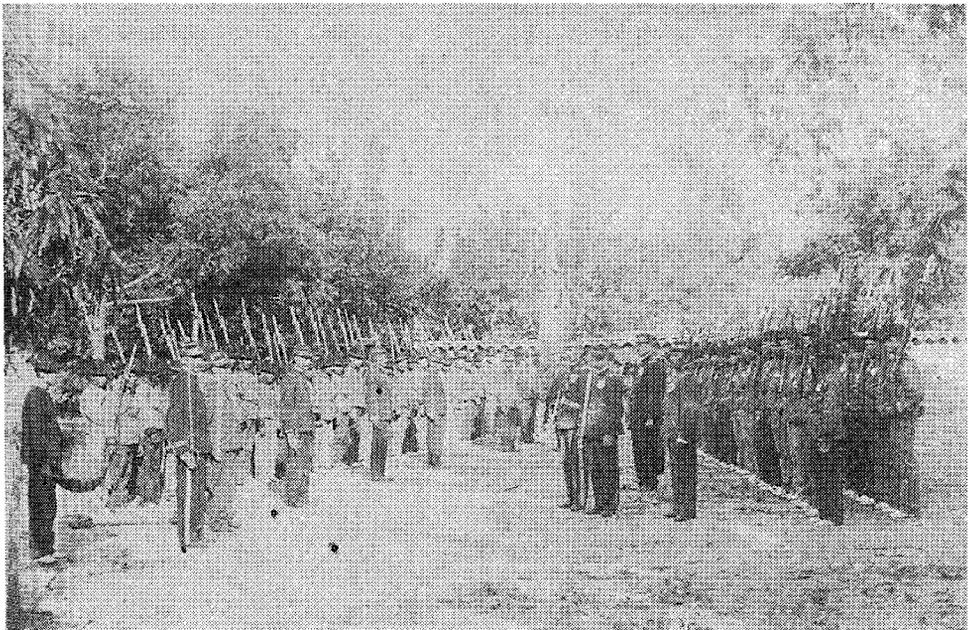


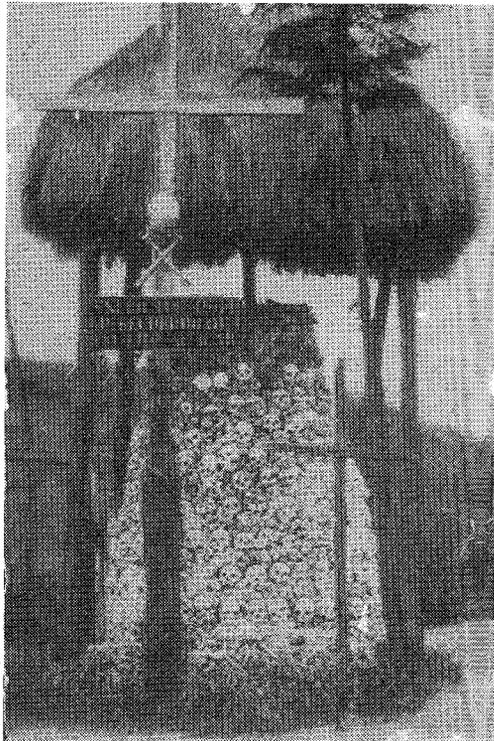
Tropas liberales de reciente formación, en camino hacia el campo de batalla de Palonegro, 1900. Anónimo.  
Fotografía reproducida en *Cromos*, N° 1.444, Bogotá, 16 de septiembre de 1944.  
Fotografía de Juan Camilo Segura. Propiedad y cortesía del Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Colombia.



El ejército conservador antes de la batalla de Palonegro, mayo de 1900.  
Quintilio Gavassa (atribuido). Propiedad de la familia González Fernández.  
Fotografía de Juan Camilo Segura. Propiedad y cortesía del Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Colombia.



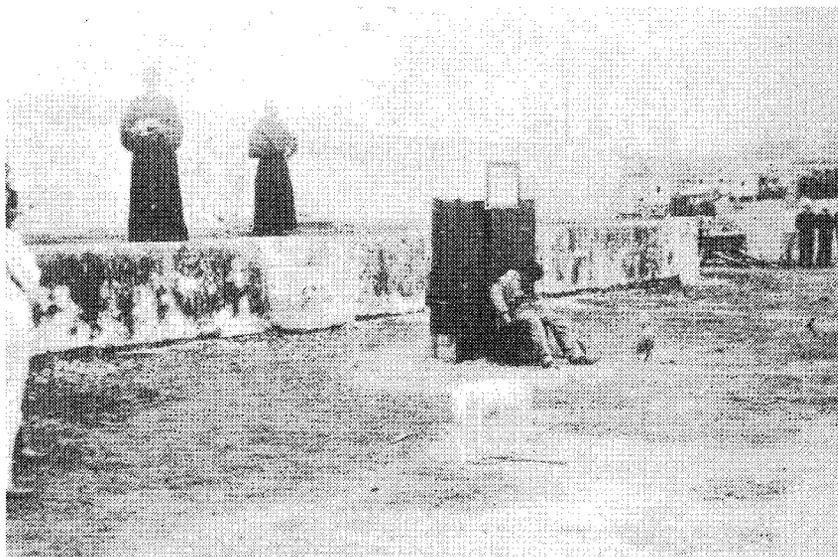
Juana Castro de Salcedo (mujer que tomó parte en la guerra), circa 1930. Anónimo. Propiedad de Francisco Salcedo. Fotografía de Juan Camilo Segura. Propiedad y cortesía del Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Colombia.



Osario de Palonegro. Triángulo de las calaveras en Palonegro, circa 1901. Postal. Amalia Ramírez de Ordóñez. Propiedad de Jorge Becerra. Fotografía de Juan Camilo Segura. Propiedad y cortesía del Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Colombia.



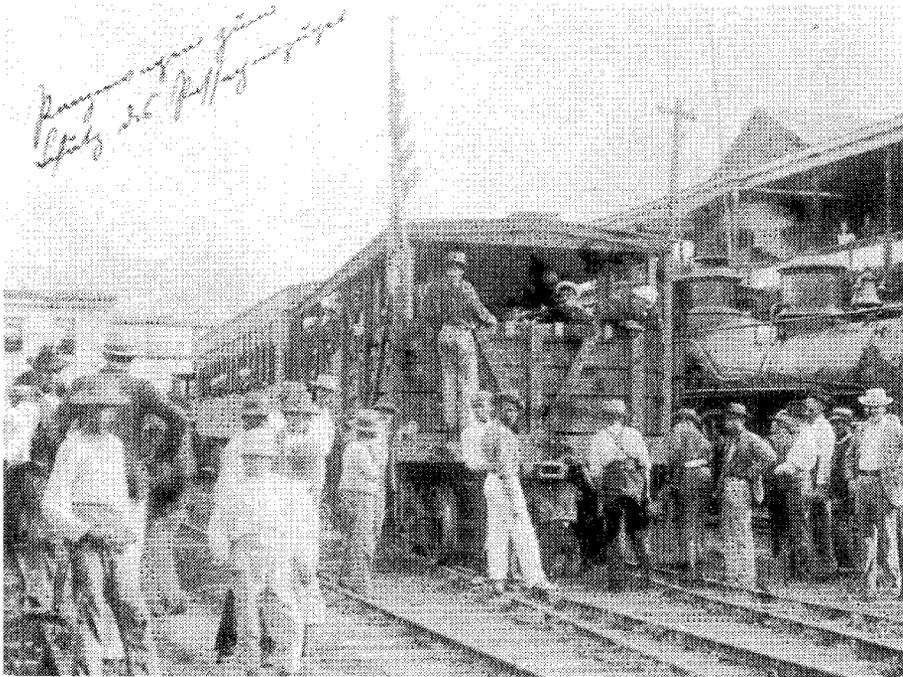
Escuadrón conservador acampando ante el Panóptico después de haber entregado un centenar de prisioneros liberales, 1901. Anónimo. Fotografía reproducida en *Cromos*, N° 1.444, Bogotá, 16 de septiembre de 1944. Fotografía de Juan Camilo Segura. Propiedad y cortesía del Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Colombia.



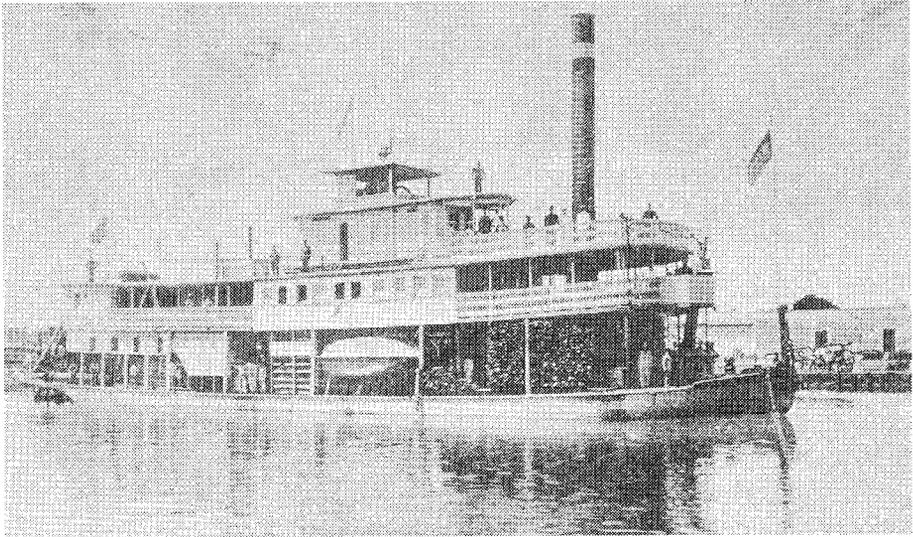
Fusilamiento de Victoriano Lorenzo, 15 de mayo de 1903. Anónimo. Postal. Propiedad de Mario Lewis Morgan. Propiedad y cortesía del Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Colombia.



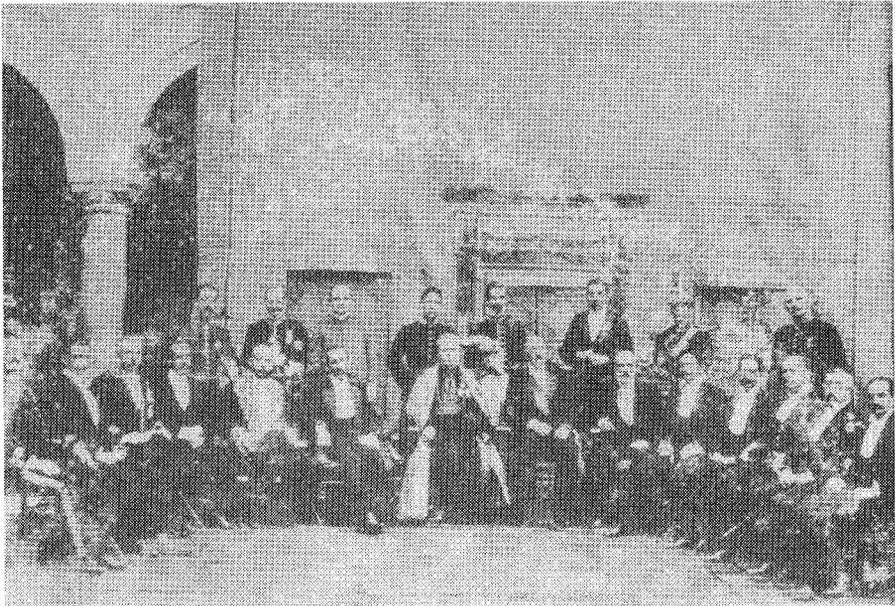
Unidades de la guardia cívica formada con el personal de Correos y Telégrafos dirigiéndose a los lugares que se habían señalado. 1900. Anónimo. Fotografía reproducida en *Cromos*, N° 1.448, Bogotá, 14 de octubre de 1944. Fotografía de Juan Camilo Segura. Propiedad y cortesía del Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Colombia.



Vagón blindado estadounidense para proteger el ferrocarril de Panamá, 1902. Anónimo. Propiedad de Thomas Fischer. Fotografía de Juan Camilo Segura. Propiedad y cortesía del Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Colombia.



Vapor de Guerra Hércules en el río de Barranquilla, Colombia. 20 de abril de 1910.  
Anónimo. Postal. Propiedad particular. Fotografía de Juan Camilo Segura.  
Propiedad y cortesía del Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Colombia.



Firmantes del Tratado de Paz Wisconsin, 1902. C. Endara. Postal impresa por Madero e Hijos, Panamá.  
Propiedad particular. Propiedad y cortesía del Ministerio de Cultura - Museo Nacional de Colombia.



**TERCERA PARTE**  
**EXPRESIONES ESTÉTICAS**  
**DE LA GUERRA**



## CAPÍTULO 1

# MÚSICA EN TIEMPOS DE GUERRA

---

ELLIE ANNE DUQUE

No fue común que la música instrumental colombiana de los siglos XIX y XX se inspirara en o reflejara los acontecimientos históricos o realidades sociales. No se trata, exclusivamente, de una particularidad de la música instrumental colombiana, sino de una característica inherente al lenguaje musical mismo, cuando está desprovisto de textos, pues es un lenguaje de naturaleza abstracta, poco eficaz en la descripción de realidades. Esta característica del mundo sonoro es, sin lugar a dudas, uno de sus aspectos más tratados en el campo de la estética musical. Debido a esta consideración, acabada de ser enunciada de manera muy general y escueta, resulta sorprendente haber encontrado alrededor de diez partituras para piano solo, inspiradas en hechos bélicos ocurridos en Colombia entre 1899 y 1902, en torno a la guerra civil conocida como guerra de los Mil Días, compuestas y dadas a conocer en tiempos del conflicto<sup>1</sup>.

Los compositores colombianos apenas se ocupan de otros hechos bélicos, anteriores a la guerra de los Mil Días. Se repite en los textos de historia de la música del país que en las contiendas por la independencia se tocaron las contradanzas, de autor desconocido, tituladas «La libertadora» y «La Vencedora». Esta aseveración se hace anónimamente por primera vez en el *Papel Periódico Ilustrado* (en donde adicionalmente se ofreció a los lectores copias de las partituras en versiones para piano)<sup>2</sup>, casi sesenta años después de los eventos y con una mirada retrospectiva imaginativa, alentada por el ánimo de enaltecer los procesos de la Independencia. En el siglo XX ocurre una instancia excepcional en la historia musical del país, reflejo de las actividades sociales y políticas acaecidas entre 1925 y 1938, cuando con piezas musicales se comentó todo tipo de sucesos, desde el inicio de la aviación comercial en el país, pasando por la elección presidencial de Olaya Herrera, hasta hacer eco de la guerra con el Perú<sup>3</sup>.

La guerra de los Mil Días fue comentada por los músicos nacionales con marchas, polcas, vales, danzas, pasillos y bambucos. No hay poemas sinfónicos, ni baladas, ni oberturas, ni el tipo de composiciones que asociamos con la descripción, en la Europa decimonónica, de eventos sociales de gran impacto. Y no hay este tipo de comentarios porque no hubo en el país este tipo de composiciones. El músico colombiano de fines de siglo XIX escribía piezas breves, denominadas *piezas de salón*, porque no se ejecutan usualmente en conciertos, inspiradas en danzas características europeas y latinoamericanas. Con este sencillo bagaje musical hicieron los compositores nacionales sus comentarios artísticos, sociales y afectivos. Aunque parezca absurdo, los compositores entendieron la guerra de los Mil Días a través de elegantes y graciosas danzas habaneras, polcas, bambucos y pasillos. Tal vez la marcha fúnebre y la marcha militar hayan sido las únicas formas musicales con las cuales los artistas podían rendir homenajes, evocar la guerra y describir honras fúnebres en un estilo grave, más acorde con el tenor de los hechos.

Los compositores y las obras musicales que hacen los comentarios históricos, a las cuales nos vamos a referir en este artículo, son los siguientes:

Temístocles Carreño: «Palonegro», marcha. Reproducida en un artículo sobre el autor<sup>4</sup>.

Aurelio de Castro R.: «Lazos azules», danza para piano. Alcoholígrafo, Centro de Documentación Musical (CDM), Ministerio de Cultura.

Ernesto de Castro R.: «Lazos rojos», danza para piano. Alcoholígrafo, CDM.

Carmen Manrique Garay de Quintero: «Peralonso», pasillo. Alcoholígrafo, CDM.

Emilio Murillo Chapull: «Canto rojo», danza para piano. Bogotá: Samper Matiz, 1901, 2pp.

José Joaquín Pereira: «Lágrimas», pasillo dedicado a la memoria del bizarro general Zenón Figueredo. Bogotá: Samper Matiz, 1900, 2 pp.

Jorge Pombo: «Corona de inmortales», marcha fúnebre militar a la memoria del denodado general Zenón Figueredo, op. 27. Bogotá: Samper Matiz, 1900, 2pp.

Eleuterio Suárez. «Palonegro», bambuco. Manuscrito en la Biblioteca de la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

Samuel Uribe Uribe: «Generala», danza militar para piano. Bogotá: Imprenta de La Luz, 1900, 3 pp.

Gonzalo Vidal Pacheco: «Melodía fúnebre», a la memoria del general Próspero Pinzón. Medellín: *Revista Musical*, 1901, 2 pp.

Pero antes de entrar en detalles sobre las obras y los autores particulares aclararemos aspectos relativos al tipo de música que nos ocupa en este escrito, la música que oían, tocaban y componían los colombianos a fines del siglo XIX e inicios del XX, y de manera particular, a la práctica musical en Bogotá, donde estuvo más consolidada. En especial, nos referiremos a la obra musical que reposa en fuente escrita, ya que, en este caso, la partitura se convierte en un documento histórico fehaciente. Ciertamente, existen textos de coplas y canciones alusivas a la guerra de los Mil Días, pero no tenemos información de las melodías con que se cantaban<sup>5</sup>.

EL REPERTORIO MUSICAL EN COLOMBIA  
EN LAS POSTRIMERÍAS DEL SIGLO XIX

Desde mediados del siglo XIX el gusto musical colombiano giró en torno a la ópera italiana y las piezas de salón. Con la ópera, el colombiano tuvo acceso a un espectáculo público aceptado usualmente como culto, civilizante y propio de toda ciudad. Así mismo aprendió, oyendo el ejercicio de la palabra mancomunada con las notas, a dar nuevo significado afectivo al sistema musical teórico europeo, con el cual el país había tenido íntimo contacto en el siglo XVII, pero cuya práctica había decaído a fines del siglo XVIII y durante las primeras cuatro décadas del XIX. El colombiano saltó de la música barroca de tradición italiana y española a la música romántica de intenciones popularizantes del siglo XIX. Por su parte, la pieza de salón fue la música del hogar, del grupo social pequeño, la opción para involucrar el evento sonoro con la cotidianidad y el vehículo más apropiado para entreverar los aires nacionales dentro del sistema europeo. En cuanto a la producción de piezas originales de autores nacionales, es hacia el campo de la pieza de salón adonde dirigen primordialmente sus esfuerzos nuestros compositores. También se componen entremeses y zarzuelas, y se conservan al menos dos óperas del compositor bogotano José María Ponce de León (1845-1882): *Esther* (1874) y *Florinda* (1880). Pero estas obras, al igual que las de índole religiosa (en el estilo operático italiano), no fueron difundidas, pues no se publicaron y rara vez fueron ejecutadas después de sus respectivos estrenos. En cambio, la pieza de salón recibió la mayor divulgación posible a partir de 1848, cuando aparecieron las primeras partituras litografiadas. La retreta de la banda, el evento musical público de mayor arraigo en el país, ofrecía, con igual acogida, trozos operáticos, piezas de salón y aires nacionales en versiones de conjunto.

Para las composiciones de «envergadura», los artistas nacionales usaron como modelo el estilo consignado por Rossini en su *Stabat Mater*. Sin lugar a dudas, en la mente de los colombianos, la obra musical por excelencia era la ópera, y más estrictamente hablando, la ópera italiana de Rossini, Donizetti, Bellini y Verdi. El evento musical más importante en Bogotá era la temporada de ópera. Si bien hubo múltiples interrupciones en las temporadas, cuando las había, eran largas y ricas en títulos. A manera de ilustración, citamos los títulos italianos y franceses presentados en Bogotá en la frenética temporada de ópera de 1891, entre los meses de julio y octubre: *La forza del destino*, *Ernani*, *La Gioconda*, *Fausto*, *Lucia di Lammermoor*, *Un ballo in maschere*, *I due Foscari*, *Aida*, *La traviata*, *Carmen*, *Ruy Blas*, *Norma* e *Il barbiere di Siviglia*. En torno a la ópera se formaba la orquesta y el coro con participantes nacionales y, en algunos casos, actuaron cantantes colombianos en papeles secundarios. Los músicos italianos asociados a las compañías residían por largos períodos en la capital y muchos se quedaron a vivir en ella, como en el caso de Oreste Sindici, Pietro D'Achiardi, Arturo Malenchini, Manuel Conti y Augusto Azzali, quienes dictaron clases de música y participaron activamente en el perfil musical de la ciudad. Igual cosa sucedió con los italianos que llegaron a Medellín. El gusto por la zarzuela también fue grande y los compositores nacionales escribieron y representaron varios de sus logros en este campo. Entre los más memorables figuran *Engaño sobre engaño* de Daniel Figueroa, *Similia Similibus* de Teresa Tanco, *El castillo misterioso* y *El alma de un hilo* de Ponce de León, *El*

*zapatero y la aplanchadora, Las brujas y El elixir de la juventud* de Juan Crisóstomo Osorio<sup>6</sup>.

El concepto mismo de la pieza de salón es europeo. Es una pieza que puede acusar grandes dificultades técnicas (en el caso de las variaciones y fantasías sobre temas conocidos) o ser de factura simple, al alcance de los aficionados; su ámbito es el salón social, pero también puede ser escuchada en concierto. Hubo una gran cantidad de compositores europeos que con sus piezas de salón pusieron a tambalear seriamente el gran edificio clásico de las sonatas, las sinfonías y los cuartetos. Desde inicios del siglo XIX las composiciones pianísticas y las canciones de Schubert, Schumann y Mendelssohn dieron validez a géneros aparentemente «menores». La popularidad del vals, la polca, la redova y la galopa, y su rápida dispersión por el mundo occidental alcanzaron a confundir al público neogranadino que escuchaba valeses de Lanner, Labitsky y Strauss, ignorante de otras corrientes musicales. Colombia abrazó con entusiasmo la pieza de salón, como música para el baile y como composición seria. Sin embargo, no se examinó la larga tradición académica europea que permitiría la validez del repertorio de salón. Bach fue un nombre desconocido entre nosotros, hasta la inclusión de su música en el plan de estudios de los pianistas de la Academia Nacional de Música (fundada en Bogotá en 1882). Con dificultad se componían o escuchaban en Colombia obras con procedimientos contrapuntísticos o de variación.

En el siglo XIX observamos el tránsito de la contradanza (símbolo en Europa del antiguo régimen) a las piezas más populares y al nacimiento de un repertorio nacional. A partir de la década de 1860 se comenzó a imprimir pasillos, y a finales de la década de los setenta, danzas en el estilo habanero. Inicialmente, el pasillo hizo su aparición en el formato de danza binaria, y la danza cantada, en forma estrófica; para fines del siglo, el pasillo aparece en tandas de cuatro o más composiciones con una coda, en imitación del vals vienés. Para 1900, y gracias a Pedro Morales Pino (1863-1926), el pasillo aparece en tres partes, la sección media denominada *trío*. El pasillo cantado se desarrolló en el siglo XX.

En todos estos esfuerzos no hubo división clara entre música clásica (o académica) y música popular, así la obra escrita estuviera destinada a ser bailada en el salón social o escuchada en concierto. Indudablemente, las óperas, zarzuelas y misas compuestas por José María Ponce de León lo hicieron merecedor de gran admiración y aprecio, pero la crítica comentaba con igual entusiasmo acerca de sus bambucos escuchados en serenatas y sus valeses y pasillos instrumentados para banda. El bambuco se adaptó al formato de salón y el pasillo emergió del mismo, como variación particular del vals. En la segunda mitad del siglo XIX el país entero abrazó la danza habanera, en sus formas cantada e instrumental, como pieza de salón y como obra popular.

La pieza de salón es corta. Consta, por lo general, de dos a cuatro secciones diferentes que se suceden, pero son las repeticiones de las secciones el recurso para dar a la obra extensión y forma. Para 1890 el repertorio favorito constaba de valeses, pasillos, danzas, marchas y canciones. Aún se oían ecos de la mazurca y la polca conservaba su vigencia. Algunos músicos de la Academia Nacional experimentaban tímidamente con una que otra obra fantástica y de forma suelta con títulos evocadores (*Reverie* para violín y piano, de Carlos Umaña, *Le chant du proscrit*, para piano solo, de Felipe Larrazábal, son ejemplos

de piezas imaginativas y de procedimientos muy libres, disociados de la danza). La redova y la galopa, tan populares hacia la década de los sesenta en los salones y en los bailes, ya eran ecos del pasado.

Por lo general, estas piezas son breves y llevan títulos alusivos a personas, sitios y afectos, tales como *La aurora*, *El desengaño*, *Mi secreto*, *Gratitud*, *El pescador*, *La ilusión*, *El recuerdo*, *Virginia*, etc. Sólo la canción describía exitosamente un título, con el recurso obvio de la palabra. Las piezas sin texto eran visiones idealizadas, evocaciones románticas, y por ende fantasiosas, de los objetos y las personas a las cuales hacían referencia en sus sugestivos títulos. Hasta fines del siglo XIX es excepcional encontrar obras que se relacionen con hechos políticos y sociales inmediatos. Sin embargo, la relación entre el título y las notas musicales sigue siendo tenue, más insinuada que pintada, en razón de la naturaleza misma de la música, no apta para pintar objetos reales.

El repertorio musical decimonónico en Colombia refleja lo que, en las bellas artes, Eugenio Barney Cabrera denominara *la era de la miniatura*. Según el historiador, la miniatura es expresión romántica, ingenua y costumbrista:

La miniatura en Nueva Granada y en Colombia no fue, por ello, como lo han insinuado algunos historiadores, consecuencia tardía del aprendizaje obtenido en la Expedición Botánica, sino exigencia del momento histórico, forma y expresión de un determinado fenómeno socioeconómico y tardía herencia de situaciones registradas en las patrias de aquellos tutores intelectuales en cuyos textos aprendieron las burguesías colombianas posturas y comportamientos románticos [...] Puede afirmarse, sin temor a errar, que ninguno de los artistas de la época dejó de practicar la miniatura. En tiempo en que la fotografía no existía y el daguerrotipo era extraño o demasiado costoso y poco lisonjero, la miniatura estaba llamada a ocupar primerísimo lugar en la solicitud y el reclamo de damas y caballeros ansiosos de que sus efigies, idealizadas por el artista al gusto de la clientela, perdurasen como signos de elegancia, muestra de prosapia, cifra de distinción y lisonjero recuerdo de juventud<sup>7</sup>.

Proliferan en la literatura musical de época piezas alusivas a personas, sobre todo a mujeres. Joaquín Guarín (1825-1854) rindió sincero homenaje a Manuel Ancízar con un vals titulado «El granadino»<sup>8</sup>. Pero el músico del siglo XIX fue un artesano, trabajaba por encargo y eran pocas las oportunidades en que le era permitido dar rienda suelta a su imaginación creativa. Los retratos de los próceres son versiones idealizadas, las imágenes de las batallas se pintaron para estimular el orgullo patrio, para cumplir con la misión de reseñar visualmente el pasado. La visión patria no sería completa sin el paisaje y el evento costumbrista. En la primera mitad del siglo XIX hay que destacar entre la obra pianística del compositor Manuel María Párraga sus piezas tituladas *Aires neogranadinos: el bambuco, el tiple y el torbellino*. Julio Quevedo (1829-1897) ofreció una visión musical temprana del campo en una obra para dos pianos titulada *Recuerdos de Ubaque*. A fines de siglo se revive la práctica costumbrista con tendencias nacionalistas, tal como quedara consignado en el conjunto de vals *Hermosa sabana* de Ponce de León y *Brisas del Funza* (1891), de Jorge Pombo (1847-1912). Los comentaristas de fértil imaginación que escucharon estas obras en sus estrenos veían y oían la sabana entre los compases de vals compuestos en el más

sencillo estilo europeo. El crítico anónimo que reseñó los vals de Pombo poco después de su primera audición, declaraba entusiasmado:

Las *Brisas del Funza* son en un todo lo que se puede llamar música imitativa, pues el autor, con habilidad sorprendente, ha podido interpretar por medio de tonos y de notas el apacible paisaje de nuestra sabana [...]. La introducción y la primera parte del primer vals, sus notas graves, cadenciosas y solemnes son para nosotros como las serenas y melancólicas tardes de octubre en que el sol, antes de ocultarse tras las cumbres del Manjui, lanza por entre nubes de oro sus últimos rayos para teñir de rojo las espadañas y los musgos de la Mediatorta y del Boquerón<sup>9</sup>.

Las notas fuertes y repetidas son, para el arrobado autor, golpes de viento y llovizna sobre la sabana, el Páramo de Cruz Verde y Verjón. El segundo vals lo equipara a un huracán rugiente, con rumores de ecos lejanos, «algo así como el que producen los mil tallos de los juncales de nuestras lagunas al mecerse acompasadamente al empuje de las brisas que rizan las aguas del manso río»<sup>10</sup>.

El entusiasmo del anónimo crítico de la obra de Pombo es más por el título de la obra que por su poder descriptivo. Lo que el público escuchó conmovido fue la posibilidad de configurar un repertorio nacional, así fuera en el título, ejecutado por una orquesta y poder compararlo con lo que les era conocido del repertorio europeo<sup>11</sup>.

#### CAMBIO DE CENTURIA, CAMBIO DE PRÁCTICAS Y ACTITUDES

El evento musical de mayor resonancia en la Bogotá de fin del siglo XIX fue, sin duda, la fundación de la Academia Nacional de Música (1882-1910). En Medellín, Gonzalo Vidal, junto con su padre Pedro José, lideró la Escuela de Música de Santa Cecilia (fundada en 1888), uno de los primeros logros en la enseñanza formal de la música. Estas dos empresas constituyen un esfuerzo serio en el país por iniciar programas de enseñanza musical que capacitaran profesionalmente al músico, le dieran los conocimientos necesarios para alimentar su creatividad y lo liberaran de su condición de artesano guiado por la intuición. Las dos instituciones dejaron de laborar durante los años de la guerra de los Mil Días. Fueron clausuradas y cuando reabrieron sus puertas iniciaron etapas de renovación que tuvieron importantes consecuencias. La Academia de Bogotá se transformó en Conservatorio (1910) y luego ingresó como departamento a la estructura de la Universidad Nacional (1935). La escuela de Medellín se transformó en Instituto de Bellas Artes en 1924.

También hay que señalar como evento destacado en el quehacer musical del país, la llegada de máquinas para la imprenta musical que facilitarían la divulgación de las obras y su lectura. En Bogotá fueron Diego Fallon y E. T. D'Aleman quienes trajeron la primera máquina, y en Medellín, Gonzalo Vidal, quien no sólo impulsó la imprenta, sino que editó la *Revista Musical*, que circuló sólo en 1901 pero que dio a conocer doce partituras, impecablemente editadas. La *Revista Musical* también se clausuró por motivos relacionados con el caos social de la guerra de los Mil Días y nunca pudo renacer.

Un hijo de Henry Price (músico fundador de la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá y dibujante de la Comisión Corográfica), Jorge Wilson Price (1853-1953), heredó

el sueño musical de su padre y lo consolidó en una Academia para la enseñanza formal de la música. Los objetivos concretos de la Academia fueron claros: enseñar los rudimentos teóricos de la música, garantizar la proficiencia en el canto, la ejecución del piano y de los instrumentos de la orquesta y la banda. La Academia laboró continuamente, con grandes altibajos de índole presupuestal, entre 1882, año de su fundación, y 1899, cuando fue cerrada por motivo de la guerra de los Mil Días. Reabrió sus puertas en 1905.

Desde los inicios de la Academia, Jorge Price trabajó por obtener un patrocinio oficial de la Secretaría de Instrucción Pública (luego ministerio) que permitió sostener empleados y profesores, sufragar gastos de instrumentos, contar con una sede adecuada, etc. Sin embargo, la ayuda estatal no era suficiente y Price sistemáticamente cubría, de su propio pecunio, el déficit anual de la institución. El apoyo estatal estaba al servicio de los vaivenes políticos y sociales de la época y la buena voluntad de la administración de turno, pero la seriedad de la Academia fue la principal razón para que el Ministerio de Instrucción Pública destinara durante varios años una partida para su funcionamiento. El apoyo más importante fue de índole académico, pues el plan de estudios de la Academia fue incorporado al plan educativo del Ministerio. La Academia quedó autorizada para otorgar grados. Su labor quedó plenamente legitimada, rescatada la enseñanza musical del mundo de la educación musical privada e informal. A partir de 1892, el diploma otorgado por la Academia se convirtió en una especie de «tarjeta profesional» para el ejercicio del oficio. También le competía homologar títulos obtenidos en el extranjero. Los primeros grados se concedieron en 1889, y fueron cinco. Profesores y alumnos ayudaron a la empresa, sacrificando salarios los unos (en las guerras civiles de 1885 y 1895) y ayudando a dictar clases los otros. Por eso es usual leer que un músico (como Ezequiel Bernal, Uribe Holguín y Bermúdez Silva, por ejemplo) ingresaba a la Academia y al término de cinco años se encontraba dictando alguna cátedra de instrumento. El gobierno aportó el local para el funcionamiento de la Academia: el antiguo edificio del Convento de Santo Domingo. La incertidumbre y el caos generados por la guerra de los Mil Días causaron un largo cierre de la Academia entre 1899 y 1905, año en que volvió a abrir sus puertas, bajo la dirección del pianista samario Honorio Alarcón, quien había realizado estudios musicales en Leipzig<sup>12</sup>.

Los reglamentos de la Academia no sólo hacían referencia a un plan de estudios. Como buena institución fortalecida en la época de la Regeneración y el concordato, contemplaba aspectos del comportamiento (que debía ser ejemplarizante y católico) por parte de los alumnos. Su carácter era especializado, pero confesional. Price creía firmemente que la música tenía el potencial para moldear el espíritu y a través de guías de comportamiento estricto podía alejar al músico colombiano del consumo de alcohol y de la fiesta. En sus memorias, el regente de la institución anotó: «La Academia admite en su seno a los hijos del rico y del pobre, y sólo exige de parte de ellos las siguientes condiciones: conducta intachable, maneras caballerosas, puntualidad inglesa, esmerado estudio y respeto a sus superiores. En cambio, ella ofrece al hijo del rico una educación artística que lo hará más estimado en la sociedad y al pobre una industria honrosa y lucrativa»<sup>13</sup>.

La nómina de profesores que colaboró con la Academia incluyó a los más conocidos y apreciados músicos bogotanos y de otras partes del país. La lista es extensa; para

corroborar lo anteriormente asegurado haremos mención de los más reputados: Vicente Vargas de la Rosa, Diego Fallon, Honorio Alarcón, Gabriel Angulo, Julio Quevedo A., Teresa Tanco de Herrera, Andrés Martínez Montoya, Santos Cifuentes, Ricardo, Antonio y Luis Figueroa, Gumersindo Perea, Honorio Alarcón, Eliseo Hernández, Federico Corrales, Carlos Umaña, Carmen Gutiérrez de Osorio, Prisciliano Sastre y muchos otros cuyos nombres surgen en toda actividad musical capitalina. Entre los profesores italianos que colaboraron con la Academia, algunos ya mencionados, llegados con las compañías operáticas, se destacaron: Oreste Sindici, Augusto Azzali, Ermando Bellini, Paulo Ravegnali, Arturo Malenchi, Jenaro D'Aleman, Emilio Conti y Pietro D'Achiardi.

Gracias a la labor de la Academia, el repertorio europeo de los siglos XVI a XIX pudo conocerse finalmente en Bogotá. En ella se escucharon por primera vez partituras de Bach, sonatas de Beethoven y Mozart, composiciones de Chopin y Mendelssohn y las obras indispensables para la formación del músico sinfónico. Una de las labores más importantes de la Academia fue la de ofrecer audiciones y conciertos para mostrar los resultados de su trabajo e introducir al público capitalino en el repertorio europeo desconocido, combinado con los tradicionales popurrís operáticos y cuadrillas. Seguía habiendo un inmenso vacío de saber en materia de repertorio, vacío que vendría a ser corregido por Guillermo Uribe Holguín, a partir de 1910, de manera intensa y algo polémica.

Por fuera de la Academia ebullició el interés por la música. Se conformaron agrupaciones y orquestas, probablemente de vida efímera, pero que desarrollaban una labor social importante. Su actividad no está reseñada por la crítica de la época, pero en las páginas de los diarios aparecen anuncios de sus actividades, como también en los directorios de la ciudad. Tal es el caso de los conjuntos Sexteto de la Armonía (integrado por Cayetano Pereira, Julio Quevedo A., Darío y Enrique D'Achiardi, Vicente Vargas de la Rosa y Daniel Figueroa), el Cuarteto Vissoni, el Sexteto Achiardi, el Sexteto D'Aleman, la Orquesta Conti, y la más afamada, la Lira Colombiana, organizada y dirigida por Pedro Morales Pino. Estas orquestas se ofrecían para amenizar reuniones sociales de toda índole, incluyendo los paseos campestres, y ejecutar música religiosa para toda ocasión. Actuaron en pequeños escenarios de restaurantes y cafés y se convirtieron en parte indispensable de la vida capitalina. Entre los sitios más renombrados donde actuaron: La Rosa Blanca, La Patti, Café Mascotte, Café Florián, Gun Club, Jockey Club, Bolívar Skating Rink de 1890, Club Lafayette y el restaurante El Comercio. Los contertulios de la Gruta Simbólica incluyeron a Emilio Murillo y a José María Gómez Acebedo («El Ciego»), y el ambiente musical de los poetas quedó inmortalizado en el pasillo «La cuna de Venus» (o también, «La Gata golosa») de Fulgencio García, pieza que hace honor a una de las tiendas populares para la reunión de los bohemios. En la Gruta Simbólica, Jorge Pombo asumió el papel de poeta y relegó la práctica musical en quienes mejor practicaban el estilo nacionalista.

La guerra de los Mil Días interrumpió un importante impulso modernizador que se vivía en las reformas a la enseñanza en Colombia y que habían obtenido éxitos palpables en el campo de la música. La interrupción no fue de tres años, sino de seis, en el caso de la marcha de la Academia, y la reagrupación de la institución fue lenta y torpe en los aspectos académico y administrativo. En años de la guerra, el toque de queda influyó en el cese de las

temporadas de ópera, en los conciertos y en la vida social de los clubes y restaurantes en donde se llevaban a cabo un importantes eventos de la vida musical. Sin embargo, muchos músicos de provincia acudieron a la capital durante los aciagos mil días y debido a dicho éxodo se encontraron en Bogotá músicos talentosos, en busca de educación y oportunidades de trabajo, de la talla del vallecaucano Jerónimo Velasco y el santandereano Luis A. Calvo. La ruptura fue grande y los músicos del siglo XX se aglutinaron en torno a nuevos proyectos: visiones más universales de la educación musical y búsqueda de un estilo nacional. Estas dos metas, aparentemente contradictorias, produjeron agrios enfrentamientos entre academia y música popular en los primeros treinta años del nuevo siglo, pero fueron la señal del fin de una época de marcado retraso en la música del país.

### EL REPERTORIO ALUSIVO A LA GUERRA DE LOS MIL DÍAS

#### LAS FUENTES

No hay una colección, como tal, de obras musicales alusivas a la guerra de los Mil Días. El compositor bumangués Temístocles Carreño, con tres piezas relacionadas con la guerra, tal vez sea el músico que más atención prestó al tema. Como se dijera al inicio de este escrito, las obras fueron identificadas en el transcurso de una búsqueda de música de salón colombiana escrita a lo largo de los siglos XIX y XX. En archivos, bibliotecas y colecciones privadas surgió una decena de piezas, un número considerable. Algunas de ellas bellamente impresas en Bogotá, por las editoras Samper Matiz e Imprenta de La Luz, consignadas en partituras esmeradamente preparadas en la máquina de Telésforo D' Aleman. Las otras sobreviven en copias de alcoholígrafo, un método primitivo y expedito de impresión muy empleado por la casa editora de los hermanos Conti, y que circularon comercialmente a partir de 1889. Tanto partituras como alcoholígrafos se vendieron como hojas sueltas y en casos muy afortunados fueron agrupadas en prácticos empastados. El principal repositorio de dichos empastados es el Centro de Documentación Musical del actual Ministerio de Cultura. El número de piezas de las cuales no tenemos noticia debe ser alto, pues la misma forma de hojas sueltas en que circularon las piezas musicales de fines del siglo XIX, las condenó a una fácil extinción.

A partir de escritos sobre compositores colombianos y su obra, nos enteramos de la existencia de piezas adicionales, tales como la «Marcha militar» de Daniel Salazar Velásquez (1840-1912), dedicada al general Uribe Uribe; la marcha «Benjamín Herrera» del barranquillero Pedro M. Álvarez (1881-1943), el pasillo, «Centavo liberal» del huilense Milciades Durán, quien también compuso el himno «A discreción las armas». Por su parte, el célebre tolimense Fulgencio García (1880-1945) compuso una marcha con el título de «Wisconsin». El vallecaucano Sergio González (1858-1924) es recordado por sus marchas «Benjamín Herrera» y «Canción del regimiento Junín». Muchas de estas obras, en especial las marchas, fueron escritas para bandas y no fueron conservadas, por la ausencia de archivos adecuados.

Tenemos conocimiento de obras que aluden a eventos sociopolíticos anteriores. Tal es el caso del pasillo *El radical* de Ponce de León; la polca militar «Santa Bárbara» del caucano José Viteri (1835-1913), obra dedicada a Rafael Núñez; y durante la Regeneración,

la célebre «Marcha triunfal» de Oreste Sindici, de 1887, con textos del presidente Núñez obra que habría de convertirse en Himno Nacional en 1920. Sobre el tema de la independencia de Cuba sobreviven dos obras de excelente factura: la marcha-habanera «Cuba guerrera» de Pedro Morales Pino (1863-1926) y la polca militar «El triunfo de Bayamo», de Jorge Pombo.

#### LOS COMPOSITORES

Los doce títulos musicales que relacionamos al inicio fueron escritos por compositores de muy diversa índole. «Maestros» del oficio, aficionados, directores de banda, pianistas, músicos de marcada vena popular, santandereanos, bogotanos, caucanos, vallecaucanos y antioqueños... El más viejo es Eleuterio Suárez, y si bien no conocemos sus fechas de nacimiento y defunción, sabemos que estaba activo en el mundo musical bogotano en 1869, fecha en que publicó un manual para la ejecución del tiple<sup>14</sup>. De él se conservan dos obras referidas a eventos sociales de la segunda mitad del siglo XIX: el vals «Las víctimas de Tacalao» y el pasillo «Los libres de Colombia». Su gusto por lo popular también quedó consignado en bambucos escritos, tales como «¡Qué prodigio!», divulgado en versión alcohógrafa. Sin lugar a dudas, la obra más recordada de Suárez es el bambuco «Palonegro», pieza que no ha dejado de escucharse en Colombia, desde su composición. Por su ambiente alegre y eufórico, es una celebración, un baile de vencedores.

Tenemos muchos más datos que ofrecer sobre el músico caucano adoptado por Medellín, Gonzalo Vidal Pacheco (1863-1946), quien perteneció a una estirpe de músicos oriundos de Popayán, en donde nació el 23 de noviembre de 1863. Músico autodidacta, Gonzalo Vidal fue el encargado de educar a generaciones enteras de antioqueños en el arte musical, desde el podio de la banda, el órgano de la catedral, el salón de clase y mediante la edición de partituras. Su obra consta de piezas para piano, composiciones de carácter religioso, la ópera *María* —sobre la novela de Isaacs—, un puñado de obras de cámara, canciones, piezas para banda y dos obras originales para orquesta. Vidal, reconocido como excelente pianista, fue, junto al santandereano Luis A. Calvo (1882-1945), el compositor colombiano que en su época hizo el mejor uso del teclado<sup>15</sup>. Se esforzó por generar estructuras formales de interés académico y usó un colorido armónico intenso y cromático. Fue uno de los primeros compositores colombianos en escribir fugas y sonatas. Su estética es decididamente romántica y en su listado de obras abundan las de título luctuoso: *Tristezas*, *La última lágrima*, *Marcha fúnebre*, etc. La *Melodía fúnebre*, a la memoria de Próspero Pinzón, apareció en el mismo año de la muerte del general conservador, victorioso en Palonegro y protagonista en el mismo año de las batallas de Los Helechales y La Aurora, también en tierras santandereanas. Conservador y poseedor de una graciosa pluma, Vidal se describió así:

*Bendigo al Sumo Hacedor  
que quiso hacerme cristiano,  
músico, godó, caucano  
y antioqueño y entrador.  
¿Podrá haber dicha mayor  
que la de ser uno así?*

*Delicioso es para mí  
pasar la vida cantando,  
componiendo y enseñando:  
do, re, mi, fa, sol, la, si*<sup>16</sup>.

El antioqueño Samuel Uribe Uribe (1871- ?) recibió los rudimentos musicales de su madre, María Luisa Uribe de Uribe, conocida pedagoga, y de Daniel Salazar y Francisco José Vidal, padre de Gonzalo Vidal. Su producción musical fue reducida. Por su parte, los santandereanos recuerdan con cariño y orgullo la figura de Temístocles Carreño (1861-1904), cuya vida y trayectoria se vieron afectadas por la guerra de los Mil Días. Las bandas nacionales, asociadas al estamento militar a lo largo del siglo XIX, eran las instituciones musicales más afectadas por las guerras. En muchos sitios del país la banda hacía las veces de orquesta y no sólo era reservada para amenizar eventos de índole militar, sino que ofrecía la popular retreta de los parques y era la única alternativa para una «escuela musical». Carreño se asoció a la banda departamental a partir de 1878, la siguió en su traslado a Bucaramanga y estuvo a su servicio en las vicisitudes de las guerras. La «Marcha Palonegro» de Carreño es de carácter fúnebre y evoca la tristeza de los vencidos, a diferencia del bambuco de Suárez<sup>17</sup>.

Dos músicos bogotanos honraron la memoria de Zenón Figueredo: Jorge Pombo con una marcha y José Joaquín Pereira con un pasillo lento. El aguerrido general liberal murió recién empezada la guerra, en la batalla de Nocaima, luego de haber participado en una intensa campaña por Cundinamarca librando escaramuzas en días seguidos en Guaduas, Sasaima, Agualarga, Facatativá y Nocaima (octubre y noviembre de 1899). Jorge Pombo Ayerbe (1847-1912), recordado hoy por su gracia literaria y aporte a La Gruta Simbólica, era apreciado por la sociedad bogotana de fines del siglo XIX por sus calidades musicales. Escribió por lo menos 27 obras para piano, en medio de sus otros quehaceres como comisionista, editor de periódicos, codirector de la empresa del primer directorio de Bogotá<sup>18</sup>. En la guerra de 1876 acudió a las filas liberales del batallón Alcanfor; su biógrafo Daniel Ortega lo describe como liberal doctrinario y «beligerante»<sup>19</sup>. Su acerba pluma le mereció largas estancias en el Panóptico durante la guerra de los Mil Días, experiencia que reseñó en inspirados chispazos y versos.

Contertulios y conspiradores liberales, los poetas de La Gruta Simbólica debieron su grupo a las imposiciones de los toques de queda en la capital de la República. Calambures, retruécanos y chispazos fueron la especialidad de estos poetas inclinados por las anotaciones críticas de toda índole. A las sesiones bohemias de La Gruta no faltaron los músicos: Emilio Murillo, Fulgencio García y José María Gómez Acebedo «El Ciego» complementan la visión de la bohemia colombiana por antonomasia de comienzos de siglo. En 1885 Pombo compuso una marcha guerrera titulada «La radical», una de las pocas obras musicales prohibidas por un gobierno colombiano. Junto con Roberto de Narváez dirigió y redactó *El Sol*, diario noticioso y comercial, uno de los primeros en financiarse con avisos clasificados especializados en el negocio de finca raíz. La serie de 1895 ofrecía partituras los días domingos. Se alcanzaron a publicar por lo menos nueve obras en versiones para piano.

Son pocas las noticias sobre Joaquín Pereira. Hijo del director de banda Cayetano Pereira, se formó principalmente como pianista. Se conservan pocas obras suyas, entre ellas los pasillos «Ana Beatriz», «El doctor X», «Maruja» y «Lágrimas», este último pulcramente editado y con la sentida dedicación «A la memoria del bizarro general Zenón Figueredo». Tampoco hay mucha información sobre Carmen Manrique, quien es recordada por Jorge Áñez, junto con María Luisa Padilla, Josefina Acosta, Rosita M. de Rocha, Emma Perea de la Cruz e Isabel Farreras de Pedraza, como perteneciente a un grupo femenino muy activo en el campo de la composición en los primeros años del siglo XX<sup>20</sup>. El nombre de Carmen Manrique Garay (luego De Quintero) surge en alcohológrafos para piano desde la última década del siglo XIX. Al periódico de Jorge Pombo *El Sol* aportó una animada polca titulada «Mercedes». De su pluma se recuerdan el bambuco «Burbujas» y los pasillos «Amaneciendo», «Eco de mis notas», «Oriental», «El comercio», «Clavel rojo» y «Peralonso». Esta última obra circuló en un alcohológrafo dado a conocer en 1900, muy poco después de la batalla homónima, ocurrida en diciembre de 1899.

Pocas noticias tenemos de los hermanos De Castro, autores de dos sugestivas danzas: «Lazos rojos» y «Lazos azules». Igual que sucede con la danza «Canto rojo», de Emilio Murillo, la fecha de aparición de estas obras y sus títulos nos llevaron a concluir que hacían alusión a sentimientos partidistas. En el caso de los hermanos De Castro, ilustran la división de opiniones y posturas políticas dentro de una misma familia. De Ernesto de Castro se conoce otro título musical, el pasillo «Te vuelvo a ver».

Emilio Murillo Chapull (1880-1943) es una de las figuras centrales de la música popular colombiana de tradición andina, en la primera mitad del siglo XX. Pese a lo que podría pensarse por su influencia decisiva sobre el medio musical y por su largo listado de obras, Murillo no vivió de la música sino de variados negocios, entre ellos el de la fabricación de chicha y cerveza. Si bien sus piezas no se popularizaron sino hasta 1905, Murillo ya era conocido como pianista improvisador, flautista y animador incansable de la bohemia literaria bogotana. La obra de Murillo parte del concepto nacionalista y constantemente vuelve a él, en sus obras, escritos y acciones. Impulsor de tríos y estudiantinas, la suya alcanzó a tener 40 integrantes. Buscó fortuna en Nueva York y allí comprendió la importancia de la naciente industria fonográfica. De su inspiración fue la labor musical emprendida por el tabloide capitalino *Mundo al Día*, que llegó a publicar 231 partituras de piezas musicales, 230 de ellas de autores colombianos. Para comienzos del siglo XX, Murillo había escrito exitosas tandas de valeses y pasillos y numerosas danzas, pero su afán nacionalista aún no afloraba. La obra temprana de Murillo está contenida en los cánones de la música de salón. «Canto rojo» es, dentro de su generoso listado de composiciones, una excepción. La temática de Murillo es la idealización obsesiva del amor y del campo colombiano. Los títulos comunes en Murillo son *Margaritas*, *Lucero*, *La cabaña*, *El trapiche*, *El vaquero*, *Canóta*, *Golondrinas*, *De lejos*, *Canto fatal*, etc. En su obra no se menciona directamente un conflicto, con la excepción del suscitado por el desamor. Como evento excepcional, puso su música al servicio de la causa de Enrique Olaya Herrera durante su campaña presidencial y su gobierno.

Murillo pasó unas cuantas noches en la prisión en compañía del poeta y músico Julio Flórez, a raíz de la divulgación de escritos contra el gobierno conservador, en plena guerra. Una anécdota contada por Eduardo Domínguez ilustra el ambiente de travesura con el cual algunos capitalinos sobrevivieron las condiciones difíciles de esos años. A continuación algunos apartes de dicha anécdota:

Motivó la prisión de Murillo el hecho de haber encontrado la policía en un sótano de la fábrica de cerveza La Rosa Blanca de que era propietario, la pequeña imprenta en que se editaba la hoja revolucionaria intitulada «La Reintegración» [...] Julio Flórez también fue reducido a prisión, porque se creyó que él era el autor de los terribles editoriales que aparecían en la publicación revolucionaria. Murillo, que tiene por qué saberlo, asegura que la prisión del poeta fue injusta, porque nunca colaboró en «La Reintegración» [...] Murillo *ipso facto* quedó nombrado director del Conservatorio Penitenciario de música. Julio Flórez lo secundaba [...] En breve tiempo fue organizada una orquesta [...] Murillo y Flórez, en la flauta y en el violín, respectivamente, ejecutaban los aires nativos que les recordaban a los reclusos los días de libertad y las alegrías del hogar lejano [...] Entre los presos del rastrillo se encontraba el general Foción Soto [...] Los directores de la murga aprovecharon que se acercaba el cumpleaños del general Soto para organizar un serenata que, proporciones guardadas, equivalía a su primer concierto sinfónico [...] Entre otras composiciones se iba a estrenar la canción intitulada «Mística», letra de Julio Flórez y música de Murillo<sup>21</sup>.

La canción, producto de una situación causada por la guerra, no relaciona el tema poético con los hechos bélicos. Su letra dice así:

MÍSTICA

*Cuando bajo la comba de la nave  
Del vasto templo rezas con fervor,  
Y tu oración se eleva cual un ave  
Del órgano al acento vibrador;  
Desde un rincón oscuro te contemplo  
Fijos los ojos en el viejo altar,  
En tanto que en los ámbitos del templo  
El órgano se escucha sollozar.*

*Mientras se va tu espíritu del mundo  
de la infinita claridad en pos,  
Exclamo a solas con dolor profundo,  
Ah! si me amara a mí como ama a Dios.*

En fin, la nómina de compositores que escribió sobre el tema de la guerra de los Mil Días es incierta y está limitada por la memoria de los archivos. Pero a nuestro parecer, la muestra que aquí presentamos es generosa y elocuente: aficionados y profesionales, mujeres y hombres, liberales y conservadores, habitantes de la capital y de la provincia, todos coinciden en emplear la breve pieza de salón para sus comentarios, pues todos comparten la misma estética algo anticuada.

## LAS PIEZAS

Ninguna de las obras que reseñamos fue escrita para acompañar una batalla, ni siquiera las que contaron con la participación de fuerzas organizadas del gobierno, que a duras penas contaban con la importante presencia del corneta, indispensable para transmitir órdenes musicalmente codificadas. La marcha «Palonegro» de Temístocles Carreño incluye tres de estos mensajes: generala (a las armas), diana (para despertar) y toque para el cese del fuego. La danza militar «Generala», de Samuel Uribe, se inicia con el toque correspondiente, a manera de cita real, para luego desarrollar una sonora danza en el estilo habanero. Las bandas del país, asociadas y confundidas con la actividad militar, no son protagonistas de batallas, escaramuzas y enfrentamientos con guerrillas. El repertorio que nos ocupa es para piano y si bien aparecen contemporáneamente con la guerra de los Mil Días, son comentarios *a posteriori*, hechos desde la ciudad.

La preponderancia de danzas habaneras en el repertorio localizado es un evento muy llamativo y refleja la gran popularidad y aceptación de este ritmo entre los colombianos. Tanto «Generala», de Uribe, como «Canto rojo», de Murillo, acusan ciertas similitudes: son piezas de alguna dificultad (octavas, terceras paralelas, contrastes sonoros); tienen una introducción con material melódico que no se repite en el cuerpo de la obra. El cuerpo de la obra consta de tres secciones. En el caso de Murillo, la tercera se denomina *Trío*. Las dos, en estilo auténticamente romántico, evaden contrastes armónicos con la dominante y prefieren contrastar las secciones con armonías más difusas. Uribe escoge la subdominante; Murillo la lejana sexta. Sin embargo, este comportamiento armónico es común a todas las obras del período en cuestión. Las danzas de los hermanos De Castro no comparten la variedad, complejidad y dificultad técnica de los ejemplos anteriores. La forma manejada por Ernesto de Castro es más antigua, binaria, con modulación a la dominante. Los rojos están representados por sol mayor y uno que otro pasaje cromático, los azules por una pieza en fa mayor, con introducción, dos secciones adicionales con modulación a la subdominante.

Los aires nacionales de pasillo y bambuco se encuentran magistralmente representados en las piezas «Peralonso», «Lágrimas» y «Palonegro». El primero de ellos, un pasillo «fiestero», sonoro, difícil, ofrece atractivos cambios en la extensión del piano y un acompañamiento interesante que no se limita a un papel rítmico. Por su parte, Pereira nos presenta, en «Lágrimas», un pasillo lento y evocador con una partitura en re menor, cromática, a veces disonante, con adornos melódicos en forma de *appoggiature* y trinos; la intención anímica ha sido descrita por el compositor con profusión de indicaciones, contrastes y un final en donde la obra muere en un triple *piano*. El bambuco «Palonegro», dividido en secciones contrastantes, es un dechado de vigor desde su inicio en cascadas. Melodía y ritmo aparecen en las dos manos para ofrecer una partitura inolvidable. El bambuco, tan identificado con la colombianidad a lo largo de dos siglos, circuló en versiones escritas a partir de 1850, en fantasías en forma de variaciones. Pero su versión más popular apenas asoma en las partituras a partir de 1880. Cuando Morales Pino escribió los suyos se desató una de las pocas polémicas teóricas de la música colombiana: cómo escribir un bambuco para que se reflejara fielmente la forma como se debería tocar. Eleuterio Suárez escribió sus bambucos en la última década del siglo XIX.

Como anotamos, la marcha tiene un mensaje extramusical un tanto más claro. Su contexto es marcial y su ritmo describe sin ambages la marcha del cortejo. «Corona de inmortales» es uno de esos pasajes marciales y «caminados». Tiene su introducción en movimiento contrario que da paso a una melodía grave y *cantabile*, dando puntadas para una posible instrumentación. El ritmo se acelera en la tercera sección y todas se repiten para dar mayor duración a la obra. La «Melodía fúnebre» de Vidal no es propiamente una marcha, pero en sus primeros compases se evocan figuras de marcha fúnebre muy europeas y empleadas por Chopin, Mendelssohn y Beethoven. La marcha «Palonegro» de Carreño es una reconstrucción para piano del original para banda, realizada por músicos que recordaban la obra. Si bien no tenemos certeza de que la partitura que se conserva sea enteramente fiel al original, se trata de un trozo variado, con toques militares, juegos rítmicos y pompa militar.

Nos queda el vacío producido por la ausencia de las canciones en el presente escrito. En el coperlerío tradicional hay abundantes alusiones a la guerra, pero la memoria colectiva ha olvidado la música para entonarlas. Tal vez la canción más mencionada en la literatura acerca de la guerra de los Mil Días, y cuyo texto se transcribió en el apéndice de la obra de Jorge Áñez, desde su primera edición en 1951, sea el pasillo bogotano «El soldado», con letra de Julio Garavito y música ya olvidada:

*Adiós, adiós, lucero de mis noches,  
—dijo un soldado al pie de una ventana—;  
me voy, pero no llores ángel mío,  
que volveré mañana.*

*Ya se oculta la luna entre crespones,  
ya se divisa en el Oriente el alba,  
y en el cuartel, tambores y cornetas  
están tocando a diana.*

*Horas después, cuando la negra noche  
cubría de luto el campo de batalla,  
a la luz de un vivac, pálido y triste,  
un joven expiraba.*

*Alguna cosa dijo al centinela  
refiriéndose a ella, en voz muy baja;  
se oprimió el corazón, cerró los ojos  
y se enjugó una lágrima.*

*Hoy cuentan por doquier gentes medrosas  
que cuando asoma en el Oriente el alba,  
y en el cuartel tambores y cornetas  
están tocando a diana,*

*se ve vagar la misteriosa sombra  
que se detiene al pie de una ventana*

*y murmura: «no llores ángel mío,  
que volveré mañana»<sup>22</sup>.*

### SE RETOMAN LOS HILOS

Finalizada la guerra de los Mil Días, el ámbito de los músicos comenzó a recuperarse lentamente. La Academia reabrió sus puertas en 1905; los cafés, los teatros y los bares harían lo mismo a partir del primer anuncio del cese de las restricciones impuestas por los toques de queda. Con hondas heridas, la sociedad colombiana iniciaría la búsqueda de una identidad nacional que sanara la enfermedad de las divisiones fratricidas e impidiera que en el futuro se siguieran perdiendo importantes apéndices geográficos. La ironía del desenlace de la guerra de los Mil Días con la pérdida de Panamá, no escapó a la pluma inteligente de Jorge Pombo, cuando escribió:

*Los dos bandos del godismo  
difieren, en lo esencial:  
en que con igual cinismo  
vende uno nacionalismo  
y el otro, el Itsmo-nacional<sup>23</sup>.*

El impulso nacionalista tuvo una expresión intensa en la popularización de los aires andinos de pasillo y bambuco. La *Revista Ilustrada* publicó en 1898 dos pasillos («Celos» de Murillo y «Confidencias» de Morales Pino) junto con la «Marcha triunfal» para canto y piano de Oreste Sindici con texto de Rafael Núñez. Entre 1908 y 1909 *Colombia Artística* dio a conocer once obras: una miniatura romántica, un vals, dos polcas, dos bambucos y cinco pasillos. *El Gráfico* de Bogotá incluyó partituras entre sus páginas desde 1912, y *Cromos* desde 1916. Indudablemente, los primeros diez años del siglo reflejan un auténtico renacer de la actividad musical. Desde la exposición artística de 1899 se sentían los nuevos vientos en la corrientes estéticas. En dicha ocasión se expusieron 25 partituras musicales, de cuyos títulos no hay información. Sin embargo, las tendencias artísticas del salón fueron academizantes y del gusto de las élites de la Regeneración. En la exposición de 1904 se denota un polémico cambio de estética. El pintor Andrés de Santamaría introduce en la provinciana capital, el ojo impresionista, desatando innumerables polémicas, pero anunciando la llegada del modernismo artístico europeo<sup>24</sup>.

En el plano académico, la actividad musical es sorprendente. Luego de un nuevo manejo, no muy exitoso, de la Academia por parte de los maestros Honorio Alarcón y Andrés Martínez Montoya, se entrega la dirección de la institución a Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), recién llegado de Francia, en donde había adelantado estudios musicales. Uribe Holguín llegó con un proyecto ambicioso: formar un conservatorio con orquesta, a la usanza europea. Para 1910, el sueño de Uribe Holguín estaba en marcha. Bogotá tenía una orquesta para escuchar las partituras que nunca sonaron en el siglo XIX y sin el conocimiento de las cuales no había posibilidades de instaurar una cátedra de composición en el

país. El criterio modernizante de Uribe Holguín chocó frontalmente con la tradición de la pieza de salón que se estaba convirtiendo en pieza popular y sinónimo de nacionalidad. La pieza nacional (en especial el pasillo y el bambuco) se regaba sin freno, sobre la mecha de la naciente industria fonográfica.

Luego de la huida del presidente Reyes, la Unión Republicana propuso un discurso conciliador y Carlos E. Restrepo se posesionó como presidente en 1910. En medio de cambios y escándalos se celebró el centenario de la Independencia. Los poetas, pintores, escultores y músicos que participaron en las celebraciones organizadas han sido señalados como la generación centenarista; más que una escuela fue un grupo de artistas que atrajo la atención de la sociedad ávida de un vida cultural citadina completa. La generación centenarista, en realidad de la guerra de los Mil Días, expresó en su arte interesantes contradicciones: por una parte una aspiración modernista que introdujo innovaciones traídas de Europa y de los Estados Unidos, y por otra parte, con una mirada nostálgica a España, se atrincheró en posturas conservadoras. En música se trata del discurso del nacionalismo a ultranza, enfrentado con el del modernismo, entendido como experimental y a veces contestatario.

En fin, la guerra de los Mil Días cerró un provinciano y primitivo siglo XIX musical en Colombia. El deseo por el cambio y la necesidad de resarcir los daños de una larga guerra jugaron un papel muy importante en la modernización de la práctica musical en el país. La promesa de una mejor situación financiera, con la exportación del café y excedentes de capital no transformados en inversión industrial, permitió a los músicos iniciar, por fin, el ejercicio profesional tan anhelado desde 1882 en la Academia. En 1910 podía ser integrante asalariado de orquestas y bandas (clásicas y populares) y llenaba sus aspiraciones con la ilusión de oír sus creaciones en grabaciones y difundirlas a un número impredecible de oyentes.

## NOTAS

---

1. Las obras fueron localizadas en el transcurso de una investigación sobre la música de salón colombiana de los siglos XIX y XX, relizada entre 1995 y 1999.
2. *Papel Periódico Ilustrado*, julio de 1886.
3. Véase Duque, Ellie Anne, «Obras musicales colombianas publicadas por *Mundo al Día*», *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 33, núm. 42, 1996. pp. 127-134.
4. Martínez Carreño, Aída, «La música de los Mil Días: Temístocles Carreño, símbolo del sentimiento santandereano», *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, No. 12, 1984, pp. 15-50.
5. Véanse, por ejemplo, los textos de canciones y coplas citados en Jaramillo, Carlos Eduardo, *Los guerrilleros del novecientos*. Bogotá: CEREC, 1991, pp. 261-269.
6. La ópera y la zarzuela son el tema del trabajo de Perdomo, José Ignacio, *La ópera en Colombia*. Bogotá: Arco, 1979. Para la descripción de la actividad lírica en Medellín, véase Gónima Ch., Eladio, *Apuntes para la historia del teatro en Medellín y vejeces*. Medellín: Tipografía San Antonio, 1909.
7. Barney Cabrera, Eugenio, «Costumbrismo y arte documental». *Historia del arte colombiano*. Bogotá, Salvat, 1975, p. 1.242.
8. Partitura aparecida den *El Neo-Granadino* en 1848.
9. Anónimo, «Las brisas del Funza». *El Correo Nacional*, núm. 290, 1 de septiembre de 1891, p. 3.
10. *Ibid.*
11. Véanse detalles adicionales sobre la obra de Pombo en Duque, Ellie Anne, «Ecos de un baile». *Ensayos*, núm. 5, 1998 y 1999, pp. 125-140.
12. Para un estudio detallado sobre la labor de la Academia véase Cortés P., Jaime, *Hacia la formalización de la enseñanza musical en Colombia: la Academia Nacional de Música (1882-1910)*. Monografía de grado, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, 1998.

## MÚSICA EN TIEMPOS DE GUERRA

13. Price, Jorge, *Memoria histórica del fundador y director de la Academia Nacional de Música, desde su fundación hasta diciembre de 1887*. Bogotá, Imprenta de La Luz, 1888, p. 35.
14. Suárez, Eleuterio, *Método fácil para aprender los tonos del tiple*. Bogotá, Imprenta de La Prensa, 1869.
15. Grabaciones de su música para piano se encuentran en *Fin de Siècle: Gonzalo Vidal, obras para piano*. CD. Bogotá, Fundación de Música, 2000.
16. Citado en Zapata Cuéncar, Heriberto, *Gonzalo Vidal*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1963, p. 50.
17. Más información sobre este músico se halla en la obra citada de Aída Martínez Carreño.
18. Pombo, Jorge y Obregón, Carlos, *Directorio general de Bogotá*. Bogotá: Casa Editorial de M. Rivas y Cia., 1887.
19. Ricaurte, Daniel, *Genio y figura de Jorge Pombo Ayerbe*. Bogotá, Editorial Kelly, s.f., p. 26.
20. Áñez, Jorge, *Canciones y recuerdos*, 2a. ed., Bogotá, Ediciones Mundial, 1968.
21. Domínguez Eduardo, «Con la música a otra parte». *Mundo al Día*, No. 1005, 28 de mayo de 1927, p. 14.
22. *Ibid.*, p. 320.
23. Ortega Ricaurte, José Vicente y Ferro, «Jetón», *La Gruta Simbólica y reminiscencias del ingenio y la bohemia en Bogotá*. Bogotá, Editorial Minerva, 1952, p. 256.
24. Los dos salones mencionados han sido cuidadosamente reseñados en Medina, Álvaro. *Procesos del arte en Colombia*, Biblioteca Básica Colombiana, No. 34, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.



## CAPÍTULO 2

# FICCIÓN Y REALIDAD EN LA GUERRA DE LOS MIL DÍAS

---

R. H. MORENO-DURÁN

### DE CÓMO EL JUDÍO ERRANTE DESAPARECIÓ EN UN RETÉN NOCTURNO EN BOGOTÁ

Después de deambular durante casi dos milenios por los lugares más extraños de la tierra, el Judío Errante es detenido por los soldados de un retén nocturno que vigila las oscuras calles de una ciudad que, aunque aureolada emblemáticamente por «el Águila y las Granadas de Oro», no tiene águilas ni granadas ni mucho menos oro. Esa ciudad es Bogotá y en ella «todo es silencio, todo es tristeza, todo sombra». Intimidados por el toque de queda, los habitantes de la ciudad se refugian en sus casas en espera del alba mientras que por las tenebrosas calles sólo circulan patrullas que detienen a los viandantes que carecen de salvoconducto y a quienes, sin conmiseración alguna, encierran en el cuartel de San Agustín o en cualquiera de los calabozos y mazmorras de una urbe en guerra. Y uno de esos detenidos es Ashverus, a quien el mismo Cristo condenó a vagar eternamente por los parajes más remotos del planeta sin que su conciencia culpable conociera sosiego. Pero el Señor no contó con el celo y eficacia de los soldados colombianos que, al encontrarse ante ese sujeto, pobre e indocumentado, lo arrestaron de inmediato. Su destino final jamás se conoció, aunque es probable que, de no haber sido enrolado en filas de alguno de los ejércitos en pugna, haya ido a parar a los calabozos del Panóptico, donde debió hacerle compañía al poeta Julio Flórez y a otros miembros de La Gruta Simbólica, que por esas fechas habían sido confinados allí por el general Arístides Fernández. Este general, que era a la sazón ministro de Guerra del régimen conservador, se destacó por su odio implacable contra los liberales de la oposición, a quienes perseguía con saña. Sin juicio previo condenaba y ejecutaba a sus más osados enemigos y por su espíritu sanguinario fue conocido como «El Chacal de la Patria». Y fue precisamente Julio Flórez quien, en el poema titulado «El Chacal de la Patria», com-

para al general con el Judío Errante. En efecto, en la octava estrofa el poeta condena al verdugo a deambular con su memoria criminal:

*Al ver que siempre tu maldad se agranda,  
como a Ashverus diría el gran Dios-Hijo:  
¡Anda, monstruo, no mueras, anda, anda...!*

No se sabe durante cuánto tiempo ni dónde anduvo El Chacal tras la maldición del poeta, aunque la leyenda afirma que a lo largo de veinte siglos Ashverus erró en el doble sentido de un verbo tan transitivo como su desgracia. En efecto, errar significa por igual obrar con error y vagar, esto es, equivocarse y vagabundear, lo cual de por sí es ya una condena. Pero no hay condena que no llegue a su fin en un país como Colombia, donde la impunidad es la madre de todos los juicios, incluidos los divinos. Y ésa es la definitiva absolución que los eficientes soldados colombianos le prodigaron al judío al darle el ¡Alto! y de esta lacónica forma poner fin a su desgracia. Como el cronista de las *Elegías*, el Judío pudo exclamar también al llegar a Colombia:

*¡Tierra buena, tierra buena! (...)  
tierra donde se ve gente vestida,  
y a sus tiempos no sabe mal la brasa;  
tierra de bendición clara y serena,  
¡tierra que pone fin a nuestra pena...!*

Pero Ashverus, que protagoniza uno de los siete cuentos del libro *Polvo y ceniza*, de Clímaco Soto Borda, y que, como ya dijimos, desapareció en Bogotá durante una «pesca milagrosa» en una fría noche de comienzos de siglo, no era un personaje desconocido para la ciudadanía capitalina. Si bien bohemios recalcitrantes como Flórez y Soto Borda lo evocaron en el marco de la guerra de los Mil Días, su nombre y leyenda se hicieron populares a partir de 1844, cuando el escritor Eugenio Sué publicó en París su novela *El Judío Errante*. Y fueron precisamente los escritores quienes con mayor frecuencia sacaron a relucir la tenebrosa presencia de un individuo estigmatizado por el propio Cristo y condenado a vagar por toda la eternidad. Pero en Colombia no hay eternidad que dure. Si bien José María Vergara y Vergara le da a uno de los caballos de un texto suyo el nombre de Rodin —el jesuita que en la novela de Sué encarna al Judío Errante—, quienes más partido le sacan a este personaje son los hermanos Rufino José y Ángel Cuervo en la biografía que escribieron sobre su padre, titulada *Vida de Rufino Cuervo y noticias de su época*, publicada en París en 1892. En el capítulo XVIII<sup>1</sup>, que da cuenta de la funesta influencia del pensamiento extremista de los obreros franceses sobre los artesanos colombianos, se lee:

De las novelas de Eugenio Sué, que constituían casi la total erudición de muchos que las daban de publicistas, amasadas con las declamaciones de otros de la misma estofa, sacaban materia los tribunos para remedar aquellas arengas con que se incitaba al pueblo a reivindicar sus derechos, conculcados, según decían, por una opresión secular, y que ninguna aplicación podrían tener entre nosotros, pues aun los esclavos mismos eran harto más felices que los obreros y proletarios de ultramar; y era lo más peregrino que se decla-

maba contra el feudalismo y otras cosas semejantes, que cuanto menos se conocían entre nosotros, tanto más se prestaban a ridículas y siniestras interpretaciones.

En otro texto, titulado *Defensa del arzobispo de Bogotá*, Rufino Cuervo cita a Sué y hace énfasis en «la violencia y la bastardía de los más horribles pecados capitales» descritos por el autor de *El Judío Errante*<sup>2</sup>.

Sin embargo, el mayor ataque contra Sué y su obra lo hace el jesuita español Pablo Ladrón de Guevara, quien llegó a Colombia en plena guerra de los Mil Días y poco después elaboró la más extravagante de las censuras literarias, un *Index* criollo titulado *Novelistas malos y buenos*<sup>3</sup>. Sobre la novela *El Judío Errante* escribe: «Luego que salió fue condenada por varios obispos y después por la Congregación del *Indice*. Muy socialista y calumniadora en grande escala de los jesuitas. No hay crimen que éstos no cometan [...] En una de las ediciones, por vía de nota, hace burla, con bien poco chiste, de los obispos que acaban de condenarle...». Está visto que entre el clero enfurecido y los militares colombianos pocas posibilidades de vida le quedan al pobre Ashverus, quien, gracias a los azares de la guerra, es liberado de su condena ambulatoria. En su cuento, Soto Borda es concluyente: «Así, de tan peregrina manera, vino a claudicar en la tierra colombiana, en una guerra de hermanos, la eterna leyenda del Judío Errante»<sup>4</sup>.

Ahora bien, ¿a qué extraña casualidad puede atribuirse el que el personaje maldito por Cristo desaparezca por los mismos días en que llega el jesuita censor Ladrón de Guevara y, también, en los que se pierde Panamá, envuelta desde tiempo atrás en un escándalo financiero de alcance mundial y en el que estuvieron involucrados grandes capitalistas judíos? En efecto, el «*affaire* Panamá» llevó a la quiebra a miles de franceses de la pequeña burguesía que, deslumbrados por el prestigio de Ferdinand de Lesseps, compraron acciones y títulos hipotecarios en la *Compagnie Universelle du Canal Interocéanique*, que quebró en 1889 al suspenderse los trabajos del Canal. El liquidador de la empresa Artique et Sonderegger, socio de la *Compagnie Universelle*, fue Alfred Loewy, tío materno de Franz Kafka, y aliado de los banqueros y periodistas Bunau-Varilla. Éstos, pese a las grandes pérdidas, siguieron apostándole al Canal y fueron quienes convencieron a los Estados Unidos para que se encargaran del Istmo. Pero el escándalo de la quiebra desató una ola antisemita en Europa, como bien lo registra Anthony Northey en su documentadísimo libro *El clan de los Kafka*:

Como había judíos implicados en la venta de acciones de la compañía francesa del Canal —sobre todo el financiero barón de Reinach, el fabricante de dinamita Arton y, muy especialmente, un estafador norteamericano llamado Cornelius Hertz—, la ira de la opinión pública francesa, atizada por periódicos antisemitas como *La Libre Parole*, se descargaron abiertamente contra los judíos. El «*affaire* Panamá» fue considerado incluso como el inicio de la ola antisemita que pronto arrasaría la Francia de la *belle époque* y que desembocaría en otro *affaire* mucho más amargo, el del capitán Alfred Dreyfus<sup>5</sup>.

Como se ve, el Judío Errante anduvo por Panamá, que en ese entonces todavía formaba parte de Colombia, al tiempo que, degradado como militar, fue confinado en la Isla del Diablo, no muy lejos de nuestras fronteras. No es casual, pues, que cuando se pierde Panamá, Ashverus desaparezca y sólo quede su recuerdo en medio de la guerra que mutiló nuestra soberanía.

La última vez que se oyó hablar del Judío Errante fue ese día *después del sábado*, cuando el padre Antonio Isabel del Santísimo Sacramento del Altar Castañeda y Montero asoció su funesta presencia con la súbita y colectiva muerte de pájaros y la llegada de un desconocido al Hotel Macondo. Y aunque esto se relata medio siglo y un año después de la detención y desaparición del vagabundo eterno en la Atenas Sudamericana, los hechos ocurrieron al mismo tiempo, durante esa guerra de Mil Días entre hermanos y que sólo tuvo fin cuando desde lo más profundo de la desgracia consumada se firmó la Paz del *Wisconsin*.

### INTELECTUALES Y GUERREROS O NUEVA COMEDIA DE LAS EQUIVOCACIONES

Pero, en este agitado contexto de comienzos de siglo, ¿cuál era la visión de la realidad colombiana que ofrecían sus escritores? Refugiados en la tranquilidad de sus estudios, los narradores se ocupan primero del mundo íntimo de sus circunstancias personales y luego abren la puerta para dar noticia sobre las tribulaciones sociales que aquejan al país. Esta doble visión, que va de lo particular a lo general, se advierte de forma nítida en *Pax*, una novela que se ocupa de las peripecias vividas por el país durante el cambio de siglo.

El *atrezzo* modernista que describe José Asunción Silva a comienzos de *De sobremesa* es el mismo que aparece en las páginas iniciales de *Pax*<sup>6</sup>. Lorenzo Marroquín y José María Rivas Groot subliman en su novela el inventario de elementos que ennoblecen el *interieur*. En efecto, la luz de las lámparas irradia sobre las finas porcelanas y la cristalería el buen gusto de los dueños de casa, amén del juego cromático que busca correspondencias entre las flores y los tapices, los cuadros y los muebles que animan los aposentos. Y como si la descripción no bastara, un comentario libresco subraya emblemáticamente el comienzo de la anécdota: la leyenda del halcón, comido por los huéspedes de un marqués, y que, inspirada en un drama de Tennyson —a su vez tomada de la novena historia de la quinta jornada del *Decamerón*, de Boccaccio—, sirve de charla de sobremesa en la recepción que se le brinda en Bogotá al conde Hugo Dax Bellegarde. La tertulia evoca reuniones ilustres y no faltan comentarios sobre las tres tazas —velada referencia al célebre texto de Vergara y Vergara— ni menciones a los grandes autores de la época. Se trata ni más ni menos que de una hábil composición de lugar en la que incluso se sortea, como en una adivinanza, el título de la novela. En un cuadro que llama la atención de los contertulios aparece Roberto de Ávila, uno de los personajes principales, en actitud agonizante en un páramo sombrío, aunque la ausencia de título desata las cábalas de los huéspedes. El único que atina con el título — ¡*Pax!*— es Bellegarde, al tiempo que, como si se tratara de un guiño, los autores anticipan el insospechado desenlace de la obra que ahora apenas enuncian. La verdad es que el apacible acento de la velada esconde uno de los mayores dramas vividos por Colombia en toda su historia: la conflagración civil y la mutilación de la soberanía nacional.

Bellegarde representa a un grupo de ingenieros que canaliza ríos (su trabajo lo avala la canalización del Sena) y que se encuentra en Bogotá para proponer la canalización del Magdalena. Obviamente, esta propuesta esconde una referencia al escándalo financiero que se desató so pretexto de la construcción del Canal de Panamá, operación que acabó con los ahorros de miles de pequeños inversionistas y que, de paso, como se dijo con anterioridad,

desató una fuerte ola antisemita. Cuestiones tan graves se ven aliviadas con el humor de los huéspedes, siempre atentos a darle la vuelta a la frase y extraerle al lenguaje su más rico sentido paródico. Ésta es una de las mayores características formales de la novela, aunque a menudo se torna caricaturesca y liviana, en detrimento del *pathos* que ostensiblemente interesa a los autores. Lo confirma la excesiva burla que se hace a costa del poeta Silva, llamado en la novela S. C. Mata, y de su poética modernista. Lo mismo sucede con doña Aura de Cardoso, una intelectual que firma como «hombre de letras» y que se convierte en el centro de las chanzas más pesadas del libro. Las otras mujeres no le van a la zaga: Inés pontifica sobre el papel «social» de la orquesta en la ópera francesa al tiempo que Dolores estudia piano y canto, francés y pintura, gramática e historia. Nadie escapa del crudo humor de los narradores y ninguno de los temas entonces en boga es dejado de lado: la guerra civil, los desmanes parlamentarios, la estupidez castrense, la impostura intelectual, el arribismo del nuevo rico, la mentecatez del clero, todo es puesto en solfa por Marroquín y Rivas Groot y, como en su momento lo explicó la crítica, ningún prohombre fue ajeno a los dardos de quienes estaban hartos de «este mundo de prosa y pequeñeces» que los rodeaba.

La novela desató varios escándalos, uno de ellos a causa de la fácil identificación que los lectores podían hacer sobre la verdadera identidad de personajes y figuras de la vida pública bogotana y nacional, que Marroquín y Rivas Groot encubrieron con nombres ficticios. De esta forma, y según anota Antonio Curcio Altamar en su *Evolución de la novela en Colombia*, que a su vez se apoya en las *Anotaciones bibliográficas* de José J. Ortega Torres, la nómina es amplia. En efecto, al margen de referencias obvias para el lector, como las de Silva y Valencia, cuyos poemas «Nocturno» y «Palemón el estilista» fueron parodiados, los bogotanos de comienzos de siglo podían identificar

en Sánchez Méndez, a Carlos Martínez Silva; en Montellano, a Pepe Sierra; en Roberto, a Roberto de Narváez; en Gacharnah, al negociante Garson; en el general Landáburu, a Rafael Uribe Uribe; en Peñanegra, a Rafael María Malo; en González Mogollón, a Leonidas Posada Gaviria; en el doctor Miranda, al doctor Carlos Cortés Lee, y en Alejandro, a Alejandro Urdaneta.

Otro escándalo surgió en 1907 cuando se publicó la novela, motivado por la participación de los autores en la redacción de la misma, pues según advirtió Marroquín, su colega Rivas Groot simplemente «colaboró», dando a entender que el peso del libro estuvo a su cargo. Esta aseveración fue refutada en su tiempo por muchos críticos conocedores del estilo de ambos escritores y, más recientemente, por José Manuel Rivas Sacconi en el estudio preliminar que escribió para la edición de *Pax* publicada en 1986 por Círculo de Lectores.

En cualquier caso, el referente con los textos del modernismo —tendencia que la novela fustiga aunque pertenece a su esfera— se da en la persona y experiencia de Alejandro, el artista, que evidentemente vive en Europa y practica el credo decadente. Como sucede con Fernández y Andrade de Sotomayor, en la novela de Silva, este artista se ve súbitamente atraído por una mujer excepcional, a quien conoció ante la escultura *A los muertos*, en el Palacio de la Industria, y a quien luego encontrará en los sitios más raros de Europa e incluso en Jerusalén, ante el Santo Sepulcro. Las afinidades con el personaje de Silva son obvias: dos artistas enamorados de mujeres inasibles, a quienes conocieron en circunstancias de

delectación plástica —un cuadro, una escultura— y que recurrentemente les salen al paso en la geografía europea y aparecen señaladas por un inequívoco toque fúnebre. A la postre, las dos mujeres resultan inalcanzables: en *De sobremesa*, Helena se convierte en una metáfora ambulante del Eterno Femenino a la vez que en una instancia de la patria lejana; en *Pax*, Berta está aún más vetada para los deseos humanos al mudar su condición por la de la hermana San Ligorio, renuncia radical a las apetencias del siglo. La situación de los dos artistas latinoamericanos que deambulan por Europa en pos de sus ideales se ve subrayada en ambos textos por algo tan decimonónico como el *ennui*: «Siempre la misma melancolía, un hastío incurable, la pasión de lo inaccesible...», se lamenta Alejandro, quien más adelante insiste en su discurso: «recordó cómo entonces había él descendido hasta el fondo de su propia alma y comprendido que también era un insaciable, un buscador de dichas, un enfermo de indefinible nostalgia».

*Pax* ofrece una llamativa galería de personajes femeninos: Teresa, Dolores Montellano, Inés, Berta, aunque las tintas se acentúan en la insufrible Aura de Cardoso, quien se casa con el rico Montellano e insiste en consolidar su carrera intelectual. Fustiga al conde con sus impertinencias: «¿Querría usted creer, señor conde, que yo me asfixio en este país? Anhelo íntimamente el posar el pie en la patria de usted, en fin, en la patria de George Sand, de Anais de Segalis, de Madame de Staël, de Madame Craven... Esas mujeres varoniles vivieron de su pluma... Allí una mujer puede ser hombre de letras...». Estas opiniones y el perfil trazado de esta intelectual feminista parecen parodiar la labor de Soledad Acosta de Samper, escritora prolífica aunque al margen del interés modernista, y quien ya en 1895 había publicado un ensayo de título expresivo: «Misión de la escritora en Hispanoamérica». En dicho texto repasa el papel de la escritora en diversos ámbitos: Norteamérica, España, Italia, Inglaterra y Francia, país este último en el que según la autora —y como lo suscribiría Aura de Cardoso-Montellano— «la mujer personifica y encarna en sí todas las exquisitas y delicadas perfecciones de la civilización». En Hispanoamérica la autora advierte cierta receptividad del trabajo literario de las mujeres por parte de sus colegas masculinos, aunque anota eventuales reservas («se las [sic] envidia y se les hace la guerra bajo cuerda»): en todo caso, a las mujeres «no solamente se las [sic] permite sin dificultad escribir versos y prosa, sino que se las anima y aun se las elogia mucho por la prensa, demasiado, porque esto envanece a las principiantas».

Llama la atención en *Pax* la alternancia de dos ámbitos sociológicamente significativos: la ciudad capital, centro administrativo y político, y la zona rural, teatro de encuentros bucólicos pero también escenario de las grandes contiendas civiles. El encendido debate parlamentario y la conflagración militar parecen ilustrar, en instancias inmediatas, el dilema de Domingo Faustino Sarmiento en torno a la «civilización» enfrentada a la «barbarie». Lo curioso es que gracias al humor e ironía implacables de Marroquín y Rivas Groot los términos de Sarmiento se confunden y a la postre hay más desorden e insensatez en las sesiones políticas, y más argucias y doble moral en los salones y alcobas que en las apasionadas contiendas que se zanan en los campos colombianos. Los autores se las ingenian para forjar situaciones anecdóticas de las que derivan conclusiones políticas, como es el caso de la competencia ecuestre a favor del hospital Docente, y en la que se dan cita todos los extremos

del libro: Roberto, que monta a «La Alondra», vence al general Landáburo, que monta a «El Cóndor»: la intencionalidad política, rayana en la moraleja maniquea, es evidente no sólo en la personalidad pacifista y bélica de uno y otro jinete sino también en los nombres de los caballos. Lo patético es que el triunfo ecuestre del civil no se compadece con la patética historia que asalta al país y donde son las armas y la irracionalidad de los dirigentes las que a la postre dominan el panorama.

La segunda parte de *Pax* es más «literaria» que la primera, minuciosa en la descripción y en el efecto de la frase: aquí el estilo se manifiesta como preocupación básica del narrador, más allá del asunto, por lo general insulso, aunque priva siempre la sátira política, cruzada por raptos bucólicos —se suceden varios *intermezzos* campestres—, instancia para que los enamorados intercambien y vivan sus cuitas. Se describen en detalle las diversas campañas y batallas y todo el país es una enorme e incontenible conflagración. Uno de los aspectos que más llama la atención es la paciente descripción de la odisea de Chispas por los llanos y selvas del Magdalena, magistral aporte a la tradición telúrica de la novela colombiana. Médanos, zancudos, fiebre, soledad, reptiles y una obsesión, que es lo que le da energías al personaje para sobrevivir a sus peregrinaciones: no perder a Damiana, no verla como una mendiga ni, lo que es peor, ofreciéndosele a Socarraz. De alguna forma, es el mismo impulso que anima a Efraín en el río Dagua: ver con vida a María. O la fuerza de Arturo Cova en los ríos de la Amazonia: ajustarle las cuentas a Alicia. En los tres casos el *primum mobile* es una referencia femenina y el escenario un equivalente del alma humana lastimada por las pasiones más extremas: la selva.

*Pax*, de esta forma, concilia la mayor parte de los elementos que sirven de filiación en la narrativa colombiana más representativa: la crítica social y política, los ámbitos urbano y rural, la marcada presencia femenina, el humor como tamiz de las secuencias más sórdidas y, sobre todo, una rotunda e incuestionable voluntad estilística: el afán por convertir la escritura en la protagonista mayor de la novela. El modernismo, pues, pese a los excesos, parodias y caricaturas en que incurre este libro implacable, tiene en *Pax* a uno de los hitos más notables de su prosa de ficción, a la vez que un testimonio crítico sobre los albores del nuevo siglo en Colombia.

#### GALANTERÍA Y PERVERSIÓN EN MEDIO DE LA CIUDAD SITIADA

La primera frase de la novela *Diana cazadora* dice: «Serían las seis y media cuando empezaron a sonar las seis en los campanarios». Y un verso de Julio Flórez es contundente: «Todo nos llega tarde, hasta la muerte». Clímaco Soto Borda y Flórez fueron amigos y compañeros de bohemia y vivieron a fondo el patético fin de siglo que habría de compaginar con el presente gracias a una larga y oprobiosa guerra: la de los Mil Días. Todo llegaba tarde en esa época, y en un ambiente que hace pensar en el que describen Marroquín y Rivas Groot en *Pax*, transcurre la anécdota de *Diana Cazadora*<sup>7</sup>, que, aunque publicada en 1915, está situada cronológicamente en la Bogotá de 1900. Soto Borda es autor de siete cuentos recogidos en el volumen *Polvo y ceniza*, aparecido en 1906, aunque fechado en 1902. En ambos casos, el entorno social, político y anímico de la guerra de los Mil Días ratifica la filiación de los

textos. Lo confirma la desgracia del héroe de *Diana cazadora*, que se abre paso entre las patrullas que vigilan la ciudad, y Ashverus, el Judío Errante, quien termina su larga peregrinación al ser detenido por una patrulla y movilizado en el acto: el castigo divino del judío se expía entre las huestes de la más espantosa de las guerras fratricidas vivida por Colombia.

Hay algo más que humor y desenfado en los textos de Soto Borda. ¿Cómo abordar la historia del feto en el cuento «¿Por qué?». Una mezcla de nihilismo *fin-de-siècle* y existencialismo anticipado se dan la mano, de la misma forma que el ángel de la guarda ayuda al albañil en el cuento titulado «En el aire»: la mano que le extiende para evitar que se mate al caer de la torre produce «un milagro a medias», pues el ángel ha renunciado a ejercer como taumaturgo. La ironía es aquí más notoria que el humor, pues de alguna manera conlleva una crítica contra las altas verdades que afirman que quien ose conquistar las alturas, como sucedió con la torre de Babel, será castigado. Y Basilio, el albañil, se precia de haber trepado con éxito a la alta torre de la iglesia: dejarlo caer del todo sería una injusticia, salvarlo por completo también: de ahí que el ángel guardián del pobre hombre le extienda la mano y lo deje suspendido entre cables y cornisas. La crítica se extiende a la ciudad, desmitificada en «El primer trapero» —urbe sucia y triste y peligrosa, contra lo que afirmaban los defensores de la Atenas Sudamericana—, así como a la mujer, ridiculizada en «El búho», cuento donde la protagonista es una intelectual por el estilo de su contemporánea, Aura de Cardoso, en *Pax*, o esa neurasténica que Silva introduce en *El paraguas del padre León* y quien neutralizaba sus males gracias a la lectura de Bourget y Prevost. También la heroína de Soto Borda lee a Prevost y a Mayserei, con lo que se generaliza la cultura de una urbe tan sucia como afrancesada.

Soto Borda nació en Bogotá en febrero de 1870 y murió en la misma ciudad en agosto de 1919. Junto a los cuentos antes mencionados, merece la pena destacar el torrencial humor que deriva de la lectura de *Diana cazadora*, un folletín hábilmente construido y cuya intención última es la crítica de la sociedad de su tiempo, con un fondo de guerra y una perspicaz mirada al entorno en que se movían los miembros de La Gruta Simbólica. Vale señalar que el tema de la guerra en esta novela es un auténtico logro al escamotear el dramatismo de los hechos y fijar la atención del lector en la consecuencia de los mismos: el escepticismo, el libertinaje, el placer fácil y estupefaciente. Tres años de combates sin que apenas se escuchen los disparos de los contendientes, salvo la esporádica irrupción de las patrullas, alguna de las cuales se llevó al Judío Errante. El tono del libro es en gran medida descriptivo, aunque teñido por ráfagas de humor, es decir, el toque subjetivo del narrador omnisciente, que cabalga sobre el relato como el punto de vista sobre los tejados de la urbe. La plaza de Bolívar, el Capitolio, la «catedral hidrópica» y los vecindarios de La Candelaria, Santa Bárbara y San Victorino son los lugares donde transcurre la historia, con especial énfasis en cierta taberna de Las Nieves.

Alejandro Acosta acaba de regresar de Europa y el reencuentro con Bogotá, sin ser traumático, no deja de resultarle antipático. Con sus amigos Velarde y Pelusa —un atractivo personaje, típico exponente del casticismo bogotano— pasa revista a las novedades y chismes de la ciudad, aunque el punto neurálgico de la evocación lo afecta en su lado más sensible: su propio hermano, atrapado por las artes de una *femme fatale* de provincia. Entre

chiste y chiste, se describe la Bogotá de entonces, sus calles, subastas, diversiones: una descripción costumbrista bajo un ropaje verbal modernista. El humor se acrecienta cuando se le agrega al relato toda clase de referencias culturales. Por ejemplo, tras describir el bati-burrillo de objetos que inunda el cuarto de Pelusa, el narrador resume: «Era aquello una especie de *maelström* del arte, donde se estuvieran ahogando todas las escuelas, desde la primitiva de los egipcios hasta las aguas fuertes de Félicien Robs, para caer tristemente en los clisés yanquis de celuloide que engalanan el moderno periodismo».

¿Quién es la causante de los males de Fernando Acosta, hermano de Alejandro? Se llamaba Adriana Montero, alias Diana, tolimense y literata, que «destilaba ideas extravagantes sobre un corazón frío y ambicioso, hecho ex profeso en los talleres del vicio y del cálculo». La descripción del antro de Diana es típicamente decimonónica, decadente, y en él confluyen las fuerzas vivas o moribundas de la ciudad: *cocottes*, celestinas, prostitutas, congresistas y aristócratas arruinados, el vasto mosaico humano del folletín de la época. Y en medio de todo, Fernando, aquejado además del mal del siglo. Entre su hermano y Velarde acuerdan sacarlo del país a fin de salvarlo de las garras de Diana, aunque puede más la afición al placer plebeyo de la aguerrida mujer que las perspectivas honorables que le sugieren sus amigos. Y merced a una estratagema permanece en la ciudad mientras su hermano recibe cartas con su nombre desde las diversas estaciones de su itinerario. Soto Borda no deja escapar la ocasión de fustigar los resabios culturales que más detesta. Por ejemplo, un coito de gatos que contempla se le antoja un drama «en tres actos, *echegarayuno*», implacable referencia a José Echegaray, el soporífero autor español que por esas fechas recibía el Premio Nobel de Literatura.

Alejandro hojea la Constitución, a la que llama «aparato de tortura» y que apesta, aunque afirma que pronto morirá... Y en un auto de fe de gran validez en los tiempos que corren, queman toda la obra de Marroquín: «esos versos murieron incinerados como los albigenses». Evidentemente, el fuego es el mejor comentario crítico del autor sobre la literatura de sus contemporáneos. El lector se encuentra de pronto ante una frase que parece una broma —«Éramos ídolos Flórez», que obviamente remite a *Idola fori* de Carlos Arturo Torres—, aunque luego se advierte que es una frase sin intención paródica: en realidad se refiere a que Flórez (el poeta) es el ídolo de Fernando, quien admira *Gotas de ajenjo*, de la misma forma que también admira *Abrojos*, de Rubén Darío, y *Gotas amargas*, de Silva.

El drama de Fernando se precipita: arruinado por Diana, enemistado con su hermano, rechazado por la sociedad, desplazado en la cama de la mujerzuela por un congresista costeño —la iniquidad del caso se subraya en el texto—, enfermo y al borde del colapso, ebrio y sin comer vaga por la ciudad hasta que Pelusa lo encuentra, lo lleva a casa de su hermano donde, en medio de una cruel agonía, no tarda en morir. Esa muerte coincide con un triunfo —¿aparente? ¿no confirmado? ¿demagógico?— de las fuerzas del gobierno en la contienda civil. El contrapunto es acertado, pues no hay que olvidar que el drama de la novela, como el del país, también es entre hermanos. «El gobierno celebraba un triunfo de sus armas. Era una fiesta de la burocracia en honor de las victorias de la muerte y su estruendo perturbaba a la misma muerte en su taller fúnebre, en el momento de poner a un cadáver los últimos toques de sombra». El lenguaje modernista es patente, con todos los lúgubres arreos

del fin de siglo, y así lo confirma a continuación la descripción del féretro y las flores: «El ataúd brillante, blasonado de oro, se alzaba sobre una colina de flores y hojas salpicadas de gotas cristalinas. Como alfójar de diamante pulverizado, el talco sonreía a la luz sobre los anchos pétalos de las magnolias sedosas, al través de los heliotropos, en las trompetillas de las azucenas marmóreas, en las corolas de las violetas y sobre la nieve de las rosas impolutas». Como colofón del drama, se acentúa en el relato la hipocresía social durante los funerales, y esa crítica mirada sobre quienes acompañan a Fernando Acosta hasta el cementerio es un cruel comentario que libera al texto de los riesgos en que permanentemente lo ha colocado la risa. Con *Diana cazadora* la prosa de ficción modernista conquista su más extremo alcance y cierra el arco que tan brillante como insólitamente abrió Silva con *De sobremesa*.

### ¿POR QUÉ LOS DICCIONARIOS NO CREEN EN LOS RECLUTAS?

Pero una es la realidad de la guerra, vista desde la ciudad, y otra muy diferente la que se vive en la provincia, porque al ser la provincia el epicentro de la conflagración la visión que de los hechos ofrecen los escritores y cronistas resulta más directa y vivencial, más lancinante que la que atemperada por la distancia se escucha en la capital. Una vez más la periferia y el centro se convierten en disímiles, cuando no antagónicos, portavoces de la tragedia. Y esto es lo que, al margen del testimonio capitalino y modernista ofrecido por los relatos de *Polvo y ceniza*, *Pax* y *Diana cazadora*, revelan los escritores que desde el escenario mismo de los hechos han plasmado sus experiencias en prosa visceral y sin oropeles. Porque antes que artistas de la palabra, estos escritores han sido reclutas.

Y no hay mayor infamia que la que a costa de los reclutas cometen los diccionarios. La máxima autoridad en la materia, el *Diccionario de la Real Academia Española*, dice: «*Recluta*. f. Acción y efecto de reclutar. 2. v. *bandera de recluta*./ 3. m. El que libre y voluntariamente se alista como soldado./ 4. Por ext., mozo alistado por sorteo para el servicio militar./ 5. Por ext., soldado novato./ *disponible*. Mozo que, declarado útil para el servicio militar, no es llamado inmediatamente a las filas»<sup>8</sup>.

En consonancia con la arbitrariedad del reclutamiento, en algunos ámbitos de nuestra cultura *reclutar* es también «reunir el ganado disperso». ¿Por qué el *Diccionario* ignora lo evidente, esto es, que el soldado es enrolado a la fuerza y que nadie, o muy pocos, «libre y voluntariamente se alistan como soldados»? La guerra de los Mil Días desmiente con múltiples testimonios la abominable acepción consignada por los académicos españoles, y la opinión calificada de Joaquín Posada Gutiérrez —político, historiador y, sobre todo, militar— así lo pone de presente:

Alcaldes y esbirros se distribuyen a cazar hombres, usando de los medios más violentos e irritantes, para llenar el contingente pedido con los pobres que no tienen algunos pesos que dar al bárbaro reclutador. Así se forma la ensarta de infelices, que amarrados cual malhechores son conducidos a varazos a los puntos designados, y sus padres, o esposas, o hijos, detrás con semblante desgarrador, trémulos, llorosos, espantados, les acompañan hasta que los ven entrar al cuartel a empujones...

Y si el recluta así atrapado es, además, llevado a la fuerza para combatir contra sus hermanos, la infamia del *Diccionario* —que en éste más que en cualquier otro caso demuestra ser un instrumento de poder— es superlativa. Y fue tal vez, alarmados por dichos vejámenes, que los redactores de *El Cascabel* decidieron invitar a los escritores antioqueños para que participaran en un certamen singular. *El Cascabel* fue una revista fundada y dirigida por Henríque Gaviria Isaza, que circuló en Antioquia a partir de enero de 1899 y que, por ende, había publicado ya varias entregas cuando el 19 de octubre de ese año se desataron las hostilidades que dieron origen a lo que hoy conocemos como guerra de los Mil Días. En medio de la insensatez fratricida de la guerra, los redactores de *El Cascabel* hacen su convocatoria aunque, más allá de la imprevisible calidad literaria, lo que en realidad esperaban era ofrecer una especie de bálsamo que aliviara a sus lectores de la espantosa realidad que agobiaba a todos los colombianos. El tema no podía ser más significativo: ¿con qué realidad se encuentra un recluta una vez desmovilizado? El regreso a casa no significa que la guerra ha terminado, pues el editor de la revista, a su vez director de la Tipografía Central de Medellín, publica el resultado de la convocatoria en febrero de 1901, casi dos años antes de que finalice la contienda. Y esta circunstancia llama la atención sobre unos hechos que no han sido suficiente ni convincentemente valorados por la crítica: ¿tan arduos son los combates en los primeros meses de la guerra, que ya en 1900 una publicación de provincia convoca a trasladar el horror cotidiano a términos literarios? ¿Podrá la imaginación de los escritores dar término a lo que la intolerancia de los políticos y la ineptitud o fanatismo de los militares dieron inicio? ¿Puede la ficción finalizar esa guerra que la realidad histórica no puede controlar? Resulta por ello admirable que en los primeros días del primer año del nuevo siglo, cuando de los más de mil días de la guerra faltan casi setecientos para que ésta termine, diez escritores asuman el desafío propuesto por *El Cascabel* y escriban, bien o mal, lo que suponen va a encontrar el recluta a su regreso a casa<sup>9</sup>. Un regreso literario, pues como hemos señalado, el real sólo se dará el 21 de noviembre de 1902, tras la firma del tratado de paz a bordo del acorazado *Wisconsin*.

En «La vuelta de Juan», cuento escrito por Ricardo Olano, la guerra no aparece sino de manera sesgada, a través de las peripecias vividas por la familia del recluta ausente. La tragedia se ceba en la pequeña hija que muere y en la locura de la madre, cuadro que contrasta con la doméstica alegría del soldado que, desmovilizado, regresa del horror de una guerra que nadie narra para encontrarse sólo con el horror de la paz que lo espera.

También en «Un polvo y... nada más», de Eusebio Robledo, al regreso de Simón, «el héroe anónimo que se había salvado de la borrasca revolucionaria», lo esperan su mujer, Teresa, y Raquel, su hija. Pero, a diferencia de la patética suerte de la familia del cuento de Olano, la realidad que encuentra el soldado de Robledo es folletinesca: en su ausencia, la mujer se ha hecho amante de un señor de la ciudad y luego, cuando llega un marido que nadie espera, decide envenenarlo con estricnina, aunque es la hija la víctima de la artimaña. Una vez más, la guerra parece algo ausente y remoto, un hecho confinado en la memoria muda del soldado: el verdadero horror es su regreso al hogar, donde la traición es más perversa y mortal que las balas enemigas.

Sin llegar al dramatismo del cuento de Robledo, «De la guerra», escrito por José Velásquez García, es sumariamente parecido: el hogar es el infierno, pues el combatiente regresa sólo para confirmar que su mujer se ha fugado con otro soldado, abandonando a su pequeño hijo. Vistas así las cosas, los escritores antioqueños parecen sugerir que más vale quedarse en la guerra que volver a casa.

Contrariamente a estos desenlaces, la historia que José A. Gaviria narra en «Una venganza» ofrece dos alicientes apoyados en el humor, aunque la tragedia subraye un regreso que nunca se da. O que se da de la forma que nadie espera. José se esconde para no ser reclutado pero la ronda se lo lleva a la fuerza. Éste es un cuento cruel en dos tiempos. Primero, a su regreso el recluta decide suicidarse cuando comprueba que su mujer, Ester, es una prostituta que trabaja para Juan, su primer novio, pero la detonación del disparo con el que se mata lo despierta de su angustioso sueño. Simultáneamente lo despiertan los golpes en la puerta que da el jefe de la ronda, que no es otro que Juan, y que sin consideración alguna se lo lleva a la guerra. Segundo, en su ausencia, la hija muere de hambre y la mujer, más abnegada en la realidad que en el sueño, enferma de tisis y agoniza, aunque su último día de vida le ofrece una recompensa a sus anhelos: su marido aparece, aunque «en una lista de muertos». La premonición de que el regreso no trae sino desgracias aparece en el sueño y lo confirma la realidad: la guerra también es un infierno ausente y exterior, pues el horror es íntimo y acompaña al recluta, vaya donde vaya.

Esta situación se invierte en «¿Pequeñeces?», de Luis del Corral. El pulcro y muy decente Pedro es reclutado pero la vida cuarteril lo corrompe. Se dedica a la bebida por resentimiento aunque luego el alcohol se le manifiesta como el más placentero de sus vicios. Se transforma en una bestia mientras su mujer, Julia, se gana la vida como costurera, «cosiendo uniformes militares». Después de la batalla de Peralonso, el soldado regresa a Medellín y el desenlace es el esperado: alcoholizado por completo, arruina a su mujer y mientras él va a la cárcel por ladrón, ella pide limosna por las calles. El folletín que envileció a la narrativa hispánica de finales del siglo XIX contamina sin excepción los aportes que los escritores antioqueños hacen a *El Cascabel*.

Por lo menos Alfonso Castro ofrece en su cuento «De regreso» dos momentos ilustrativos de la guerra: el reclutamiento y el combate. En el primer caso, se evocan las circunstancias perentorias en que José fue enrolado:

Salía un día de su taller, cuando ¡zás! dos hombres armados se le fueron encima y sin fórmulas de ninguna clase, ni atender razones, lo llevaron al cuartel, donde una partida de infelices, expiadores eternos de su humilde nacimiento, aguardaban cabizbajos y tristes á que los hombres potentes decidieran de sus destinos. Una vez en el cuartel, le pusieron sobre los hombros la burda chaqueta de dril con golpes rojos y colocaron en sus manos el arma que había de servirle para la defensa de instituciones que nada le importaban...

Como en las consideraciones de Posada Gutiérrez, también aquí el autor desmiente con sus experiencias el libre albedrío que según los diccionarios anima a los reclutas. Castro se adentra en las incidencias de la guerra y es el único de los cuentistas que acepta la convocatoria que describe un combate:

La muerte, invisible y silbadora, comienza á salir de las bocas de mil fusiles, acompañada por las grandes rosas blancas del humo, vistas en el extremo de las armas; y aquella espantosa opresión experimentada en el alma al escuchar los alaridos de dolor con que rompen el aire los heridos ó al contemplar los hacinamientos de cadáveres repugnantes, horrorosamente mutilados y hediondos, muchos de los cuales son de compañeros y amigos que, con infinito pesar, es menester dejar allí tirados en el campo, insepultos, á merced de las aves de rapaña.

Aunque ese horror está lejos, a la hora del regreso el tremendismo agobia al soldado: su madre ha muerto y su novia es la querida de un rico. El recluta ahoga sus cuitas en alcohol barato: el *delirium tremens* parece ser el único bálsamo que los soldados encuentran al regreso.

En todo caso, esto intenta desmentirlo José Montoya en «Triunfo del recluta», una cursilería ingenua en la que el soldado encuentra a su madre, hermana y novia, indemnes e incontaminadas, aunque dadas las circunstancias a las que se enfrentan sus colegas, la alegría del soldado roza la obscenidad.

En «El seudónimo de Dios» el título es más afortunado que la historia narrada: dos soldados que se presumía habían muerto reaparecen, por casualidad, porque «la casualidad —dice un autor que firma como “Juanilla”— es el seudónimo de Dios cuando no quiere firmar». En cualquier caso, quien hace gala del gusto más desaforado y espantoso es Gonzalo Vidal en su cuento «Perversidad», donde la mujer del recluta, embarazada, es convencida por una antigua rival de que el hombre que aman está muerto. Cuando Felipe regresa ve que a causa de la impresión ocasionada por su presunta muerte su mujer ha parido un monstruo y enloquece. La peor de las infamias que ofrece la guerra de los Mil Días no son los ochenta mil muertos y otros miles de desaparecidos, mutilados y heridos, sino bazofias literarias como las engendradas por el señor Vidal.

De todos los autores que aceptaron el reto de *El Cascabel*, el más conocido y perdurable es Tomás Carrasquilla. Su cuento «¡A la plata!» encierra una abierta crítica al sentido pragmático, centrado con exclusividad en el dinero, del pueblo antioqueño, cuya «potencia judaica hierve en su carácter». Frente al dinero nada tiene importancia e incluso el honor está supeditado a las más bajas transacciones, como sucede con el Caratejo Longas, quien regresa de la guerra sólo para vivir la peor de las decepciones: su hija, la bellísima Eduviges, ha dado a luz un hijo pero, contra los intereses de su padre, que cree es fruto del comercio sexual con el patrón y, por ende, elemento clave para su enriquecimiento y ascenso social, el bastardo ha sido engendrado por un gañán. La ira del recluta no tiene límites y ante el desengaño que le produce ese nieto descubre que su honor ha sido ultrajado, pues la maternidad de Eduviges no acarrea ganancia alguna. Golpea ferozmente a su hija y se marcha de la casa, «como huyendo de su propia deshonra». El carácter «judaico» de Longas roza también con el odio a sus semejantes, como lo confirma la descripción de la gente que hace sus transacciones en el mercado: «ese olor de despensa, de carnicería, de transpiración de gentes, de guñapos sucios, mezclado al olor del polvo y al de tanta plebe y negrería, formaban, sumados, la hediondez genuina, paladinamente manifiesta, de la humanidad».

## «COMO LOS SOLDADOS ISRAELITAS...»

Pero, más allá de la ficción, dos escritores también nos ofrecen el testimonio directo de los hechos de guerra: Maximiliano Grillo y Porfirio Barba Jacob. Max Grillo escribió *Emociones de la guerra* (1903), y en sus páginas revive episodios tan sangrientos como la batalla de Peralonso, en la que acompañó al héroe de la jornada, el político y también escritor Rafael Uribe Uribe, quien en la novela *Pax* es representado por el general Landáburu. Grillo describe así mismo la *débâcle* del ejército liberal en su retirada de Torcoroma.

La primera de las acciones, descrita con gran minuciosidad, es un acto de osadía que linda con el suicidio, y que sin duda es una de las gestas más memorables de la historia bélica de Colombia. Rodeadas las tropas liberales por todos lados, acorraladas y fustigadas por el ejército gobiernista, nada parece salvarlas, excepción hecha de un puente colgante sobre el río Peralonso, aunque también controlado por el enemigo. La muerte o la rendición parece ser la única opción y entonces, ante el herido general Benjamín Herrera, Uribe Uribe expone el único plan de salida: atravesar el puente bajo el fuego enemigo. Y él se ofrece, al frente de diez voluntarios, para ganar el extremo opuesto. «Por la mitad irían, cuando de detrás de los machones y paredes recibieron una descarga cerrada, de la cual correspondieron dos balazos al general Uribe: uno que le cruzó el bolsillo del saco, sobre el corazón, y otro que lo hirió levemente en el costado izquierdo. Sus demás compañeros salieron ilesos. Lo inopinado del asalto —prosigue Grillo— produjo tan inmensa sorpresa que no hubo tiempo a una segunda descarga. Los revólveres funcionaron por las agujadas, apagando los fuegos de la parte fronteriza del puente, y entonces el ejército comenzó a pasarlo en torrente. Una carga furiosa se siguió, empleando para ello los mismos pertrechos del enemigo. En el acto comenzaron a caer en poder nuestro prisioneros y parque. De la loma transversal atrincherada, se hacía mientras tanto un fuego mortífero sobre nuestros soldados; y cuando se llegó al ángulo de inserción de dicha loma con las tapias, donde el camino queda al descubierto, el paso hacia delante se hizo imposible, y la noche vino a poner término al combate»<sup>10</sup>.

Eso fue lo que sucedió los días 15 y 16 de diciembre de 1899 en el puente de La Laja, sobre el río Peralonso. Pero allí donde funcionó el heroísmo fracasó la estrategia, y en Palonegro las fuerzas gobiernistas vapulearon al ejército liberal. Grillo describe entonces la retirada de los supervivientes revolucionarios tras la sangrienta batalla de Palonegro, que se peleó entre el 11 y el 20 de mayo de 1900. De tres caminos posibles para la retirada, el generalísimo Vargas Santos ignoró el informe que al respecto Uribe Uribe le ordenó hacer al coronel Marco Aurelio Lobo y se decidió por la vía de Torcoroma, «que parte de las orillas del río Cáchira y, por montañas del Magdalena, atraviesa 32 leguas de selvas hasta salir a Los Ángeles». La retirada se inició a las doce de la noche del 27 de mayo, y a partir de ese momento Grillo describe uno de los más espantosos via crucis sufridos por un ejército desmoralizado y en desbandada, acosado esta vez por las fuerzas de la naturaleza. En medio de la hostil manigua cantan «La Marsellesa» pero se sienten ridículos. En una anticipación de *La vorágine*, la selva los amedrenta y devora:

Los soldados se atascan, se extravían por los simulados senderos de la selva... Allí cae un jinete en charco nauseabundo y su cabalgadura queda patas arriba intentando enderezarse con vanos esfuerzos; más allá un soldado rueda con la cara ensangrentada por las espinas

de la tagua o de los helechos arborescentes. Se incorpora resignado o lanza una maldición; recoge el fusil, grave como maza de granito de los guerreros antiguos.

Lacerados, famélicos, decepcionados, alcanzan por fin el territorio de Los Ángeles, aunque aún les esperan más de dos años de incesantes tribulaciones.

En la guerra de los Mil Días participó también un poeta llamado Miguel Ángel Osorio pero que, con el más conocido de los seudónimos que empleó, rinde homenaje a la raza de Sem: Barba Jacob. Ya en la primera de sus cartas conocidas, fechada en Angostura el 14 de junio de 1903, el desmovilizado recluta, extrañamente ascendido a capitán ayudante mayor, le escribe a su amigo Francisco Mora Carrasquilla: «Como los soldados israelitas, al cruzar las avanzadas pampas de la vida, no me será dado beber el agua en la cuenca de la mano ni sentarme a descansar a la vera del camino bajo la fresca sombra de los árboles. Adiós!»<sup>11</sup>.

Casi cuarenta años después, a punto de morir tras una larga peregrinación que le da sentido al mito del Judío Errante, Barba Jacob evoca en carta a Félix A. Betancur sus lejanos años de combatiente en la guerra de los Mil Días. Recuerda «escenas y embriagueces de mis diez y nueve años, mis transportes líricos, la prócer estatura y el rostro moreno y jovial del coronel Gamboa... Pero al menudo habilitado del batallón no he podido recordarlo». El oficial al que se refiere el poeta es el coronel Julio C. Gamboa, a quien dirigió un parte militar, publicado por el *Repertorio Oficial del Departamento de Antioquia*, fechado en Santa Rita el 5 de mayo de 1902 y firmado por Miguel Ángel Osorio, «capitán ayudante del Batallón Santa Rosa número 2» y en el cual «el habilitado» narra una escaramuza de la guerra. La presencia del poeta en la más fratricida de las conflagraciones vividas por Colombia ha sido reconstruida por Fernando Vallejo en su fundamental libro *Barba Jacob el mensajero*<sup>12</sup>. En efecto, en un texto titulado «Predestinación» —publicado póstumamente por *Excelsior*, de México—, Barba Jacob sufre una alucinación en la que, en plena calle y a las siete de la noche, se encuentra con su hermano Rafael Ángel, muerto treinta y cinco años antes en Cundinamarca durante la guerra civil «a causa de una fiebre maligna; había alcanzado un grado militar “más bien alto” y algo antes el padre España, un cura que habría de precederlo en la muerte por pocos días en el curso de un combate, se había quitado el escapulario para ponérselo al joven». Según Barba Jacob, su hermano era «Coronel del ejército, músico y matemático. Cuando lo llamaba el gobierno a la capital de la República para conferirle el grado de general por mérito extraordinario de valor en campaña, le dio una fiebre maligna y sucumbió a ella...». En una guerra en la que nunca vio al enemigo, Barba Jacob iba de un lado para otro por caminos de herradura, «en una bestia de carga con los arneses llenos de cacerolas en busca de avituallamiento para la tropa». Le decían «el Teniente Líchigos» —nombre de un bolso tejido a mano y que se lleva terciado al hombro— y confiesa que se excitó cuando vio a los soldados desnudos bañándose en las aguas del río Combeima. Estuvo en campaña en el Tolima y en el Cauca y combatió al lado de las fuerzas conservadoras, gobiernistas, contra los liberales alzados en armas, bando en el que lucharon escritores como Max Grillo y Rafael Uribe Uribe, quien habría de plasmar su ideario en el libro *De cómo el liberalismo político colombiano no es pecado*. De los conservadores, el poeta decía que eran los «restauradores de la República», en tanto que a los liberales los llamaba «turba de asesinos y miserables». Tras finalizar la contienda escribió en un periódico: «Terminó la guerra; por lo

tanto, cesó la arbitrariedad y se anuncia que el Derecho, con su Escudero, la Libertad, viene camino de Bogotá. Dizque piensa pernoctar aquí, de paso a Campamento. A Anorí sí no va. ¿Por qué causa?».

A partir de ese momento su destino es la errancia. Los ecos recientes de su milicia, que aparecen en esa temprana carta en la que se compara con «los soldados israelitas», y el carácter semita de su último seudónimo, se alían en una peregrinación incesante. En el capítulo IX de *Paradiso*, José Lezama Lima hace que su personaje Foción hable de «la hipertelia de la inmortalidad», esto es, una creación en la que no interviene ni la sangre ni el espíritu. Y cita a Barba Jacob, condenado a la hoguera en 1507, y quien afirmó que después de la resurrección las mujeres concebirían sin varón. Entonces Foción menciona al poeta colombiano, que estuvo en La Habana, y que probablemente tomó su nombre de «aquel heresiarca demoniaco del siglo XVI, que era homosexual y patrocinaba el odio a la mujer»<sup>13</sup>.

¿Concebir sin sangre ni espíritu? En un poema que permaneció inédito hasta 1967, Barba Jacob escribió:

*El hijo de mi amor, mi único hijo,  
lo engendré sin mujer y es hijo mío...*

Uno de los grandes amigos del poeta, Rafael Heliodoro Valle, decía: «Los Barba Jacob somos una numerosa familia de judíos, que se refugiaron en Colombia». Ashverus también se refugió en esos lares y, así mismo, Carrasquilla veía en el linaje antioqueño rasgos judaicos. Llama por ello la atención la poca compadecida opinión que el padre de las letras antioqueñas, Gregorio Gutiérrez González, tenía de los judíos paisas, como lo demuestra su poema «Felipe»:

*Raza de mercaderes que especula  
con todo y sobre todo. Raza impía,  
por cuyas venas sin calor circula  
la sangre vil de la nación judía;  
y pesos sobre pesos acumula  
el precio de su honor, su mercancía,  
y como sólo al interés se atiende,  
todo se compra allí, todo se vende...*

¿No es éste el mejor retrato del Caratejo Longas y su familia?

De entre las cenizas a que sus múltiples escándalos redujeron a Barba Jacob, éste renace bajo un nuevo seudónimo, y como el heterodoxo del siglo XVI libra no una sino mil batallas contra las convenciones e hipocresías de la sociedad de su tiempo. No fue casualidad que, apenas terminó la guerra de los Mil Días, Barba Jacob escribiera una novela titulada *Virginia*, y que fue condenada al fuego por el beato Marianito y el alcalde de Angostura. El fuego de la guerra civil y el del acto inquisitorial que convirtió en cenizas su primer trabajo literario habrían de acompañarlo hasta el instante en que su cuerpo fue incinerado y sus cenizas pudieron por fin volver a su patria. Como el Judío Errante, patrón maldito de sus desvelos, tras ser reclutado en un retén y llevado a una guerra entre hermanos, Barba Jacob se reconcilió con el fuego y pudo por fin descansar en paz.

## NOTAS

---

1. Rufino José y Ángel Cuervo, *Vida de Rufino Cuervo y noticias de su época*, vol. IV, edición Caro y Cuervo, Bogotá, pp. 467-468
2. *Op. cit.*, p. 643.
3. Pablo Ladrón de Guevara, *Novelistas malos y buenos*, Planeta, Bogotá, 1998.
4. Clímaco Soto Borda, *Polvo y ceniza*, Medellín. Tipografía Popular, 1906, p. XXXIX.
5. Anthony Northey, *El clan de los Kafka*, Tusquets Editor, Barcelona, 1989, p. 22.
6. Lorenzo Marroquín y José María Rivas Groot, *Pax*, Círculo de Lectores, Bogotá, 1986.
7. Clímaco Soto Borda, *Diana Cazadora*, Villegas Editores, Bogotá, 1988.
8. DRAE, vigésima primera edición, Madrid, 1992.
9. *El recluta*. Editor: H. Gaviria I., Tipografía Central, Medellín, febrero de 1901. Segunda edición: Eafit, Medellín, mayo de 2000.
10. Max Grillo, en *Reportaje de la historia de Colombia* (antología), Planeta, Bogotá, volumen II, 1989.
11. *Cartas de Barba Jacob*, Editorial Gradiva, Bogotá, 1992, p. 11.
12. Fernando Vallejo, *Barba Jacob el mensajero*, Planeta, Bogotá, 1997.
13. José Lezama Lima, *Paradiso*, Ediciones ERA, México, 1968, p. 269.



### CAPÍTULO 3

## EL ÚLTIMO PEREGRINO O EL PINTOR DE LA GUERRA

---

BEATRIZ GONZÁLEZ

El arte como testimonio durante la guerra es diferente del arte de la guerra. No obstante, existe un momento en que estas dos modalidades se reúnen: cuando un artista toma las armas se compromete con uno de los dos grupos en conflicto, y si bien como soldado lucha por una ideología, como artista produce obras que van más allá del simple documento. Aunque existen numerosas memorias literarias de la guerra de los Mil Días, no se han localizado apuntes encuadernados de dibujantes. La excepción conocida es la pequeña libreta del coronel de infantería Peregrino Rivera Arce (1868-1940), quien se inició como grabador, heredero de la técnica xilográfica de Alberto Urdaneta (1845-1887) y terminó como soldado-artista en el conflicto más sangriento que ha sufrido Colombia.

Según sus memorias —encontradas recientemente— y de la investigación en archivos, hacia 1884 Rivera Arce ingresó en la Escuela de Bellas Artes, en ese entonces bajo la dirección de Alberto Urdaneta. Se debe anotar que el artista tenía dieciséis años. Una vez muerto el director de la escuela, en noviembre de 1887, continuó sus estudios bajo la dirección del escultor italiano Cesare Sighinolfi (1833-1902).

La sección de grabado estaba dirigida por el español Antonio Rodríguez (ca.1840-1898). Según Alfredo Greñas, la Escuela de Grabado se fundó en 1880, bajo la rectoría de Antonio Vargas Vega, gracias a la influencia de Urdaneta, como una dependencia de la Universidad Nacional, y funcionaba en el convento de Santo Domingo. Una vez fundada la Escuela de Bellas Artes, en 1886, la institución de grabado debió incorporarse como una sección. Allí se enseñaba la talla en madera propia para ilustrar libros, que en el siglo XIX recibió el nombre de *xilografía*.

En Colombia esta técnica comenzó a usarse en periódicos a mediados del siglo XIX. Sin embargo, tuvo su auge a partir la fundación del *Papel Periódico Ilustrado* (1881) por parte de Urdaneta, quien para este fin trajo al país al grabador español antes mencionado. De allí surgieron notables ilustradores que explotaron esta técnica, como Eustacio Barre-

to (Activo 1881-1887), Jorge Crane (1864-1950), Ricardo Moros Urbina (1865-1942), Julio Racines (1848-1913) y Alfredo Greñas Mutis (1857-1945). Rivera Arce afirma que la xilografía en la Escuela de Bellas Artes «se cultivaba en Colombia con honra y magnífico éxito artístico, como puede observarse en los periódicos de aquella época, y que justo es recordar y reconocerlo en honor para nuestro país, que en Sud América, era Colombia la única república en que se cultivara tan bello como difícil ramo»<sup>1</sup>.

Cuando Rivera Arce comenzaba a surgir como artista, Greñas era la figura más importante de la caricatura política. *El Zancudo*, *El Barbero*, *El Loco*, *El Demócrata* y *El Mago* son los más destacados periódicos de entre la veintena que fundó. Creó verdaderos iconos con las figuras de Rafael Núñez, Carlos Holguín y Miguel Antonio Caro. Su periodismo hiriente y radical hizo escuela en el país hasta bien entrado el siglo XX. El vicepresidente Caro utilizó algunas armas contra el periodismo de oposición. Una de ellas fue la ley 61 de 1888, que facultaba al Ejecutivo para prevenir y reprimir, sin formalidad, algunos de los delitos contra el Estado por medio del confinamiento, el destierro, la prisión y la pérdida de los derechos políticos. Ésta, que fue conocida como ley K, denominada irónicamente por la opinión pública como «ley de los caballos» por unas caballerías mayores que aparecieron degolladas en Palmira y Pradera, el mismo año que se expidió la ley. Esta norma represiva causó el cierre de imprentas, de periódicos, la destrucción de talleres y el destierro de los periodistas durante la Regeneración. Dedicarse al grabado para usarlo contra el poder era un suicidio.

Greñas fue desterrado por el presidente Rafael Núñez y acusado injustamente de instigar la violenta revuelta de artesanos en enero de 1893 en Bogotá, pero la verdadera causa del obligado exilio fueron sus caricaturas políticas. A partir de esa fecha se radicó en Costa Rica, como lo hizo meses después el desterrado ex presidente Santiago Pérez.

Sus inmediatos seguidores continuaron usando las mismas planchas xilográficas para denunciar las leyes represivas en relación con las elecciones, la economía y la prensa. En aquellos momentos de agitación inició su labor Peregrino Rivera Arce, y se sabe que aprendió con Greñas parte de su oficio, además de su compromiso político. Se puede afirmar que colaboró con él en sus caricaturas, como también lo debieron hacer los artistas Darío Gaitán (ca. 1880- ca. 1902) y José Ariosto Prieto (Activo 1891-1912), quienes fueron en 1897 los caricaturistas de planta de *El Mago* y *El Mefistófeles*.

## EL ILUSTRADOR

Como la mayoría de los grabadores que surgían de la Escuela de Bellas Artes, Rivera Arce se dedicó a ilustrar periódicos y revistas. Inició su trabajo en *Colombia Ilustrada* (1889-1892) en el mismo año de su fundación; ésta fue la publicación que sucedió en estilo y orientación al *Papel Periódico Ilustrado* (1881-1888). Rivera Arce tenía allí por compañeros a ilustradores del periódico de Urdaneta, como Julio E. Flórez (Activo 1881-1890), Francisco Landínez (Activo 1884-1892) y Manuel Archila (ca. 1866-1893).

Para esta revista realizó siete ilustraciones que se publicaron una en 1889 y las demás en 1890. Los temas tratados fueron de heráldica, paisajes y retratos: tres escudos de armas de Colombia de diferentes épocas, basados en un dibujo de Lázaro María Girón; el

escudo de armas de las Provincias Unidas de la Nueva Granada, a partir de una estampa original de 1815; el puente Eliseo Payán sobre el río Amaine, departamento del Cauca; la catedral de Santa Marta; el escudo provisional de la Patria hasta 1815; el retrato del general José Antonio Páez a partir de una foto de F. Duque, Nueva York, y el retrato de don Juan del Río a partir de una miniatura de propiedad de Miguel Antonio Caro.

El tono de la revista, como el del *Papel Periódico Ilustrado*, era patriótico, no partidista. Seguía de cerca el manifiesto Pro-paz de Alberto Urdaneta. Se puede suponer que aún en el joven grabador no había despertado la conciencia política. Se encontraba estudiando en la escuela de Bellas Artes, porque en 1890 obtuvo el segundo premio en el concurso de grabado organizado por dicho establecimiento.

A partir de 1894 y durante los años que restaban de la década de 1890 se vinculó a otras publicaciones de carácter cultural y político; el género que trabajó para estas ilustraciones fue el retrato. Para la revista *Gris* de Max Grillo realizó, en 1894, los retratos de Armando Palacios Valdés y de Diego Fallon. Para *El Sol*, en 1895, hizo la reproducción de la escultura de José Manuel Groot. Para *El Guasca*, el retrato para el lanzamiento de la candidatura de Rafael Reyes, en 1897. Para *El Vigía*, en 1898, el de Guillermo Valencia. Para *El Bogotá*, el de Manuel Antonio Sanclemente, en 1899, con motivo de su elección como presidente de la República. Y ese mismo año para *El Reporter*, el retrato de José Rogelio Castillo<sup>2</sup>, y para *El Viajero*, en 1897, los retratos de José Martí y Antonio Maceo. También realizó ilustraciones para *El Heraldo*, entre 1893 y 1895. Hizo, además, el retrato en xilografía del poeta Julio Flórez, de Rafael Uribe Uribe y de José Manuel Marroquín.

Algunas de las ilustraciones podrían denotar un viso político, como los retratos de Reyes, Uribe Uribe, Sanclemente y Marroquín, pero no se observó en el grabado más que la intención de mostrar la habilidad del retratista. Las únicas obras que revelan su vinculación al gobierno nacionalista de Miguel Antonio Caro son las 128 ilustraciones que realizó en 1897 para la segunda edición del libro *Táctica de infantería* de Emory Upton en 1896, y las 41 xilografías para el libro *El tiro de infantería* de Pedro Sicard Briceño. Estas publicaciones se realizaron durante el gobierno de Caro e incentivaban la tendencia belicista. Como se sabe, el mandatario estaba preocupado por la falta de profesionalismo de la fuerza existente y fundó la Escuela Militar el 15 de julio de 1896, para lo cual contrató a la Misión Militar Francesa.

Sin embargo, su compromiso político aparece claramente en *El Viajero*, para el que realizó los retratos de cuerpo entero del general Antonio Maceo (13 de abril de 1897) y el de José Martí con el uniforme de la guerra de independencia de Cuba. Y para *El Proyectil* (23 de abril de 1899), Rivera hizo un retrato del caucano Avelino Rosas, en uniforme militar de esa isla (él era conocido allá como «el León del Cauca»). Rosas fue el portador del *Código del guerrillero* de Maceo, y por ello se convirtió en uno de los líderes liberales de la guerra de los Mil Días.

### EL MAESTRO

En el mismo año que comenzó a hacer ilustraciones para la revista *Gris*, aparece su segunda vocación: la docencia. En 1894 fue nombrado jefe de la sección de grabado en la

Escuela de Bellas Artes, cargo en el que sucedió a Antonio Rodríguez y el cual ejerció hasta 1899. Durante el desarrollo de su gestión, la Escuela de Bellas Artes publicó un reglamento en el que informó sobre la enseñanza de la xilografía:

Años 1º y 2º. Durante este tiempo se enseñará el rayado en madera y grabado de figuras sencillas sobre otros grabados pasados a la plancha de madera. Años 3º y 4º. En estos años se distribuirá la ejecución de grabados sobre otros grabados pasados a la plancha de madera, interpretación de fotografías en paisaje y accesorios. Interpretación de fotografía en figura humana. Retratos y cuadros. Ejecución de asunto original para obtener el diploma de maestro<sup>3</sup>.

El 20 de julio de 1899 participó en la Exposición Nacional de Bellas Artes, en la cual el grabado fue declarado desierto debido a la baja calidad, tal como dice el acta del jurado: «El jurado se abstiene de acordar distinciones en las secciones de grabado en madera y de fotografía. En la primera, porque nota estacionario este difícil arte... Firmado: Pedro C. Manrique, Otto Schroeder, León Villaveces, Luis Ramelli<sup>4</sup>. Se debe tener en cuenta que Pedro Carlos Manrique había llegado de Europa el año anterior y había fundado la *Revista Ilustrada* en la cual impuso la técnica del fotograbado. Para él este moderno método fotográfico de reproducción

constituye uno de los más bellos progresos de la ciencia [...] Leímos un día el siguiente mote al frente de un libro sobre fotografía: «la cámara es más poderosa que la pluma», el alcance de este pensamiento lo hemos comprendido hoy después de haber estudiado aquel arte, para ayudar a nuestro compañero a estampar sobre metal y lanzarla por millares a la publicidad, la imagen que fijó la luz sobre bromuro y que antes estaba al alcance de muy pocos por su costo y dificultad de producción<sup>5</sup>.

Asombrado ante el fotograbado, la xilografía le debió parecer una técnica anticuada. Por su parte, León Villaveces era fotógrafo además de litógrafo, y Otto Schroeder era litógrafo; los dos no debían aceptar las simplificaciones de la forma que requería la xilografía.

El fallo del jurado tuvo críticas, entre ellas la de Albar (Jacinto Albarracín), quien lo reprodujo con ironía:

El jurado se abstiene de acordar distinciones a la sección de grabado en madera, y era de esperarse, siendo arte de verdadero mérito que se opone a nuestras empresas de fotograbadores, obreros materiales que con procedimientos químicos y sistemas egoístas por reservados nos venden monótonas reproducciones fotográficas; para destruir aquí la obra del inolvidable Alberto Urdaneta, quien generosamente, con alma noble que distingue a los artistas de corazón, introdujo entre nosotros el grabado en madera.

El señor D. Peregrino Rivera y Arce, lúcido expositor de grabados en madera y jefe de esta sección, debe comprender de dónde viene aquello de «estacionario...» pues el fotograbado quiere suplantar lo que en el grabado la línea es el contorno del color, adormecido por el Arte en las inspiraciones del buril<sup>6</sup>.

Medio siglo después, Gabriel Giraldo Jaramillo ve, con este fallo, el fin de una época:

La exposición de 1899 vino a constituir una especie de melancólica acta de defunción del grabado. Aunque se presentaron varios expositores —Peregrino Rivera, Silvano Cuéllar,

## EL ÚLTIMO PEREGRINO O EL PINTOR DE LA GUERRA

Buenaventura Talero, Félix Acevedo— no fue posible otorgar premios debido a la modesta calidad de los grabados. Subsistió, sin embargo, con largas interrupciones, la clase de Grabado de la Escuela de Bellas Artes<sup>7</sup>.

No se puede afirmar si el fallo del jurado afectó el ánimo de Peregrino Rivera Arce o si el gran movimiento político lo arrastró a la guerra. En octubre de ese mismo año, la escuela de Bellas Artes se cerró y se convirtió en cuartel. Lo que sí se sabe es que tres meses después, en enero de 1900, el artista se encontraba en Bucaramanga como soldado y artista revolucionario.

En sus memorias narra el espíritu de su decisión:

De profesor del arte mencionado en la Escuela de Bellas Artes, consecuente con los dictados de mi conciencia partí para la guerra e ingresé en el Ejército de Santander y Boyacá. De dicho plantel y gabinete de arte, llevé conmigo buriles y algunas maderas de boj, sin sospechar siquiera que estos pequeños enseres habían de llenar su cometido en un lejano día<sup>8</sup>.

### EL ÁLBUM *RECUERDOS DE CAMPAÑA* DE PEREGRINO RIVERA ARCE

Tres meses después del fracaso de su participación como maestro grabador en la Exposición Nacional de Bellas Artes, Rivera Arce se encontraba en plena guerra civil en Bucaramanga, vinculado al bando liberal. Su participación fue total: «Me tocó actuar desde el primer combate, que fue el de Bucaramanga, hasta el último, que se libró en el Guavio en los llanos de San Martín; precedido del que librara en aquel campo de acción que lleva el nombre simbólico de San Martín»<sup>9</sup>. En Bucaramanga, el 4 de enero de 1900 inició su álbum de dibujos *Recuerdos de campaña*. Para que no quedaran dudas de su adhesión a la revolución dibujó de entrada al general Rafael Uribe Uribe en traje de campaña. En ese momento Uribe Uribe ya era el héroe triunfador de Peralonso.

Los dibujos son unas veces documentales, otras son comentarios burlescos o se relacionan con el estado de ánimo del artista. Lo mismo puede decirse de las inscripciones que acompañan los dibujos. Así trazó el recorrido de la huida a partir de la batalla de Palonegro por Rionegro, El Playón y Los Ángeles, hasta llegar a la ciudad de Ocaña, el cual corresponde a la narración en su texto inédito *Recuerdos de Palonegro*: «Una vez llegamos a esta ciudad acampamos en la Cruz, para ponernos a salvo del terrible flagelo de la fiebre amarilla que nos causó algunas víctimas»<sup>10</sup>.

Entre los dibujos documentales se pueden mencionar: un trapiche de mano en el estado de Santander y otros que, aunque tratan el tema del paisaje, relacionan sitios y momentos históricos: el «Puente de Peralonso tomado por el occidente», «Vista de la población del Carmen costado occidental», «El morretón. Casa donde acampó el batallón de Bogotá», «Un veterano de la revolución», «Vista de un campamento liberal en la Palmita-El Colombia» y «Capitancito. Lugar donde se peleó para abrirse el paso».

Estas vistas panorámicas están de acuerdo con los inicios del género del paisaje en Colombia. Se observa un conocimiento de la perspectiva que habla de su formación en la Escuela de Bellas Artes, como la «Vista de Chopó a una legua de distancia de nuestro cam-

pamento». Rivera está en el campo de batalla, sin embargo, percibe el horizonte y la naturaleza con emoción semejante a la de un artista que mira el paisaje en paz. En «Soldados divisando el campamento de Chopo y sus atrincheramientos», aparecen dos figuras sentadas contemplando el campo en la lejanía. Parece un dibujo autobiográfico, pues corresponde a un episodio en El Playón, durante la huida hacia la trocha de Ocaña:

...permanecemos durante el día en vía de descanso. Dominábamos una altura de donde podíamos observar cualquier movimiento sorpresa del enemigo. De donde me encontraba con el Libres de Ocaña me hacía compañía el Gral. Severo Cruz, ambos con la vista en el camino que la víspera habíamos transitado, senda paralela al río, limitada a uno y otro lado por las alturas en aquellas latitudes. En uno de esos instantes en que ambos en vía de observación nos encontrábamos, cuando mirábamos a las alturas y a los distintos sitios del camino que la víspera habíamos transitado, alcanzamos a divisar que por una de las alturas venía una numerosa guerrilla enemiga en dirección a nuestro campamento...<sup>11</sup>.

Es posible que algunas panorámicas las haya realizado en los precarios momentos de descanso, como éste, bajo la amenaza de las tropas enemigas.

Otros dibujos documentales son los que representan la crudeza de la guerra y que superan el registro fotográfico, que se hizo con bastante regularidad y que no trató temas descarnados. Tales dibujos son realistas, son pioneros en establecer una relación entre el arte y la violencia en Colombia. Sin embargo, no se puede afirmar que sean de denuncia, aunque ante escenas como la carga del machete demuestra el horror de la guerra, teniendo en cuenta que tanto liberales como conservadores eran macheteros. Rivera demuestra cierta admiración por esta arma cuando expresa que marcharon «al ritmo centelleante del simbólico machete del temido revolucionario general Pedro Soler Martínez»<sup>12</sup>.

Estos dibujos que tratan el tema de la violencia no son pocos. En ellos se observa un buen tratamiento del cuerpo humano y el conocimiento del escorzo, datos que recuerdan de nuevo su formación académica. Presentan las siguientes inscripciones: «Palo Negro cróquis de un soldado del... muerto a machete», «Batallón Libres de Ocaña; una carga al machete (Palonegro)», «Ramírez —Provincia de Ocaña—. Lugar donde fue asaltada una avanzada liberal», «Un machetero del Ejército de Santander», «Una trinchera tomada (Bucaramanga)», «Un abanderado mal herido (Bucaramanga) Puerta del sol», «General Cruz después de herido por una guerrilla», «Escorzos de revolucionarios enfermos», «Cadáver de un revolucionario en la trocha de Ocaña».

Los dibujos burlescos recuerdan los vínculos que unían a los liberales con la caricatura, que había sido su arma favorita a lo largo de la Regeneración. Son dibujos del vivac, de los juegos y bromas durante la guerra y ante la inminencia de la muerte. También debe tenerse presente que su compañero de hazañas era Darío Gaitán, un caricaturista de tiempo completo y heredero de Greñas.

Las inscripciones son igualmente humorísticas: «Estaba a tiro de graduarse», «Amadeo ¿revolucionario?», «Doctor Tinaja, el dueño de casa donde acampó el Cundinamarca», «Un tipo de la revolución sin credenciales», «Entrábasele el humo en los ojitos», «El doctor Nemequeme. Receta: cuando duele fuertemente la cabeza aplíquese un sinapismo en la cadera. Nemequeme», «Con tus ojos me arrebatas», «Capitán Gaitán mirando al enemigo»,

«Después de pasar la trocha (el Zorro García) quemósele la levita azando [sic] carne», «Un revolucionario que se organiza en chaqueta de Estado Mayor».

Los dibujos románticos recuerdan su paso por la Escuela de Bellas Artes. Hay retratos como «La cucuteña en Morretón, ¿volverá?», «Estaba para graduarse; un revolucionario de Palmira», «La chola enferma», donde se reflejan las enseñanzas académicas, particularmente en el tratamiento del volumen, de las luces y sombras y el manejo del lápiz. En un bodegón titulado «Sobre la mesa» aparecen, en lugar de los elementos tradicionales como las jarras, frutas y flores, un tambor, una corneta y armas colocados armoniosamente sobre una mesa. Están tratados con todas las luces y sombras propias de este género y del arte del dibujo. El tiempo les ha dado un aire de melancolía.

El álbum incluye un retrato de Rivera realizado por el caricaturista Darío Gaitán. La inscripción que lo acompaña arroja datos para la biografía del artista: «Retrato del coronel Rivera Arce (primer jefe del Batallón Libres de Ocaña. Tomado en el campamento la Quebrada)». Ese Batallón Libres de Ocaña que tantas veces dibujó, era entonces el que estaba bajo su mando. En 1900, a los treinta y dos años y a menos de un año de iniciada la guerra, ya tenía el rango de coronel del ejército liberal (hecho que no debe sorprender porque tanto en el Ejército Nacional como en el revolucionario se ascendía rápidamente en la carrera militar).

El álbum fue conocido a su paso por Tunja en 1901, porque una persona llamada Jena escribió el 28 de marzo, en la primera página, el poema «El lápiz de Ribera»:

*Traza triste o con ternura  
Un retrato o un paisaje  
Y con honda amargura  
Escribe apuntes del viaje  
De esta vida do perdura  
La tristeza y el hastío  
Donde llevan los cansados  
Los que sueñan, mucho frío  
Y muchos recuerdos llorados  
Que van como al mar el río<sup>13</sup>».*

#### EL PAPEL MONEDA

En 1901 produjo, junto con Darío Gaitán, los grabados para la emisión de papel moneda que el general Rafael Uribe Uribe ordenó para el sostenimiento del ejército revolucionario durante la guerra de los Mil Días, en la ciudad de Ocaña, meses después del desastre de Palonegro:

Una vez que hubo llegado nuestro ejército a esta ciudad nos acampamos en La Cruz para ponernos a salvo del terrible flagelo que nos causó la fiebre amarilla que nos causó algunas víctimas. En vista de la penuria económica de nuestro ejército el general Uribe me comisionó para la ejecución del trabajo de unos billetes grabados que fueron ejecutados

sobre madera y cuyos originales se conservan en nuestro Museo Nacional. Dicha emisión sirvió para solventar por algún tiempo la mala situación de nuestro ejército.

Justo es recordar en estas líneas el nombre del compañero de arte, el artista y guerrero, Darío Gaitán, a quien busqué para que me ayudara en dicho trabajo. Por así decirlo el caso que tenía que serlo a la mayor brevedad. Darío Gaitán heredero de un apellido de luchadores por la causa inmortal de los libres era entonces muy joven. Dibujante y litógrafo muy hábil, partió para la guerra. Con el compañero Darío, organizamos pues el trabajo de arte en la ciudad de Ocaña, dando la labor mecánica y tipográfica, encargado al Dr. Hipólito Montaña fallecido recientemente y quién con antelación había sido designado para resellar una emisión de billetes del antiguo Banco de Santander de una compañía alemana, la cual fue obsequiada a la revolución en nuestra permanencia en Bucaramanga, después del combate de Peralonso.

Al llegar a esta ciudad, cuna de mis recuerdos, di mis primeros pasos hacia el Museo Nacional variablemente hermoso en su conjunto artístico e histórico, de un aprecio singular en mérito de lo que allí se ve, y en donde para mi expansión espiritual recibí la gratísima impresión que en parte motiva este sencillo relato: en una de las vitrinas donde se exhiben en profusa diversidad muestras de papel moneda de Colombia en diferentes épocas, aparecen allí modelos de unos billetes grabados en madera, cuyos dibujos alegóricos de carácter militar imprimen su sello de artística originalidad<sup>14</sup>.

Los billetes los trabajó, según su propio testimonio, con las gubias y las maderas de boj que tomó de la Escuela de Bellas Artes, antes de partir para la guerra.

### UNA BIOGRAFÍA RECOBRADA

Hasta hace poco tiempo se creía que Peregrino Rivera Arce había desaparecido durante la guerra de los Mil Días. Una vez se encontraron las memorias se pudo restablecer su ciclo vital. Según su recuento, tomó parte en la guerra desde el comienzo, en Bucaramanga, hasta el final en el Guavio, en los llanos de San Martín. Los dibujos realizados en Bucaramanga y Peralonso, que se encuentran en el *Álbum*, cobran sentido. Sin embargo, memorias y dibujos se detienen particularmente en Palonegro, que para él fue, «una lección suprema de rebeldía», y en la huida en la trocha de Ocaña. Él quiere resaltar estas dos hazañas.

Durante la batalla de Palonegro tomó parte en una posición de defensa entre El Lebrija y el alto de los Churizos

...que me tocó el honor de comandar en mi carácter de primer jefe. Respecto de esta unidad compuesta de valientes santandereanos me parece oportuno recordar. El plan de ataque de nuestros adversarios vino a tener para ellos el éxito deseado de nuestro ejército mal alimentado y sin dormir, durante los 17 días de combatir, al lado de los cadáveres en putrefacción de unos como de otros, de caballos muertos, y de día como de noche y en todo momento en perenne continuidad, la mano izquierda llevada a la nariz cubierta con el pañuelo para impedir el aliento putrefacto, y la derecha sosteniendo el Manlinger que tenía por compañero tan solamente el simbólico machete que en los momentos supremos llenaba su cometido<sup>15</sup>.

Con relación a las capitulaciones que tuvieron lugar al finalizar la guerra en 1902 hay un solo dibujo caricaturesco alusivo a la melancolía de la derrota, que presenta a un

personaje preocupado y que tituló «Situación angustiosa. Capitulación de Chucurí». En realidad, junto con un grupo de compañeros, no aceptó la orden del Estado Mayor y huyó al parecer por el Magdalena Medio: «60 poco más o menos no quisimos entrar y tomamos la trocha de Chucurí». Después vino la prisión en la Cárcel de Tunja, que quedaba en el convento de San Agustín, la cual se conocía con el pomposo nombre de *Panóptico*.

Después de la prisión, y como para hacer honor a su nombre, inició su peregrinaje por Centroamérica. Escogió la ruta de la mayoría de los revolucionarios liberales: Costa Rica y Venezuela. De su paso por la primera hay un telegrama dirigido a él por Morales Pino. De Venezuela está su testimonio. Sin embargo, la mayor parte de sus treinta años de exilio transcurrieron en Quito, donde se estableció alrededor de 1909, contrajo matrimonio y trabajó como artista.

En esa ciudad, en 1910, el presidente Eloy Alfaro le reconoció el título de coronel de infantería de reserva del Ejército del Pichincha. Allí ocupó puestos públicos durante la presidencia de Alfaro. Fue director de dos periódicos, uno titulado *Verbo*, publicación de carácter doctrinario que sustentaba el más encumbrado liberalismo, y *La Gran Colombia*, con ilustraciones dibujadas y grabadas por él mismo, periódico con tendencias conducentes a secundar el grandioso ideal de nuestro Libertador. En Quito organizó un cuerpo de voluntarios para luchar contra el Perú, que denominó Libres del Cauca, compuesto por 450 colombianos para apoyar a Alfaro en la defensa de sus derechos territoriales.

Cuando regresó a Bogotá no encontró sino muy pocos compañeros en el campo de las armas y de las bellas artes. Con su regreso definitivo se intensificó la lucha con los compañeros de la revolución liberal de 1899-1902. Fue socio del Centro de Veteranos y antiguos liberales de Colombia, que luchaban porque se les reconociera su estatus de militares.

En 1924, pasado ya el peligro, pidió su repatriación al presidente Pedro Nel Ospina. En ese momento, Guillermo Valencia, a quien había retratado hacia 1898, certifica su buena conducta y afirma que su ausencia ha sido «dañosa al arte nacional». No obstante, Rivera no regresó sino hasta comienzos de la década de 1930, cuando ya estaba el Partido Liberal en el poder. En 1932, con motivo del conflicto con el Perú, ofreció de nuevo sus servicios al Ministerio de Guerra. Regresó por motivos familiares al Ecuador y en 1937 se radicó en Colombia, donde murió tres años después.

Rivera Arce era de corta estatura —medía 1,63 metros—, tenía cabello negro y ojos pardos. Según su hija Emperatriz, era alegre, soñador, íntegro, honesto; no tomaba, ni fumaba; era masón, anticlerical, interesado en el espiritismo y buscador de tesoros. Cornelio Hispano se refiere a él: «este Peregrino apasionado ha regresado al país, como el paje de San Juan, y sólo confiado que la República liberal, no olvidará sus servicios y padecimientos sin cuento por el liberalismo». Agustín Nieto estimó que había ocupado el primer puesto entre los mejores grabadores de Colombia (1933) y pidió que se utilizaran sus habilidades en la Escuela de Bellas Artes de la capital.

Aunque ya se ha recobrado parcialmente su biografía, lo más importante son sus dibujos de líneas finas en lápiz, trazados en la pequeña libreta negra con bordes rojos, porque son el testimonio de su compromiso y de su arte al servicio de unas ideas.

## NOTAS

---

1. Rivera Arce, Peregrino, *Hagamos historia*. Texto inédito, ca. 1934.
2. Ortega, Carmen, *Diccionario de artistas en Colombia*. Bogotá, Plaza y Janés. 1979.
3. *Reglamento de la Escuela de Bellas Artes*, Bogotá. Imprenta la Luz, 1895, p. 15.
4. Fallo del jurado en *El Autonomista*, No. 307, Bogotá, 14 de octubre de 1899.
5. Manrique, Pedro Carlos, en *Revista Ilustrada*. Bogotá, 18 de junio de 1898, año 1. Volumen 1. No. 1, p. 2.
6. Albarracín Jacinto, «Albar», *Exposición Nacional de Bellas Artes de 1899. Los artistas y sus críticos*, primera parte. Bogotá: Imprenta y Librería de Medardo Rivas, 1899, p. 53.
7. Giraldo Jaramillo, Gabriel, *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura, 1980, p. 313.
8. Rivera Arce, Peregrino, *op. cit.*
9. Rivera Arce, Peregrino, *Recuerdos de Palonegro*. Texto inédito, 1937.
10. *Ibid.*
11. *Ibid.*
12. *Ibid.*
13. Rivera Arce, Peregrino, *Álbum de dibujos de Peregrino Rivera Arce. Recuerdos de campaña*. Manuscrito. 1900.
14. Rivera Arce, Peregrino, *Hagamos historia*. Texto inédito, ca. 1934.
15. Rivera Arce, Peregrino, *Recuerdos de Palonegro*. Texto inédito, 1937.