

## **“LA FORMA DE LAS RUINAS”**

### **PARALELISMOS DISCURSIVOS ENTRE LA NOVELA Y EL POEMA SINFÓNICO<sup>1</sup>**

Juan Sebastián Cardona Ospina<sup>2</sup>

#### **Resumen**

El siguiente artículo tiene como fin describir el proceso compositivo del Poema Sinfónico “La forma de las ruinas” de mi autoría, basado en la novela homónima del escritor colombiano Juan Gabriel Vásquez. De esta novela toma la estructura general (A-B-AB) y se desarrolla a partir de referencias internas y externas al libro. El discurso musical se construyó no sólo desde los personajes, situaciones y tiempos, sino también desde otros textos (novelas, cuentos y obras de teatro), implícitos en el discurso, y que forman una red de referencias, por lo que requirió de mi parte la identificación de intertextualidades. Además se contó con el contraste de mi interpretación con la visión del escritor de la novela.

**Palabras claves:** “La forma de las ruinas”, poema sinfónico, forma musical, Juan Gabriel Vásquez, composición musical.

#### **Abstract**

The next article describes the compositional process of the symphonic poem "La forma de las ruinas" of my own authorship. It is based on the namesake novel of the colombian writer Juan Gabriel Vásquez. From this novel my work takes the general structure (A-B-AB) and it is developed taking internal and external references to the book. The musical speech is built on the characters, situations, and moments of the novel, but also on another implicit literary works like other novels, tales, and theater plays. These works constitute a network of references that required the identification of intertextualities. Additionally, I counted with the contrasting view of the novel's author.

**Keywords:** "The shape of the Ruins", symphonic poem, musical form, Juan Gabriel Vásquez, musical composition.

---

<sup>1</sup> Artículo para optar al título de Maestro en Música, con énfasis en composición, de la Escuela de Música de la Universidad Eafit, Medellín, 2018.

<sup>2</sup> Licenciado en Música de la Universidad de Caldas. email: jucardo2@eafit.edu.co

## Introducción

¿Cómo se construye un poema sinfónico? ¿Cuáles son los límites de libertad que tiene el compositor al interpretar eventos extramusicales y plasmarlos en una obra? Primero debemos recordar qué se ha pensado acerca del poema sinfónico: Para Aaron Copland (1985), el poema sinfónico se puede presentar de dos maneras: “La primera corresponde a la calificación de descripción general” de un hecho extramusical, el segundo tipo es “menos literal y más poético. No se trata de describir una determinada escena o acontecimiento; lo que el compositor desea es comunicar al oyente ciertas emociones suscitadas en él por alguna circunstancia externa”. Esta segunda manera también la encontramos en tratadistas de la forma como Julio Bas (1947), quien opina, respecto al poema sinfónico, que éste puede constituirse como “una relación con determinados sentimientos o conceptos, o con hechos precisos, o situaciones poéticas, de lo cual, la música establece casi un comentario inmaterial, una interpretación tanto más elevada e ideal, cuanto menos definida”. Siendo así, podemos inferir que la construcción de un poema sinfónico está dada a partir de la mirada crítica que hace el compositor del “concepto” con el cual la obra estará relacionada. Apoyando esta definición, Joaquín Zamacois (1959), en su Curso de formas musicales y respecto a la estructura de la composición, dice que está “supeditada a las incidencias del poema (literario) sólo en el grado que lo desea el autor”. De todas estas afirmaciones se infiere que la única peculiaridad que caracteriza en general un poema sinfónico es la presencia de elementos extra-musicales que soportan la concepción de la obra, más no una forma o un lenguaje musicales definidos.

Partiendo de estos preceptos, analizo la estructura de la novela “La forma de las ruinas” para tomarla como base de la escritura de la pieza musical homónima. Ésta presenta tres

movimientos distintos: El primero, narrado en primera persona y situado en años recientes; el segundo, narrado en tercera persona y vivido en los primeros años del siglo XX; y, finalmente, el tercer movimiento, que retoma gran parte de los elementos del primero, pero enriquecido por las nuevas perspectivas que ofreció el segundo. Identificados estos tres momentos, se pasa a denominarlos de manera similar a lo acostumbrado en el ámbito musical:

- -Primer movimiento: “A”
- -Segundo movimiento: “B”
- -Tercer movimiento: “AB”.

Estas tres secciones se conjugarán de manera sucesiva y sin pausa, dentro del poema sinfónico. La anterior interpretación de la estructura del libro fue avalada por el escritor del mismo, Juan Gabriel Vásquez, a través de conversaciones mantenidas con él por correo electrónico (ver anexo 1).

## **Referencias explícitas e implícitas en la novela**

El siguiente paso que determiné para la construcción de la obra fue establecer cómo el contenido de la novela iba a influir en el material del poema. Para dar solución a esto, encontré dos alternativas: La primera, representar a los personajes y situaciones por sendos *Leitmotiven*, asignando un *leitmotiv* al personaje o situación que lo ameriten; la segunda, tomar las referencias explícitas e implícitas en la novela sobre otros textos para asignarle un cita musical; finalmente, usé ambas a discreción para la construcción. Ante la primera alternativa mencionada, la aparición de los *Leitmotiven* no sería literal a la novela, sino que sería dictada por las necesidades discursivas de la obra musical. Y ante la segunda, la intertextualidad haría su aparición tanto por

razones estructurales de la novela, como también para crear elementos contrastantes dentro del discurso musical.

Tomadas estas decisiones, procedo a identificar las referencias presentes en la novela:

1. La primera, que es explícita, corresponde al epígrafe con que se inicia: "Eres las ruinas del hombre más noble..." (Shakespeare), palabras pronunciadas por Antonio a Julio César, en la obra teatral de William Shakespeare *Julius Caesar*.

2. La segunda referencia tiene lugar en un diálogo del mismo drama entre Bruto y Casio, en el cual los dos se preguntan sobre la escena del asesinato, una escena que encontramos a lo largo de toda la Historia de la humanidad a través de otros personajes. De hecho, la novela de Juan Gabriel Vásquez gira en torno a magnicidios cometidos no sólo en Colombia, específicamente el de Jorge Eliécer Gaitán y el de Rafael Uribe Uribe, sino también al asesinato del presidente estadounidense J.F. Kennedy. El texto dice:

CASIO

¡Cuántas veces los siglos venideros  
verán representar nuestra sublime escena  
en países y lenguajes aún desconocidos!

BRUTO

Cuántas veces no será un espectáculo  
ver a César desangrado, reducido a polvo,  
como ahora, a los pies de la estatua de Pompeyo.

3. La anterior referencia nos lleva a una tercera sacada desde el cuento de Borges (1960)

“In memoriam J.F.K.”.

Esta bala es antigua.

En 1897 la disparó contra el presidente del Uruguay un muchacho de Montevideo, Arredondo, que había pasado largo tiempo sin ver a nadie, para que lo supieran sin cómplice. Treinta años antes, el mismo proyectil mató a Lincoln, por obra criminal o mágica de un actor, a quien las palabras de Shakespeare habían convertido en Marco Bruto, asesino de César. Al promediar el siglo XVII, la venganza la usó para dar muerte a Gustavo Adolfo de Suecia, en mitad de la pública hecatombe de una batalla.

Antes, la bala fue otras cosas, porque la transmigración pitagórica no sólo es propia de los hombres. Fue el cordón de seda que en el Oriente reciben los visires, fue la fusilería y las bayonetas que destrozaron a los defensores del Álamo, fue la cuchilla triangular que segó el cuello de una reina, fue los oscuros clavos que atravesaron la carne del Redentor y el leño de la Cruz, fue el veneno que el jefe cartaginés guardaba en una sortija de hierro, fue la serena copa que en un atardecer bebió Sócrates.

En el alba del tiempo, fue la piedra que Caín lanzó contra Abel y será muchas cosas que hoy ni siquiera imaginamos y que podrán concluir con los hombres y con su prodigioso y frágil destino.

4. Tomada de la misma cita de Shakespeare, infiero una cuarta referencia a Borges (1960), ahora desde su cuento “La Trama”.

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de la estatua por los impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: ¡Tú también, hijo mío! Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oírlas, no leerlas): ¡Pero, che! Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.

5. Una quinta referencia es a “Tu rostro mañana”, novela de Javier Marías (2008), especialmente en la escena en que Deza pasa la noche en vela en la biblioteca de Wheeler, con la mancha de sangre que no sale, y las notas sobre la guerra civil española. Su relación está dada por la similitud de las verdades que se callan o pasan al olvido durante las guerras, y que generan bruma alrededor de ellas.

6. La sexta referencia es a la novela “La vida breve” de Juan Carlos Onetti (1950). Esta referencia se presenta de manera implícita ya que ambas novelas comparten como propósito mostrar el papel de la ficción que construye realidades. Esta mezcla de ficción y realidad también recuerda dos libros de Juan Esteban Constaín, “El naufragio del imperio” (2007) y “El hombre que no fue Jueves” (2014).

7. La séptima referencia la encontramos en la novela “Los demonios” de Dostoievski (1850), que hace presencia a través de sus personajes anarquistas y atormentados por la política.

8. La octava referencia está en el libro “El monarca de las sombras” de Javier Cercas (2017) y su relación con “La forma de las ruinas”. Juan Gabriel Vásquez comparte con el escritor Javier Cercas “identidad de propósitos y de poética”.

9. Como novena referencia, encontramos ciertas luces sobre libros anteriores del mismo Juan Gabriel, principalmente “Los informantes” (2004).

Cabe anotar que la interpretación de las referencias literarias surge del dialogo con el escritor (ver Anexo 1).

## Correspondencia de las referencias literarias con las musicales

Después de tener presentes estas referencias, paso a relacionarlas con la literatura musical. Sseleccioné sólo 4 de las referencias y las utilicé de 5 maneras distintas para no saturar de material la pieza.

1. El epígrafe con el que inicia la novela es un monólogo de Marco Antonio dirigido a Julio César que ocurre después del asesinato de éste. En la literatura musical, la relaciono con el canto fúnebre en voces de mujeres durante el funeral de Julio César en la película homónima dirigida por Joseph Leo Mankiewicz en 1953 y con música de Miklós Rózsa.



*Figura 1. Miklós Rózsa, extracto de la música para el funeral de Julio César en la película homónima.*

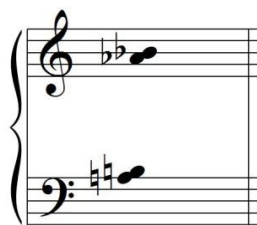
La segunda referencia literaria, que también se deriva de la misma obra teatral, se representa por la anterior cita musical.

2. Las siguientes referencias literarias (3 y 4), como mencioné anteriormente, pertenecen a Jorge Luis Borges, por lo que decido reunir las en una sola cita musical, esta vez extraída del Segundo movimiento de la Sinfonía N°2 de Christopher Rouse, la cual está dedicada a la memoria del compositor Stephen Albert, homónimo del protagonista del cuento del argentino “El

jardín de los senderos que se bifurcan”. En este cuento Albert es asesinado solo porque su nombre corresponde a una trama de códigos de guerra (ver Anexo 2).

3. Una referencia musical que se hace dentro de la obra y que no guarda una relación directa con otra literaria, es al *Adagio* de Samuel Barber. Ésta tiene lugar con motivo de las historias conspirativas que hacen parte del tema de la novela, como el asesinato de Kennedy. El *Adagio* fue interpretado tanto en el funeral del presidente norteamericano, como en el homenaje a las víctimas del 11 de Septiembre de 2001, hecho que ha sido objeto de teorías conspirativas, como lo manifiesta el artículo de Pablo Lisotto en el diario *La Nación* con motivo del aniversario de este acontecimiento (Lisotto, 2011).

4. El personaje Carlos Carballo está representado en la pieza por el siguiente *Leitmotiv*:



*Figura 2. Grupo de notas que caracterizan el Leitmotiv de Carlos Carballo.*

Este tetracordio se encontrará en la pieza en diferentes disposiciones (por ejemplo *clusters*), o como objeto de desarrollos contrapuntísticos. Además no está asignado a un instrumento específico.



## Musicalización de las referencias

Después de tener clara la estructura de la pieza y que son estas las referencias musicales que estarán presentes en la obra procedo a la musicalización de las mismas:

La introducción está construida con la referencia al canto fúnebre de *Julius Caesar*, sólo que está orquestada en trompetas y cornos, para así darle un aire marcial al inicio de la obra. Además tiene variaciones rítmicas y adornos.

Figura 3. Introducción de la obra (Fanfarria).

Con base en este material, se desarrolla la Introducción.

En el compás 32 se retoma el material de los primeros compases de la introducción, pero ahora se presenta en *clusters* con cuerdas, maderas y metales:

Figura 4. Reducción de “La forma de las ruinas”. cc. 31-32.

El compás 39 inicia con la cita del segundo movimiento de la Sinfonía N°2 de Christopher Rouse. Sin embargo, no se presenta en *Adagio*, ni de manera textual, sino, con leves variaciones en algunas notas de las maderas y las cuerdas (página 7 de la obra). En los cornos sólo se conserva la dirección melódica, pero no los intervalos originales.

Figura 5. Motivo melódico en “La Forma de las ruinas” que hace referencia al gesto de la obra de Rouse.

El grupo de semicorcheas tomado de la cita de Rouse, será el motivo que se desarrollará en la primera parte de la pieza, junto con el gesto de los cuernos, que será presentado en distintos instrumentos con variaciones tanto rítmicas, como melódicas, como por ejemplo en el siguiente fragmento, en el que el motivo de semicorcheas está en las flautas, oboes y fagotes (Cuadro en *figura 6*). Por otra parte cabe anotar que el gesto que presentaron los cuernos, lo retoman los clarinetes y posteriormente los oboes, ahora con notas ornamentales y duplicado en las trompetas y los cuernos respectivamente (Cuadro con líneas punteadas en *figura 6*):

The image shows a musical score for a woodwind section. The staves are labeled as follows: Fl. 1, Fl. 2, Oboe 1 y 2, Cl. en Sib. 1, Cl. en Sib. 2, Fig. 1, and Fig. 2. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of eighth notes. A solid black box highlights the initial melodic motif in the Flute 1 and Flute 2 staves. A dashed black box highlights a later melodic motif in the Clarinet and Oboe staves. Dynamic markings such as *mf* and *f* are present throughout the score.

*Figura 6. Motivos melódicos de la parte “A”.*

En el inicio de la segunda sección, se hace presente el *Adagio* para cuarteto de cuerdas de Samuel Barber. Esta cita es textual, y el cuarteto debe interpretarla por fuera del escenario sin estar sincronizado con la orquesta, es decir, el director sólo debe dar la entrada al cuarteto, mas no marcarle el pulso, tal y como se especifica en una nota al pie de página en la partitura:

*\*II Adagio op.11. Samuel Barber. El cuarteto de cuerdas toca por fuera del escenario, procurando que no esté alineado con la orquesta. Orquesta a  $\square = 60$ , cuarteto a  $\square = 50$  aprox.*

*Figura 7. Primeros compases de la parte “B” y entrada del Adagio de Barber.*

El cuarteto aparece tres veces en total. En su última aparición, sirve como puente junto con el vibráfono para ir hacia la tercera parte de la pieza.

Finalmente la sección denominada “AB”, que tiene como objetivo sintetizar motivos de “A” y de “B”, utiliza superposición de motivos como en el siguiente ejemplo en el cuál se presentan de manera simultánea el Cuarteto de Barber, ahora mesurado dentro de la orquesta, junto con elementos motívicos de “A”:

169 J

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1 y 2  
Cl. en Sib 1 y 2  
Fg. 1 y 2  
1  
2  
3  
4  
Cor.  
Tpt. en Sib 1  
Tpt. en Sib 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2

Figura 8. Superposición temática de "A" y de "B".

173

Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1 y 2  
Cl. en Sib 1 y 2  
Fg. 1 y 2  
1  
2  
3  
4  
Cor.  
Tpt. en Sib 1  
Tpt. en Sib 2  
Tbn. 1  
Tbn. 2

Figura 9. Superposición temática de "A" y de "B".

Aunque al inicio del escrito mencioné lo que algunos tratadistas han comentado con respecto al Poema Sinfónico, en lo personal, considero que ésta es una forma que corre el riesgo de perder unidad si el número de referencias es alto en proporción con el espacio de la obra, o si la relación entre las referencias se diluye en el discurso. Por lo tanto, al momento de musicalizar, procuré que se mantuvieran similitudes armónicas. Además, la interpretación de la estructura del libro, me permitió guardar también similitud por medio de una forma en tres partes, que es una de las estructuras básicas de la música. Finalmente, la unidad de la pieza no se diluye ya que constantemente se están recordando al oyente los diferentes motivos, aunque sea con variaciones rítmicas y melódicas.

El discurso musical se funda con base en esos elementos, siendo así como las ideas literarias sirven para la construcción de un nuevo relato estrechamente relacionado con el anterior, pero con otro lenguaje: la música.

## Referencias

- Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Borges, J. L. (1960). *In Memoriam J.F.K.* En J. L. Borges, *El Hacedor* (págs. 46-47). Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Borges, J. L. (1960). *La trama*. En J. L. Borges, *El Hacedor* (p. 11). Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Cercas, J. (2017). *El monarca de las sombras*. Barcelona: Random House.
- Constaín, J. E. (2007). *El naufragio del imperio*. Bogotá D.C.: Editorial Planeta Colombiana S.A.
- Constaín, J. E. (2014). *El hombre que no fue Jueves*. Bogotá D.C.: Penguin Random House Grupo Editorial. S.A.S.
- Copland, A. (1985). *Cómo escuchar la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dostoievsky, F. (1850). *Los demonios*. Editorial los Libertadores.
- Lisotto, P. (2011). Las teorías conspirativas que ponen en duda la oficial. *La Nación*. Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/1405156-los-puntos-oscuros-del-11-s>
- Mankiewicz, J. L. (1953). *Julius Caesar* [Película].
- Marías, J. (2008). *Tu rostro mañana*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Onetti, J. C. (1950). *La vida breve*. Buenos Aires: Editorial Suramericana S.A.

Shakespeare, W. *The Tragedy of Julius Caesar*. A. Rojas (trad.) (1999). Buenos Aires, Argentina: Grupo Norma.

Soundtrack (2016). *Soundtrack*. Recuperado de: <http://www.runmovies.eu/julius-caesar/>

Vásquez, J. G. (2004). *Los informantes*. Bogotá: Alfaguara S.A.

Vásquez, J. G. (2016). *La forma de las ruinas*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.

Zamacois, J. (1959). *Curso de formas musicales*. Barcelona: Editorial Labor S.A.



## **Anexos**

### **Anexo 1:**

Correo de Juan Sebastián Cardona-Ospina a Juan Gabriel Vásquez del 26 de Junio de 2017:

En la música existen maneras de darle forma que obedecen a moldes generalmente preestablecidos. Uno de los más empleados por los clásicos fue la "Forma de movimiento de Sonata" o "Forma sonata", influenciada particularmente por la dialéctica de Hegel, en la cual podemos diferenciar tres momentos: Un primer momento llamado "Exposición", que consta de dos temas contrastantes entre sí (tesis-antítesis), que llamaremos "A" y "B". Un segundo momento llamado "Desarrollo" ("Proceso dialéctico"), y, finalmente, "Reexposición" (Síntesis) en la cual los temas "A" y "B" se presentan reconciliados por distintos procesos musicales. Ahora bien, en mi interpretación, el libro muestra tres grandes momentos que, aunque por la reunión sucesiva de éstos, podríamos decir que tiene características de la forma sonata, no creo que cumpla a cabalidad con el molde, por lo que la llamaremos "forma ternaria". Los momentos son: "A" (La historia de Juan Gabriel Vásquez, la antipatía hacia Carballo y la historia de Gaitán) - "B" (Rafael Uribe y Anzola) - "A'" - léase "A prima" - (De nuevo Vásquez, pero después de conocer toda la historia que se presentó en "B" y ahora, con cierta empatía hacia Carballo, además del desenlace de la historia de Gaitán y el padre de Carballo), similar a la "reexposición" de la "forma sonata".

Para redondear la idea, el libro tiene una forma ternaria (A-B-A'), pero en cuya parte final, presenta características propias de la última parte de una forma sonata (síntesis entre A y B).

Hasta el momento ya está decidido, tanto el material con el que se hará la obra como algunos elementos melódicos. Estoy pendiente de la estructura para empezar a escribir las notas.

Atento a toda apreciación y agradeciendo la atención,

Juan Sebastián Cardona Ospina.”

Respuesta de Juan Gabriel Vásquez el día 27 de Junio de 2017:

“Estimado Juan Sebastián,

Pues su idea me parece muy acertada. La estructura de mis novelas es una de mis preocupaciones principales, y los modelos del mundo de la música me han interesado siempre (aunque los entiendo desde una posición de simple aficionado). Y lo que usted me propone tiene todo el sentido del mundo, porque la estructura de la novela fue desde el principio ésa: dos movimientos distintos, uno en primera persona y otro en tercera, uno de tono autobiográfico y otro de tono cuasi-policial. Al final, los dos movimientos se juntan y se recupera un tema del primero, la relación Carballo-Gaitán, reformulándolo y enriqueciéndolo. Así que gracias por su lectura atenta y tan acertada, y además por contarme cosas que yo no sabía.

Saludos,

Juan Gabriel Vásquez.”

Correo de Juan Sebastián Cardona a Juan Gabriel Vásquez el día 17 de agosto de 2017:

“Saludos Juan Gabriel, soy Juan Sebastián, el compositor que le escribió hace unos días.

Le comento que desde hace una semana he cambiado el rumbo respecto a la obra, ya que en primera instancia la obra se estaba desarrollando de acuerdo al libro, encerrada en sí misma, para lo cual utilizaba la aparición de los distintos personajes como "Motivo conductor" o "Leitmotiv" como hacía Wagner en sus óperas. Sin embargo me pareció un poco estéril hacerlo así, por lo que decidí abordar el libro como una "red" que conecta con muchos otros libros de forma explícita o implícita, lo que me iba a dar primero mayor responsabilidad al interpretar su libro, pero también más libertad al escribir mi obra (cabe anotar que la estructura general ternaria (A-B-ab) se mantiene). Así que me he dado a la tarea de encontrar estas referencias, las que he encontrado son las siguientes:

1. Julio César que está presente de manera explícita desde el inicio "Eres las ruinas del hombre más noble...", pero además con un dialogo que tiene lugar entre Casio y Bruto:

CASIO

¡Cuántas veces los siglos venideros  
verán representar nuestra sublime escena  
en países y lenguajes aún desconocidos!

BRUTO

Cuántas veces no será un espectáculo  
Ver a César desangrado. Reducido a polvo,  
como ahora, a los pies de la estatua de Pompeyo.

2. Esta misma referencia me lleva a una de Borges, en su relato *La trama*:

Para que su horror sea perfecto, César, acosado al pie de la estatua por lo impacientes puñales de sus amigos, descubre entre las caras y los aceros la de Marco Bruto, su protegido, acaso su hijo, y ya no se defiende y exclama: ¡Tú también, hijo mío! Shakespeare y Quevedo recogen el patético grito.

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvención y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leerlas): ¡Pero, che! Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena.

3. Una tercera referencia es a *Tu rostro mañana*, especialmente en toda la escena en la que Deza pasa la noche en vela en la biblioteca de Wheeler, con la mancha de sangre que no sale, y las notas sobre la guerra civil española.
4. También cabe destacar el papel de la ficción que puede construir una realidad, lo que asumo como un guiño a *La vida breve* de Onetti y la obra que de ahí se desprende. Esta mezcla de ficción y realidad también me recuerdan dos libros de Juan Esteban Constaín, *El naufragio del imperio* y *El hombre que no fue Jueves*.
5. Finalmente, *La forma de las ruinas* arroja ciertas luces sobre libros suyos anteriores, principalmente *Los informantes*.

A grandes rasgos esto es lo que llevo hasta ahora, desde ahí partiré, y ahí comienzan la "red", las referencias y relaciones. Si me puede ayudar con algo más, o corregirme si es el caso, se lo agradecería mucho.

Atentamente,

Juan Sebastián Cardona Ospina”

Respuesta de Juan Gabriel el día 23 de agosto de 2017:

“Hola, Juan Sebastián:

Es muy interesante lo que me cuenta, y me apresuro a decirle que esas obras con las cuales, en su opinión, La forma se vincula, estuvieron efectivamente muy presentes durante la escritura. Yo sólo sugeriría dos más: Los demonios, de Dostoievski, y un texto de El hacedor, de Borges, que se llama In Memoriam JFK.

Espero que esto le sirva. Felicitaciones por el buen ojo y un saludo,

Juan Gabriel Vásquez”

Correo enviado por Juan Sebastián Cardona a Juan Gabriel Vásquez 23 de Enero de 2018:

Saludos Juan Gabriel!

Espero todo esté muy bien.

Me pregunto, o me atrevo a decir desde mi ignorancia (Ya que es la primera obra de Javier Cercas que leo) ¿qué tanto hay de La Forma de las ruinas en El Monarca de las sombras?

Comparten mucho, deliberada o casualmente... O tal vez, ¿Hay de obras anteriores de Cercas algo en Juan Gabriel Vásquez?

Con aprecio,

Juan Sebastián Cardona Ospina”

Respuesta de Juan Gabriel Vásquez el 29 de enero de 2018:

“Hola, Juan Sebastián:

No he leído todavía El monarca de las sombras, pero Javier y yo compartimos muchas, muchísimas ideas sobre las novelas. Soldados de Salamina y El impostor tienen mucho que ver con Las forma de las ruinas y también con Los informantes: hay una identidad de propósitos y de poética. Yo creo que no hay un escritor con el cual comparta tantas ideas como con él.

Un saludo,

JGV”

Anexo 2:

II.  
(In memoriam Stephen Albert)

43

34 Adagio (♩ = 50)

Picc.  
Fl. 1  
Fl. 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
E.H.  
Cl. 1  
Cl. 2  
Bs. Cl.  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
Bsn. 3  
Hrn. 1  
Hrn. 2  
Hrn. 3  
Hrn. 4  
Tpt. 1  
Tpt. 2  
Tpt. 3  
Tpt. 4  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. 3  
Tbn. 4  
Timp.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Vn. I  
Vn. II  
Va.  
Vc.  
Cb.

Figura. Primera página del 2do movimiento de la Sinfonía N°2 de Christopher Rouse