticamente correcto. Además de ello, el autor

del ensayo en cuestión se dedica a absolver a don Simón de todos los errores que se le imputan. Así, el asesinato de Piar era necesario, no sólo porque “acaso fue la causa eficiente de su autoridad y de su victoria”, sino también porque en el seno de una sociedad colonial era imposible asumir de pronto “el sueño de una inaudita arcadia igualitaria”. El sitio que Bolívar impuso en 1815 a la ciudad de Cartagena, cuando se aproximaban ya las naves del Ejército Pacificador, y al que los contemporáneos de las Provincias Unidas achacaron la pérdida de la Nueva Granada, recibe también la aprobación de Ospina. Lo mismo sucede con la prisión de Miranda, con la pírrica Campaña Admirable, con la Guerra a Muerte, etc., etc., etc.

El ser anacrónico, inverosímil, infalible, brilla en el ensayo de Ospina merced a la caricaturización permanente. El imperio español se reduce en su primer siglo, según el ensayista, a “masacre” y “rapiña”, y en los dos siguientes a “rosarios solemnes”, “misas de gallo” y “continuo saqueo de recursos”. Más grave aún, el interregno neogranadino (al que se referían los historiadores del siglo pasado como “Patria Boba”) se reduce a un “estado de sonambulismo político”, a la pugna torpe de unas provincias “intoxicadas por la ilusión de ser libres y dueñas de un pequeño poder territorial”. No obstante, sin aquellos hombres a quienes Ospina reduce a la inacción del sueño, la República de Colombia y la derrota definitiva de los españoles hubieran sido imposibles. En efecto, ellos destituyeron a las autoridades monárquicas, redactaron constituciones, declararon independencias (mas no en 1810 como afirma el ensayista), recrearon los lazos territoriales disueltos por la invasión napoleónica de España y las abdicaciones de Bayona, multiplicaron el número de los cabildos, crearon ejércitos, importaron imprentas,

Recomendaciones a nuestros colaboradores

1. Los textos son evaluados por el Comité Editorial de la Revista, el cual tiene total autonomía para decidir cuáles se publican.
2. Los textos deben tener una extensión máxima de 8 páginas a doble espacio en letra Times New Roman, tamaño 12.
3. Dado que el público al que va dirigido la revista es culto, pero no especializado, se debe evitar en la medida de lo posible el lenguaje técnico.
4. Se recomienda limitar el uso de citas al pie de página. El lenguaje, claro y sencillo.

Referencias bibliográficas

1. Para la bibliografía:

Nombre del autor (apellido y nombre). *Título de la obra*. Ciudad: Editorial, año, páginas.

Cuando se trata de artículos de revista o de un capítulo:

Nombre del autor (apellido y nombre). “Nombre del capítulo o artículo citado”. En: *Título de la obra*. Ciudad: Editorial, año, página de la cita.

2. Para las notas:

Nombre del autor (nombre y apellido). *Título de la obra*. Ciudad: Editorial, año, páginas.

Cuando se trata de un artículo de revista, capítulo o conferencia se cita así:

Nombre del autor (nombre y apellido). “Nombre del capítulo o artículo citado”. En: *Título de la obra*. Ciudad: Editorial, año, página de la cita.

Citas de referencias electrónicas:

Nombre del autor (nombre y apellido). “Nombre del capítulo o artículo citado”. En línea: <nombre de la página o dirección electrónica> [fecha de búsqueda].

publicaron periódicos, folletos y libros gracias a los cuales se fueron afianzando los principios revolucionarios; establecieron relaciones con el exterior, fundaron poderes legislativos y altas cortes de justicia, abolieron privilegios, expidieron leyes de manumisión, etc. Ospina, sin preocuparse de todo ello en lo más mínimo, haciendo gala de la más pobre curiosidad, se contenta con repetir una vez más lugares comunes. Al aniquilar el brillo de la generación de 1810 busca sombriamente hacer refulgir la luz del Libertador.

Tal procedimiento, además de dañino, es inadecuado. Chateaubriand en sus *Memorias de Ultratumba* dedicó numerosas páginas a explicar por qué la figura de Napoleón, a pesar de sus pasmosos yerros, había adquirido, tras los episodios del destierro y la muerte en la isla de Santa Elena, una reputación distorsionada y un pasado intachable que contradecía la verdad histórica. La tesis del autor de *Atala* merece toda nuestra atención: la mediocridad de la generación de la Restauración y, sobre todo, el destino trágico del emperador confirieron a éste un aura de prestigio irracional. Algo semejante puede decirse con respecto a Simón Bolívar: su salida de Bogotá entre los gritos insultantes, su viaje de derrotado por el Magdalena, su exilio truncado por la muerte en Santa Marta y las posteriores dificultades de nuestra historia republicana hacen olvidar a menudo los errores y los abusos autoritarios del Libertador. Lejos de mí toda pretensión de negar la grandeza a la que pueden elevarse los hombres. Sin embargo, es necesario acercarse al pasado críticamente, si se quiere comprender la dimensión exacta de nuestras figuras históricas más insignes.

Cierta novela de García Márquez abrió aquella senda por la que hoy transita William Ospina. Es deber de los historiadores señalar los

peligros que tal derrotero entraña y defender la saludable tradición antiaudillista de nuestro país. Las plazas de nuestras principales ciudades (Cabal en Cali, García Rovira en Bucaramanga, Berrío en Medellín...) demuestran que el culto a Bolívar no ha sido propenso a medrar en nuestro suelo. No es hora de comenzar una liturgia que puede resultar fatal y que acaso nos conduzca a desvaríos políticos lamentables. Por ello, para concluir, bien vale la pena citar un libro reciente que, a pesar de su claro fervor bolivariano, demuestra de manera elocuente nuestra actitud incrédula ante los Héroes. La escena transcurre en la plaza de Calarcá (Quindío), donde discurre el autor de la obra en cuestión con la estatua de don Simón:

—Negro, me quiero ir de este pueblo.

Yo, asustado, le pregunté: ¿Por qué, señor Libertador?

Él me respondió: En esta plaza ya no respetan. Mire, Negro: un día me pintaron de verde, azul, blanco, amarillo, negro y otros colores que ya no recuerdo; por esta razón me llamaban el Bolívar papagayo. Otro día unos vándalos me robaron la espada; gracias a unos amigos que me visitan a diario, la pude recobrar. Primero eran [sic] los sábados y domingos, pero ahora son casi todos los días, en las horas de la noche y primeras de la madrugada, llega gente de otros municipios en esos buses que llaman chivas y se ponen a bailar. Hacen tanto ruido que no me dejan dormir; muchos de ellos me visitan, no para admirar mi obra libertaria, sino para orinarse al pie de mis botas.

En una de esas noches cuando la juventud anda de parranda, a uno de ellos se le ocurrió ponerme una ruana y un sombrero; subió a un pedestal y se hizo tomar una foto. Doy gracias a la policía nacional que a la madrugada me quitó ese disfraz inmundito [...] Viene gente a fumar y usted sabe que yo no fumo; además, ese humito verde

y el olorcito ya no lo resisten mis delicados pulmones.¹ ■

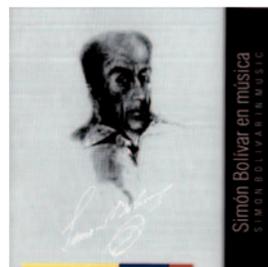
Daniel Gutiérrez Ardila (Colombia)
Docente investigador (CEHIS) de la Universidad Externado de Colombia.

Notas

¹ Helio Fabio Henao Quintero. *Diálogo con Simón Bolívar; el Libertador...* Armenia: Optigraf, 2008, pp. 27-28.

¿Quién recuerda lo que todos olvidan?

Simón Bolívar en música (CD)



Compositores: Guillermo Uribe Holguín, Luis Antonio Escobar, Luis Carlos Figueroa, Blas Emilio Atehortúa.
Duración total: 1h 8min 38s
Producción: Bogotá ACME, 2010

Cuando todo parece indicar que se profundiza la pérdida de la memoria colectiva y que la música no popular de los compositores colombianos carece de relevancia y significación, se nos ofrece la producción *Simón Bolívar en música*, con obras sinfónico-corales de los maestros Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), Luis Antonio Escobar (1925-1993) y Blas Emilio Atehortúa (1933), compuestas como homenaje al Libertador, y una pieza para piano del maestro Luis Carlos Figueroa (1923) dedicada a la memoria de Manuelita Sáenz.

El *Homenaje a Bolívar* Op. 106 de Guillermo Uribe Holguín, fue compuesto en 1958 y estrenado el mismo año por la Orquesta Sinfónica de Colombia, dirigida por el maestro Olav Roots. Hasta la fecha

la obra no ha sido repuesta, posiblemente por la exigente calidad de instrumentistas y solistas, lo cual da mayor relevancia al rescate realizado para este CD. Con textos de José Joaquín Casas y José Asunción Silva y escrita para soprano y tenor solistas, coro mixto y orquesta, es una obra de madurez en la que el lenguaje musical de Uribe Holguín había logrado consolidar aquellos elementos por los cuales se consideró como afiliado a la tendencia francesa impresionista, con un amplio uso de giros y células rítmicas tomadas de las tradiciones musicales andinas de nuestro país.

Juramento a Bolívar de Luis Antonio Escobar fue estrenado en 1964 por la Orquesta Sinfónica de Colombia, dirigida por el maestro Olav Roots, en un concierto que tuvo repetición. Posteriormente se interpretó dos veces en 1969 y dos veces más en 1971. La obra, escrita para coro masculino y orquesta se basa en el poema homónimo de Jorge Rojas. En ella se revela al autor que transita por una variada gama de lenguajes expresivos: se escuchan breves pasajes a solo o a dúo entre los instrumentos, pero también otros que parecen tomados de una realidad más convencional como el de la trompeta acompañada de redoblante que hace una fanfarria militar. El autor usa procedimientos que sugieren arcaísmos, como unísonos en el coro o con los instrumentos, y una percusión obsesiva en los pasajes de mayor tensión dramática. El coro masculino canta, recita, declama dramáticamente y el texto se centra alrededor de la idea de libertad, comparada con una rosa que surge de la sangre derramada por quienes lucharon por ella, luego es el valor de inmortalidad en un pasaje de declamador con fanfarria, para convertirse en el bien conquistado en la apoteosis sonora del gran final.

Simón Bolívar de Blas Emilio Atehortúa es una obra en cinco movimientos que presenta a Bolívar

como el personaje de una epopeya militar a la vez que personal. Escrita para tenor, recitante, coro mixto, actores y orquesta, se basa en textos de José Martí, Miguel Antonio Caro, Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias y el propio Simón Bolívar. La unidad dramática de la composición es lograda a través de una profunda unión entre el texto literario y el texto musical de la orquestación. En esta obra la orquesta es de gran riqueza y el compositor transita libremente por espacios musicales en que articula secciones de ritmo controlado, cronométrica más no métricamente, con eventos de gran precisión rítmica. Cabe resaltar que cuando el autor lo considera necesario, aparece el elemento tradicional de bambuco y copla que sugiere contextos campesinos colombianos. El coro narra, comenta, declama y canta con una amplia variedad de inflexiones. El último movimiento es la proclama final del Libertador en su decepcionada agonía.

En medio de la grandilocuencia oratoria de las tres visiones sinfónico corales de Simón Bolívar, el contraste sonoro lo hace el *Nocturno para piano*, homenaje a Manuelita Sáenz, pieza para piano de Luis Carlos Figueroa, que interpreta Marjorie Tanaka. Para nuestra fortuna, la obra de este pianista y compositor ha cobrado últimamente un merecido interés para los intérpretes. Esta pieza breve es una joya expresiva que recuerda el ambiente recogido y amable de veladas y tertulias de salón amenizadas con el piano.

Vale la pena señalar que Simón Bolívar es una figura idealizada y que cada compositor la condensa de manera particular. El hecho de que las grabaciones hayan sido olvidadas en archivos desde 1958, habla del desinterés por mantener vigentes en el repertorio de nuestros coros y orquestas sinfónicas, obras de arte que han representado la voz del país cantándole al principal gestor de la Independencia.

Cabe resaltar que las tres obras sinfónico corales se deben al interés de maestros como Olav Roots y Dimitr Manolov, que a pesar de haber nacido en otros países, vivieron a Colombia para trabajar con nuestras orquestas, en proyectos que siempre incluyeron obras relevantes de compositores colombianos.

Simón Bolívar en Música es una producción muy bien lograda. El texto del folleto acompañante, escrito por el gestor del proyecto, Carlos Barreiro, es de indudable valor historiográfico, lo mismo que las preciosas imágenes que lo ilustran. Subrayando la pertinencia histórica de la memoria, el disco está dedicado al doctor Joaquín Piñeros Corpas (1915-1982) y se propone como una consecuencia de su legado investigativo.

Martha Enna Rodríguez Melo (Colombia)