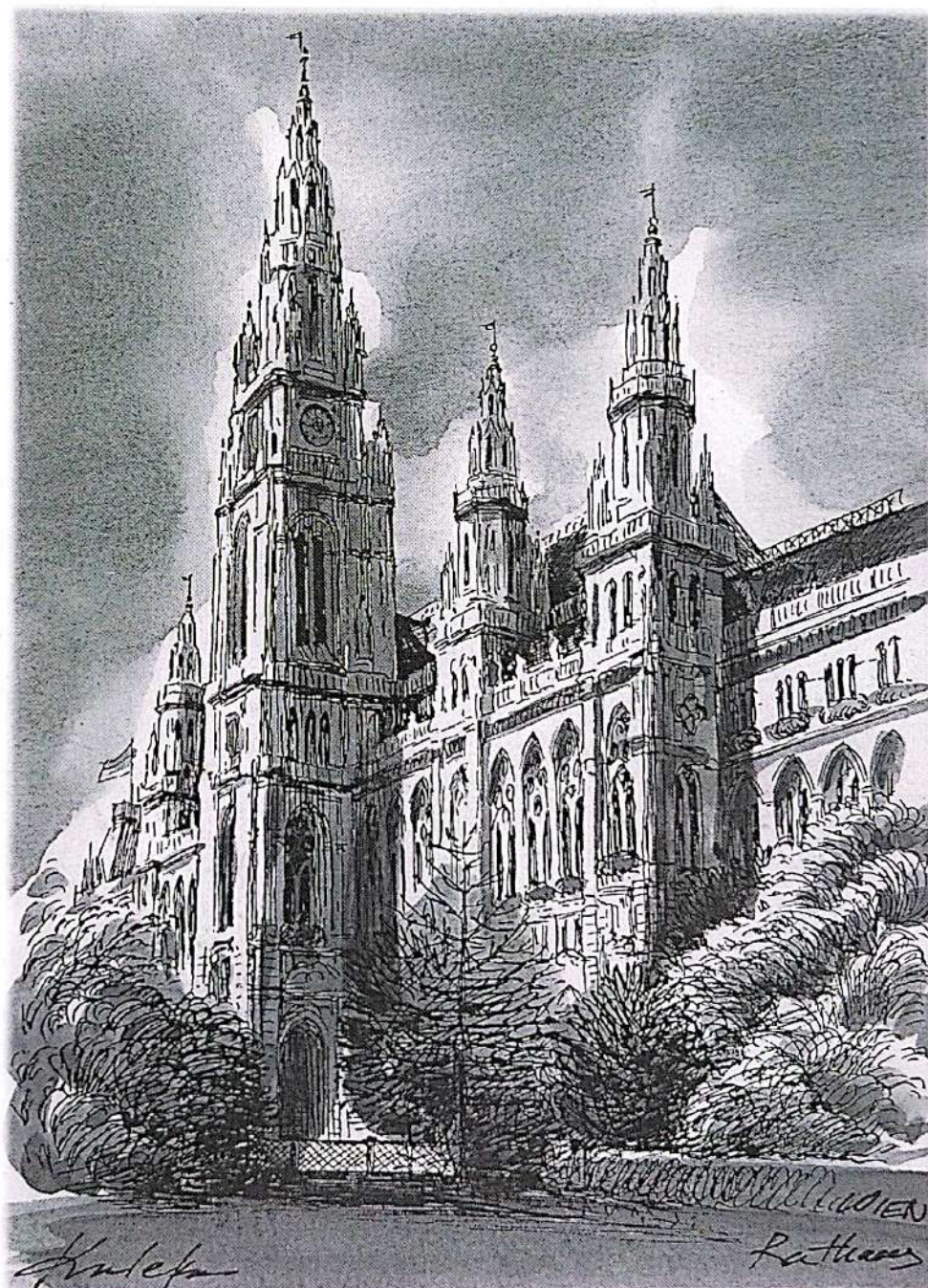


ISSN 0120-0216



aleph



julio/septiembre 2011, año XLV

No. 158



ISSN 0120-0216

Resolución No. 00781 Mingobierno



"Ayuntamiento" (Rathaus). Construido en Viena entre 1872 y 1883 por Friedrich Schmidt en estilo neogótico. Plumilla de autor anónimo, en las calles de la capital austriaca (junio 2011)

Consejo Editorial

Luciano Mora-Osejo

Valentina Marulanda

Heriberto Santacruz-Ibarra

Lia Master

Jorge-Eduardo Hurtado G.

Marta-Cecilia Betancur G.

Carlos-Alberto Ospina H.

Carlos-Enrique Ruiz

Director

Carlos-Enrique Ruiz

Tel-Fax: +57.6.8864085

<http://www.revistaaleph.com.co>

E-mail: aleph@une.net.co

Carrera 17 N° 71-87

Manizales, Colombia, S.A.

Impresa en Editorial Andina

Diagramación: Andrea Betancourt G.

julio/septiembre 2011

aleph

Año XLV

para Aleph

sky art

delta gleich

licht

in den himmel

gespiegelt

von entfernten

strahlen der sonne

in wolken

gewebt

über fluss

den hügel

starr

geometrie

in verdunstetem

wasser

wind bewegt

gezogen

aufwärts

den fluss

schimmernd silberweiß

/ sinnlos /

/ selig /

/ reise /

Waltraud Seidlhofer

Waltraud Seidlhofer

Poesía y canción: los Lieder de Franz Schubert

Darío Valencia-Restrepo

*El poema sólo estará completo
cuando sea musicalizado.*

Goethe (1749-1832)

Aunque Schubert no inventó la canción alemana, con más propiedad denominada por la palabra Lied (plural: Lieder), sí fue el responsable de elevar aquella a una categoría artística sin precedentes. Más adelante se tratará de mostrar cuáles fueron los aportes del compositor que permiten afirmar que creó un nuevo género musical: la canción artística.

Es necesario señalar que la palabra Lied se aplica en general a una fusión entre literatura y música que se inició en lo que hoy es Alemania hacia fines del siglo XVIII y continuó principalmente en las primeras décadas del siglo XIX. Y lo segundo, que el Lied es una composición para voz, masculina o femenina, y piano.

Texto de la Conferencia del 12 de mayo/2011, en la sede Manizales de la Universidad Nacional de Colombia; "Cátedra abierta Grandes Temas de Nuestra Tiempo, versión 2011"

De la considerable producción de Schubert para voz y piano, se han escogido y comentarán doce ilustrativas canciones, para cada una de las cuales se incluye el texto en alemán del poema musicalizado y una versión al español del mismo. Todas las versiones del alemán al español son del autor de esta conferencia, con excepción de la que hiciera don Otto de Greiff de la canción "Margarita en la rueda".

De igual modo, se mencionarán los antecedentes y las influencias, los poetas y los amigos, los grandes ciclos de canciones, los tipos de Lied y el novedoso papel del piano, todo ello con relación a la magna obra del compositor en el campo considerado..

El presente trabajo, en forma interactiva, se encuentra en el sitio de internet <http://www.valenciad.com/> y al mismo se accede mediante un clic sobre el hipervínculo GRANDES COMPOSITORES que aparece en la primera pantalla de dicho sitio. Allí se podrán escuchar las canciones seleccionadas y versiones al español de los poemas correspondientes. Asimismo, diferentes enlaces permiten obtener la explicación de algunos términos musicales y dirigirse a sitios de internet que contienen audios, vídeos, partituras y comentarios sobre los Lieder de Schubert.

Antecedentes

Como antecedente histórico fundamental debe mencionarse la sencilla canción folclórica (*Volkslied*), básicamente compuesta por estrofas de cuatro versos cada una y con una rima que suele ser del tipo abab. Conviene destacar que entre 1806 y 1808 aparece una antología de cantos populares con el nombre *Des Knaben Wunderhorn* (El cuerno maravilloso del muchacho), la cual gozó de enorme popularidad y mereció el elogio de Goethe.

Haydn, Mozart y Beethoven no se distinguieron por dedicar especial atención a la canción, pero los siguientes ejemplos suyos en cierto grado anticipan el futuro desarrollo del Lied: algunos números del oratorio *Die Jahreszeiten* (Las estaciones) de Haydn; la canción *Das Veilchen* (La violeta) de Mozart; y el ciclo *An die ferne Geliebte* (A la amada lejana) de Beethoven. Pero no fueron estos grandes quienes más influyeron en Schubert sino otros compositores menores, tales los casos de Holzer, Reichardt, Zelter y Zumsteeg.

Existe un poema de Friedrich Matthisson con el título *Adeläide*, que fue musicalizado tanto por Beethoven como por Schubert. Este punto es importante porque el musicólogo Alfred Einstein en su libro sobre Schubert dice, con mucha audacia, que entre la versión de Beethoven y la de Schubert se encuentra la línea divisoria entre el Clasicismo y el Romanticismo. Se volverá sobre este asunto en el punto siguiente.

La canción folclórica tiene el llamado carácter estrófico, lo cual quiere decir que la música es idéntica para cada una de las estrofas. El primer ejemplo será uno de los Lieder de Schubert que ennoblecieron este tipo de canción popular: "Pequeña rosa silvestre", compuesto en 1815.

Schubert cultivó constantemente la canción estrófica, tan ligada a la tradición folclórica en Alemania. Pero aquí el compositor combinó de una manera magistral la canción popular con la canción artística; pero no hay imitación de la tradición folclórica, tal podría decirse que Schubert está creando un folclor imaginario, como alguna vez se ha dicho de Bela Bartok.

La encantadora y limpia melodía responde a la sencillez del texto, el cual puede verse como metáfora de conquista y derrota o como metáfora de aquella frase: no hay alegría sin dolor. Por aquellos años, Goethe mostró gran interés por la canción folclórica, y efectuó una recolección que incluyó *Heidenröslein* o "Pequeña rosa silvestre". Por intermedio de su amigo Spaun, el compositor envió a Goethe varias canciones con base en poemas de este, pero nunca recibió respuesta.

HEIDENRÖSLEIN (Goethe)

Sah ein Knab' ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell, es nah zu sehn,
Sahs mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Knabe sprach: Ich breche dich,
Röslein auf der Heiden!
Röslein sprach: Ich steche dich,
Daß du ewig denkst an mich,
Und ich wills nicht leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

PEQUEÑA ROSA SILVESTRE

Vio el muchacho una rosa silvestre,
pequeña rosa en un erial,
joven y hermosa como la mañana.
Con rapidez se acercó para mirarla
y de alegría pleno la contempló.
Pequeña rosa, rosita, roja rosa
pequeña rosa en un erial.

Exclamó el muchacho: ¡te cogeré,
pequeña rosa en un erial!
Contestó la rosa: te pincharé
para que nunca de mí te olvides
pues sufrirlo yo no quiero.
Pequeña rosa, rosita, roja rosa,
pequeña rosa en un erial.

Und der wilde Knabe brach
's Röslein auf der Heiden;
Röslein wehrte sich und stach,
Half ihm doch kein Weh und Ach,
Mußt es eben leiden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

Y agarró el impetuoso muchacho
la pequeña rosa del erial;
se resistió la rosa y le pinchó,
de nada valieron ayes y gemidos,
justo fue que sufriera ese dolor.
Pequeña rosa, rosita, roja rosa,
pequeña rosa en un erial.

Vale la pena agregar que el año de la composición, 1815, fue un annus mirabilis para el compositor pues en ese lapso escribió más de 140 Lieder. Un importante libro de John Reed señala un gran total de 631.

Heidenröslein.
 Gedicht von J. W. v. Goethe.
 Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
 componirt von
FRANZ SCHUBERT.
 Op. 3. N.º 2.
 Ignaz Edler von Mosel gewidmet.

Schubert's Werke. NY 114.

Lieblieh. J. a. 20.

Singstimme.

Pianoforte.

Seh ein Knab' ein Rös-lein stehn, Rös-lein auf der Hei-den,
 Knab' sprach ich bre-che dich, Rös-lein auf der Hei-den,
 Und der wil-de Knab' brach Rös-lein auf der Hei-den.

war so jung und soz'geschüt, lief er schnell es nah' zu sehn, sah's mit vie-len Freu-den.
 Röslein sprach ich ste, che dich, dass du e-wig denkst an mich, und ich will's nicht lei-den.
 Röslein wehr-te sich und stach, half ihm doch kein Weh und Ach, mußt es e-ben lei-den.

cresc.

Este extracto de la partitura pone de presente cómo las tres estrofas se asocian a los mismos pentagramas de la voz y el piano.

El Romanticismo

El 24 de junio de 1824 un periódico de Leipzig publicó un texto que es fundamental para entender los cambios introducidos por Schubert:

“El señor Franz Schubert no escribe realmente canciones y no tiene el deseo de hacerlo... más bien compone trabajos vocales, muchos tan libres que uno podría llamarlos tal vez caprichos o fantasías. Con ese propósito en mente, los poemas, la mayoría nuevos pero de calidad altamente variable,

están bien esorgidos y su traducción en música digna de elogio; casi con total acierto el compositor logra arreglar todo y cada detalle de acuerdo con la idea del poeta. Pero la ejecución es mucho menos exitosa pues trata de compensar la falta de unidad, orden y claridad mediante excentricidades poco o nada motivadas y frecuentemente con un tratamiento descontrolado. Sin unidad, orden y regularidad no es posible que pueda producirse una obra de arte. Sin ellos, sólo podrán resultar cosas atrevidas y grotescas.”

Este tipo de comentario no era único. Por ejemplo, la famosa editorial musical Artaria reaccionó en una ocasión de la siguiente manera: “Debo confesarle francamente que los peculiares, a menudo ingeniosos pero también ocasionalmente algo extraños procedimientos de sus creaciones no son todavía en general suficientemente entendidos por nuestro público”.

De extraordinaria importancia son estos apuntes porque ponen de presente dos aspectos dignos de resaltar. En primer lugar, se reconoce que el compositor se está apartando de conceptos como orden, claridad y regularidad, tan propios del clasicismo, y está dotando sus canciones de atributos novedosos con respecto a la canción lírica.

Y, en segundo lugar, hay ya en la cita del periódico un reconocimiento de una característica esencial de Schubert: su capacidad de evaluar en términos musicales las ideas y afectos del poema.

Un segundo ejemplo de 1817 muestra ya características muy diferentes al anterior. Se ocupa de la muerte, un tema romántico por excelencia, pero aquella no es vista con el horror medieval sino como un ser consolador que proporciona un descanso. Su título en alemán es *Der Tod und das Mädchen* (La muerte y la doncella) y el poema es de Matthias Claudius. En alemán la muerte es un sustantivo masculino y ella es vista ahora como un elegante y persuasivo caballero.

El Lied no es para dueto, a pesar del carácter tan distinto de los dos personajes, sino para una sola voz. Dada la gran diferencia de afectos, el compositor se aparta de la canción estrófica con el fin de dar un tratamiento diferente a cada personaje. La línea melódica de la doncella es angustiada y algo declamatoria, en tanto que la de la muerte es solemne y tranquilizadora. La tonalidad es re menor, empleada por Schubert para referirse a la muerte.

DER TOD UND DAS MÄDCHEN (Claudius)

Das Mädchen:
Vorüber, ach, vorüber!
Geh, wilder Knochenmann!
Ich bin noch jung, geh, Lieber!
Und rühre mich nicht an!

Der Tod:
Gib deine Hand, du schön und zart
Gebild!
Bin Freund und komme nicht zu strafen.
Sei guten Muts! Ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen!

LA MUERTE Y LA DONCELLA

La doncella:
¡Vete, no te acerques!
¡Vete, cruel esqueleto!
Aún soy joven ¡vete, querida!
Y no me toques.

La muerte:
Dame tu mano, bella y tierna criatura.
Amiga soy y a castigarte no he venido.
¡Ten valor! Yo no soy salvaje,
¡en mis brazos suavemente dormirás!

El tema inicial, presentado en la introducción a cargo del piano, es aprovechado por el compositor para unas variaciones en uno de sus cuartetos de cuerdas, conocido con el mismo nombre del Lied, algo que ha contribuido enormemente a la popularidad de la canción.

Es un momento oportuno para señalar una relación más general entre las canciones y la música instrumental de Schubert. Se considera que el compositor adaptó la libertad expresiva y la intimidad de la canción romántica a los moldes de la música instrumental, lo cual llevó al pintor y amigo Moritz von Schwind a decir que estas obras instrumentales “permanecen en la mente, igual que lo hacen las canciones, con plena sensualidad y expresividad”.



Re menor es la tonalidad de la ópera "Don Giovanni" de Mozart. Oigamos los primeros cuatro compases de la obertura.

Una coincidencia de interés. Así como en Schubert la tonalidad de re menor es relacionada con la muerte, en la gran ópera de Mozart, "Don Giovanni", dicha tonalidad es empleada para expresar el terror. Los dos primeros y terribles acorde de la obertura volverán en el final de la ópera, cuando aparece el convidado de piedra, el comendador, a quien Don Juan ha invitado a cenar.

Para terminar con este ejemplo, es bueno anotar que la tonalidad re menor de la canción es modulada hacia el final a la tonalidad re mayor con el fin de acentuar el efecto tranquilizante del llamado de la muerte. Una característica importante del compositor es su capacidad de modular, es decir, su capacidad de pasar de una tonalidad a otra con el fin de exaltar los cambios expresivos del poema.

Son tantos los múltiples significados del romanticismo que Friedrich Schlegel escribe en 1798 a su hermano August Wilhelm que ha elaborado una correcta interpretación del término pero que no se la envía porque le ha resultado de 120 páginas. El impulso original vino de Inglaterra, y en parte también de Suiza, pero fue en Alemania donde echó raíces y se vigorizó.

A cierta realidad de una naturaleza inmutable y concebida racionalmente, que es correspondido por un único criterio de lo bello o perfecto en el arte del clasicismo (pues se diría que existe un solo bello como existe una sola verdad), el romanticismo considera el individuo como la única realidad verdadera que sea posible conocer y experimentar, como un constructor de la historia, a diferencia de la concepción de la Ilustración sobre un constante progreso histórico.

Ya no interesa una reproducción lo más exacta posible de la naturaleza sino una expresión de las sensaciones y sentimientos que despierta en el individuo. Aparece entonces una relación dialéctica entre el estado de la naturaleza y el mundo interior del individuo, una relación entre el paisaje exterior y los estados del alma. Aquí se resume con dos bellas palabras del inglés, la segunda de las cuales no puede traducirse con un único término. Se trata de la relación entre el "landscape" y el "innerscape".

Cobran enorme importancia los sentimientos que despierta el contacto con la naturaleza.

Estos sentimientos frente al paisaje, tan bien expresados por la poesía lírica del romanticismo alemán, fueron fundamentales para el desarrollo de la canción artística en manos de Schubert.

La reivindicación del individuo se manifiesta en el romanticismo por la importancia que se concede a la voz del poeta. Esa voz personal, que con

frecuencia en forma íntima expresa sentimientos líricos o dramáticos, en buena medida hizo posible la canción artística. Los modernistas alemanes se opusieron a esa tendencia romántica, de modo que un poeta como Rilke concibe poemas sobre objetos, y posteriormente Brecht presenta no la voz individual sino la voz de una clase.

Se ha afirmado que la canción artística o Lied constituye, a partir de Schubert, el primer género romántico completamente desarrollado. En efecto, en el clasicismo encontramos oposición dramática y resolución, desarrollada por una estructura musical basada en la tensión entre tónica y dominante. Ante la necesidad de musicalizar un texto de gran contenido lírico o dramático, Schubert introduce irregularidades armónicas y unas estructuras laxas que en algún grado rompen con los esquemas clásicos. Para producir un efecto, la canción puede no terminar en la tónica y una disonancia puede no resolverse. En cierto sentido es una reivindicación de la libertad del sujeto y expresa en la música un principio fundamental del romanticismo ya presente en la literatura y la filosofía: la subjetividad en acción.

Puede afirmarse que Schubert fue hijo del clasicismo vienés; pero consideraciones como las ya señaladas llevaron a Alfred Einstein a afirmar que el compositor “siguió los viejos senderos y al mismo tiempo descubrió otros nuevos” para luego denominarlo el “clásico romántico”. Termina afirmando que Schubert se encontraba en el umbral del romanticismo pero que no era el romántico típico pues no se interesaba en aquellas exageraciones ineficaces, y que su legado más bien nos inspira un sentimiento de anhelo por un perdido paraíso de pureza, espontaneidad e inocencia.

Un tercer ejemplo puede verse en cierto sentido como una canción estrófica con variaciones, y a la vez como una ilustración de esa relación del personaje con la naturaleza. Poco antes de su muerte en 1828, Schubert compone siete Lieder con poemas de Ludwig Rellstab, seis a partir de Heinrich Heine y uno debido a Johann Gabriel Seidl, los cuales después de su muerte fueron reunidos por un editor con el nombre de “Schwanengesang” o “El canto del cisne”. Aunque a veces se denomina ciclo, no tiene el carácter unitario de “La bella molinera” ni de “Viaje de invierno”, los dos grandes ciclos del compositor.

El cuarto Lied de "Schwanengesang", basado en Rellstab, es posiblemente el más famoso y celebrado de todos los Lieder de Schubert y conocido entre nosotros como "La serenata de Schubert". Se ha relacionado con la serenata con mandolina que aparece en el segundo acto de la ópera "Don Giovanni", y por ello el piano parece recordar la mandolina o el laúd. Es notable la presencia de elementos y sonidos de la naturaleza que acompañan los sentimientos del protagonista.

STÄNDCHEN (Rellstab)

Leise flehen meine Lieder
Durch die Nacht zu dir;
In den stillen Hain hernieder,
Liebchen, komm zu mir!

Flüsternd schlanke Wipfel rauschen In
des Mondes Licht;
Des Verräters feindlich Lauschen
Fürchte, Holde, nicht.

Hörst die Nachtigallen schlagen? Ach!
sie flehen dich,
Mit der Töne süßen Klagen
Flehen sie für mich.

Sie verstehn des Busens Sehnen, Ken-
nen Liebesschmerz,
Rühren mit den Silbertönen
Jedes weiche Herz.

Laß auch dir die Brust bewegen, Lieb-
chen, höre mich!
Bebend harr' ich dir entgegen!
Komm, beglücke mich!

SERENATA

Con suavidad mis canciones
te imploran en la noche.
Allá abajo en la arboleda
amada ¡ven hacia mí!

Susurran los altos árboles
bajo la luz de la luna,
del traidor que hostil escucha
miedo no tengas, mi amor.

¿No oyes el canto de los ruiseñores?
A ti ellos imploran,
con el lamento de sus dulces notas
por mí ellos te imploran.

Comprenden los anhelos del alma,
del amor saben las penas,
sus perladas notas conmueven
todo apasionado corazón.

Deja conmover tu corazón también,
amada, escúchame.
¡Estremecido espero el encuentro!
¡Ven a mi lado y hazme feliz!

Se observa en el texto alemán una rima del tipo abab, la cual obedece a la tradición de la poesía folclórica alemana. El compositor logra que la bellísima línea melódica exalte el deseo y el entusiasmo del joven retratados en el poema. Las estrofas 3 y 4 tienen la misma música de las 1 y 2, de modo que hasta este punto la canción podría verse como algo estrófica. Pero la quinta estrofa, que parece una larga coda, cambia completamente de carácter pues emplea el crescendo y el forte para expresar con gran energía el tono suplicante y anhelante del joven. La introducción inicial del piano crea una atmósfera nocturna de sosiego y los ecos del piano a la melodía inicial parecen señalar la respuesta de la noche y no de la amada.

Creación de una nueva forma artística

Un joven de solo 17 años compone una obra maestra en 1814 que lleva el título *Gretchen am Spinnrade* (Margarita en la rueca). Se ha dicho que de golpe Schubert creó una nueva forma artística, sin precedentes, lo cual tiene un fondo de verdad. También se ha señalado que ésta es la primera canción alemana moderna.

En este Lied se integran ejemplarmente aspectos líricos y dramáticos. Toma como base un texto de la primera parte del Fausto, de Goethe, compuesto por ocho estrofas cada una de cuatro versos y para voz de soprano. Es un ejemplo de la canción estrófica con variaciones, pues hay cambios en la música para tener en cuenta ciertos cambios dramáticos cuya intensidad crece en el poema. Los versos de Goethe son en su mayoría yámbicos, es decir, esos versos terminan en una sílaba larga, a veces acentuada, precedida de otra corta, como tanto lo usara Shakespeare. De gran valor es la reproducción de este recurso en la versión de don Otto de Greiff que aquí se presenta.

Un primer plano lo constituye el canto, un segundo unas incesantes semicorcheas a cargo de la mano derecha en el piano que evocan el movimiento de la rueca, y un tercer plano proviene de un bajo proporcionado por la mano izquierda que por momentos parece señalar el movimiento del pie sobre el pedal de la rueca. La soprano se ve muy exigida por un creciente dramatismo que la lleva hasta casi un grito, pero todo atemperado por las varias repeticiones de la línea melódica central a partir del texto de la estrofa inicial. Es manifiesta la creciente intensidad de la voz, y

también la dramática suspensión de ese especie de movimiento perpetuo del piano cuando la voz llega al verso "y ¡ay, su besar!" para luego reanudar en forma vacilante la imagen de la ruela. La mano derecha del piano no solo da una imagen de la rueda sino que es el fundamento de la canción.

Es bueno comentar que el compositor prefería a veces altas tersituras, nada cómodas para muchos cantantes, lo cual lleva a que diferentes canciones se interpreten transportadas a tonalidades distintas a la original.

GRETCHEN AM SPINNRADE
(Goethe)

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Wo ich ihn nicht hab
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.

Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt.

Nach ihm nur schau ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh ich
Aus dem Haus.

Sein hoher Gang,
Sein' edle Gestalt,
Seine Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt,

MARGARITA EN LA RUECA

De mi corazón
huyó la paz;
no puedo encontrarla
ya nunca más.

Donde estoy sin él
La tumba está;
el mundo entero
pavor me da.

Mi pobre sér
enloqueció,
mi pobre espíritu
se destrozó.

Sólo por él
salgo al balcón,
y por las calles
tras él voy.

Su altivo paso,
su noble ademán,
sus labios sonrientes,
su arrogante mirar.

Und seiner Rede
Zauberfluß,
Sein Händedruck,
Und ach, sein Kuß!

De sus palabras
el manantial,
su mano franca,
y ¡ay, su besar!

Mein Busen drängt
Sich nach ihm hin.
Ach dürft ich fassen
Und halten ihn,

Por él se oprime
de amor el pecho;
ah, si pudiera
siempre tenerlo,

Und küssen ihn,
So wie ich wollt,
An seinen Küssen
Vergehen sollt!

siempre besarlo,
y así feliz,
entre sus besos
¡de amor morir!

Tipos de Lied

Como casi toda clasificación implica cierta simplificación o imprecisión, es del caso advertir que muchos Lieder escapan al intento de definir estructuras.

Antes se presentaron ejemplos de los dos primeros tipos de Lied y ahora se tratará de los dos últimos. El tercero se denomina en alemán “durchkomponiert” (compuesto o desarrollado completamente), en el cual la música de la canción fluye para responder a las ideas, imágenes y diversas situaciones sugeridas por los versos. Bien representa este tipo la canción *Der Doppelgänger* (El doble), compuesta a partir de un poema de Heine.

El cuarto tipo, llamado escénico o también declamado, tiene mucha relación con la balada germánica y se aparta notoriamente del estrófico por las abruptas transiciones musicales que separan las distintas escenas. Schubert fue el gran creador de estos dos últimos tipos de Lied.

Un nuevo ejemplo, *Erlkönig* (El rey de los elfos), corresponde precisamente al Lied denominado escénico. Es muy difícil de interpretar pues incluye cuatro personajes con caracteres diferentes: un narrador

que presenta al padre que cabalga hacia su casa con un niño que es su hijo, en medio de una noche tempestuosa; el padre, que trata de tranquilizar al niño con una voz en un registro medio; el hijo, asustado hasta la muerte por la aparición del rey de los elfos y que canta en un registro más alto y de progresiva intensidad; y el rey de los elfos que trata de atraer al niño con una voz suave y algo melosa. Las voces tienen un carácter declamatorio o arioso, a veces casi de diálogo hablado. Estos recursos provienen de la influencia ejercida por la ópera, un género que mucho interesó a Schubert pero en el cual no tuvo mayor fortuna.

La balada termina, tal como lo indica la partitura, con una frase en recitativo casi totalmente sin acompañamiento. Ese texto de gran efecto es: "In seinen Armen das Kind war tot", o sea, "En sus brazos el niño estaba muerto".

Este Lied fue compuesto en 1815 y está basado en otro poema de Goethe; es considerado una de las obras maestras del compositor. Su texto es una balada de origen danés y es fácil darse cuenta de que un poema tan dramático no podía ser musicalizado con los recursos del Lied convencional. La canción artística creada por Schubert se apoya no solo en la tradición lírica sino también, como muy especialmente en este ejemplo, en una tradición dramática proveniente de géneros como el teatro y la ópera.

El piano tiene la mayor importancia pues proporciona unidad a las muy diversas representaciones musicales de los personajes. Los obstinados trémolos en la mano derecha del piano y los tresillos en la izquierda contribuyen a crear un clima tenebroso y de angustia. La introducción del piano nos da una idea del viaje a caballo en medio de la noche y el viento.

El compositor dedicó al poema de Goethe, una muestra de su interés por el mismo, aunque las versiones no difieren mucho.

Conviene anotar que la voz de barítono es muy preferida por el compositor para sus canciones.

ERLKÖNIG (Goethe)

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

“Mein Sohn, was birgst du so bang dein
[Gesicht?”
“Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron und Schweif?”
“Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.”

“Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.”

“Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,
Was Erlenkönig mir verspricht?”
“Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind:
In dürren Blättern säuselt der Wind.”

“Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn?
Meine Töchter sollen dich warten schön;
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.”

“Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort
Erlkönigs Töchter am düstern Ort?”
“Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau:
Es scheinen die alten Weiden so grau.”

“Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt.”
“Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!
Erlkönig hat mir ein Leids getan!”

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,
Er hält in Armen das ächzende Kind,
Erreicht den Hof mit Müh' und Not:
In seinen Armen das Kind war tot.

EL REY DE LOS ELFOS

¿Quién tan tarde cabalga por entre la noche y el viento?
Es el padre con su hijo;
bien lo sostiene en sus brazos,
con firmeza lo abraza, tibio lo mantiene.

“Hijo mío ¿por qué con miedo escondes tu rostro?”
“¿No ves, padre, al rey de los elfos?”
¿Al rey de los elfos con corona y séquito?”
“Hijo mío, es solo niebla.”

“Querido niño ¡ven conmigo!
Contigo jugaré hermosos juegos;
resplandecientes flores hay en la playa,
dorada vestimenta tiene mi madre.”

“Padre mío, padre mío ¿no oyes
lo que el rey de los elfos suavemente me promete?”
“Cálmate, guarda la calma, hijo mío:
es solo el viento entre las hojas secas.”

“¿Vendrás conmigo, delicado niño?
Mis hijas te colmarán de atenciones;
cada noche mis hijas nos harán bailar,
te arrullarán, cantarán y danzarán para ti.”

“Padre mío, padre mío, no ves allá
entre las brumas a las hijas del rey?”
“Hijo mío, veo muy bien
los antiguos sauces ahora grises.”

“Te quiero, me encanta tu hermosura,
pero si no vienes te llevaré a la fuerza.”
“Padre mío, padre mío ¡ya me sujeta!
¡El rey de los elfos me hace daño!”

El padre se estremece, con rapidez cabalga,
sostiene en sus brazos el gimiente niño,
con dificultad alcanza su destino:
el niño en sus brazos yace muerto.

Poesía y canción

Si en una canción o en un aria de ópera debe primar el texto o la música es una vieja y muy discutida cuestión. En el caso de la ópera, Mozart dijo que la letra debía ser hija obediente de la música, en tanto que para Gluck la música debía servir la poesía.

En la canción folclórica alemana la música tenía que respetar la soberanía del texto. Pero en la canción artística de dicho país es notable el balance entre los dos elementos y cómo su unión alcanza una altura mayor que la de cada uno. La íntima fusión de poema y canción es un logro mayor de Schubert pues es admirable cómo la música exalta el poema y se adapta al tono general del mismo. Los recursos musicales de la voz y del piano refuerzan los afectos presentados por el poeta y con frecuencia van más allá de lo que las palabras pueden expresar ("Donde mueren las palabras empieza la música"). Con los ejemplos de esta exposición se ha querido destacar algunos de los recursos del compositor para expresar musicalmente el contenido del poema.

Schubert emplea magistralmente la modulación (transición de una tonalidad a otra) para tener en cuenta los cambios de afecto, ambiente o carácter de los personajes, tal como aquellos se manifiestan en el poema. Un recurso central lo constituye el cambio del modo menor (tal vez oscuro o sombrío) al mayor (tal vez luminoso), y con menos frecuencia el cambio inverso.

Mucha sorpresa causó en su tiempo el uso de novedosos recursos armónicos por parte del compositor. A veces modulaba para terminar en una tonalidad diferente a la inicial, contrariando las expectativas del oyente. Este recurso, conocido como de tonalidad progresiva, sólo se volvería común más tarde en compositores como Liszt y Wagner.

De otra parte, el compositor estaba dotado de una capacidad melódica sin par y de una gran habilidad para transformar melódicamente la esencia del poema, fuera éste de simple texto, de fuertes acentos líricos o de concentrado efecto teatral. Pero si la dureza del poema lo exigía, Schubert estaba dispuesto a sacrificar lo que podría considerarse una bella melodía o tonada, lo cual llevó a un exagerado comentario de Berlioz; dijo que valoraba la música del compositor porque no contenía nada de lo que cierta gente llama melodía.

Schubert tenía tonalidades preferidas según el carácter del poema, tal como lo indica el mencionado Reed. Algunas a continuación: do mayor: claridad, de la identificación con la naturaleza; do menor: siniestra, de lo sobrenatural; re menor: dramática, de la muerte; mi mayor: inocencia y alegría; mi menor: melancolía, depresión, nostalgia.

Dijo el tenor Lauri-Volpi después de un recital de Victoria de los Ángeles: “Cuando uno la escucha, se percibe aquel punto ideal en el cual cuando las palabras se cantan, los pensamientos y las palabras se encuentran; el punto en el cual dos mundos que de otra manera serían irreconciliables encuentran un terreno común”. Y Yip Harburg, letrista muy conocido en Estados Unidos, dice: “Las palabras hacen pensar un pensamiento. La música hace sentir un sentimiento. Una canción hace sentir un pensamiento”.

Por su parte, dice Richard Capell en un libro clásico que Schubert, al brindar tanta atención al poema, demanda un nuevo estilo de canto y que además los cantantes, para hacerle justicia a la música, deben conocer a fondo los poetas que la inspiraron.

Termina este apartado anotando la fuerte asociación entre la voz y el idioma alemán en Schubert, lo que hace desconfiar de las versiones que se cantan en otras lenguas, aunque por supuesto es indispensable conocer lo que dice la letra respectiva. Los acentos musicales previstos por el compositor pueden no caer sobre las palabras apropiadas en la otra lengua. De otra parte, existe la creencia que el alemán es una idioma áspero que no se presta para el canto, lo cual queda desvirtuado con los Lieder de Schubert y también con la ópera alemana (el “Singspiel” o representación con canto) a partir de ejemplos tan formidables como “El rapto en el serrallo” y “La flauta encantada”, de Mozart.



Para reiterar la fundamental relación entre la canción y el texto del poema en alemán, se muestra en la figura anterior un aparte de la partitura de "Margarita en la rueca". El compás es de seis por ocho, de modo que el primer tiempo del compás tiene un acento musical fuerte, en tanto que el cuarto tiempo también lo tiene pero menos fuerte. La voz no entra al comienzo del compás sino hacia el final para que la palabra *meine*, mi, no suene fuerte pues va acentuarse el sustantivo *Ruh*, paz; luego *hin*, fuera; *Hertz*, corazón; etc. Es decir, los acentos fuertes van sobre palabras importantes del poema, de modo que éstas son realzadas musicalmente. No tendría sentido que en una versión a otro idioma en donde está la palabra paz apareciese una preposición, por ejemplo. Lo anterior hace posible que el canto conserve el carácter yámbico de la mayoría de los versos.

El Piano

En los *Lieder* tradicionales del siglo XVIII el piano tenía una función subordinada a la voz, en gran medida para proporcionar a ésta una base armónica. Se podría hablar entonces de un simple acompañamiento.

Con Schubert el instrumento se convierte por lo menos en un igual de la voz, a veces inclusive responsable de establecer el tono de todo un *Lied*. Puede dar la sensación del caminar, del viento o del movimiento de un arroyo, pero no se limita a crear una especie de fondo de la voz ni a, por así decirlo, una pintura sonora. Más bien podría decirse que se constituye en un símbolo o representación del poema mismo.

Algunas veces el piano proporciona una idea del paisaje y en otras del clima interior del personaje. Pero también puede con frecuencia presentar los dos al mismo tiempo, tal el caso de los dos ciclos antes mencionados. En ellos se establece una relación entre, como dirían bellamente en inglés, el "landscape" y el "innerscape", entre el paisaje y el mundo interior del personaje.

Puede afirmarse que el papel del piano introducido por Schubert fue único en su tiempo e influiría posteriormente en compositores como Schumann.

Es tal la integración que puede alcanzarse entre voz y piano que en alguna ocasión Schubert diría, al referirse a la manera como él se unía al

cantante Vogl, que la audiencia percibía algo nuevo, no escuchado antes, y que durante la interpretación los dos parecían como uno solo.

Los Poetas

La aparición de los grandes líricos alemanes hacia fines del siglo XVIII y principios del XIX, en especial Goethe, fue un decisivo impulso para que Schubert iniciara sus grandes composiciones y creara un nuevo género musical.

Aunque a veces se sostiene que Schubert no musicalizaba siempre poemas de calidad, no puede dudarse de la cultura literaria del mismo. Es difícil encontrar un compositor anterior a Schubert que le iguale en su comprensión y apreciación de la poesía. Es del caso destacar que su autor preferido era Goethe, con respecto al cual tiene 74 canciones a su haber, y que también aprovechó poemas de otros grandes como Schiller con 44 canciones, Novalis y Heine. Al respecto dice el ya citado Einstein que el compositor encontró en Goethe “personalidad artística y naturaleza en lugar de falsos escenarios, pasión en vez de retórica, sentimiento en lugar de sentimentalismo, vida real en vez de imitaciones clásicas”.

Pero siendo cierto que en ocasiones Schubert se ocupó de poemas menores, como los de Wilhelm Müller para sus dos ciclos, es necesario señalar que en esos casos encontraba sentimientos, imágenes, temas, tal vez ritmos, rimas o acentos que prontamente despertaban en él ideas musicales. A veces le bastaba el efecto de una estrofa final o de un último verso.

De otra parte, dice el ya citado John Reed que Schubert, cuando encontraba un poeta de su interés, se dedicaba a musicalizar en forma continua un buen número de sus poemas, al punto de que al parecer su deseo era encontrar un tono y un estilo apropiados al poeta en general y no a un poema o a unos versos en particular. Puede inclusive hablarse de unos períodos o fases compositivas ligadas a un determinado poeta.

Finalmente, el movimiento literario llamado *Sturm und Drang* (Tormenta y tensión), surgido hacia mediados del siglo XVIII en Alemania

y que por oposición al racionalismo de la Ilustración prohiaba la individualidad y la exaltación de las pasiones, debió influir en Schubert. El cromatismo que muestran algunas canciones del compositor parece haber sido estimulado por el estilo dramático de Schiller, un poeta muy ligado al Sturm und Drang. Este movimiento literario propició la difusión de la balada germánica, una combinación de melodrama y canción, bastante afin al Lied.

Desde su carácter esencialmente doméstico hasta su llegada a la sala de recital o de concierto, el Lied ha sido un poderoso vehículo para la difusión de la poesía. ¿Cuántos aficionados se han acercado a la poesía de Goethe gracias a las canciones de Schubert?

Los Amigos

Muy importantes fueron los amigos en la vida y obra de Schubert. Dada la precaria situación económica de éste, con frecuencia aquellos le proporcionaban soporte material y moral, incluso hasta con el gesto de permitirle habitar sus casas, mientras que el compositor los retribuía con su música.

Se cuenta que después de la lucha contra Napoleón floreció en Viena un clima intelectual que creó un espléndido círculo social de jóvenes literatos, poetas y artistas, y que fue dentro de ese círculo donde Schubert compuso sus canciones. Uno de los grandes amigos del compositor fue Franz Schober, cuyo poema *An die Musik* (A la música) fue bellamente musicalizado por aquel. Se podrá oír a continuación.

El ejemplo tiene carácter estrófico. Schubert hizo dos versiones de la canción, la primera en 1817 y la segunda en 1827, lo cual indica que el compositor nunca perdió el interés por ese poema ni tampoco por dicho tipo de estructura estrófica. Se trata de un himno, casi religioso, mediante el cual el poeta agradece al arte sagrado de la música.

AN DIE MUSIK (Schober)

Du holde Kunst, in wieviel grauen
Stunden,
Wo mich des Lebens wilder Kreis
umstrickt,
Hast du mein Herz zu warmer
Lieb entzunden,
Hast mich in eine bessre Welt
entrückt!

Oft hat ein Seufzer, deiner Harf'
entflossen,
Ein süßer, heiliger Akkord von dir
Den Himmel besser Zeiten mir
erschlossen,
Du holde Kunst, ich danke dir
dafür!

A LA MÚSICA

Tú, arte amable, en cuántas horas
sombrias,
cuando oprimida he sentido el alma,
de amor mi corazón has inflamado
¡hacia un mundo mejor me has
arrebatado!

Con frecuencia un suspiro de tu
arpa
un dulce y sagrado acorde tuyo
me ha abierto un cielo de tiempos
mejores.
Tú, arte amable, ¡por ello te doy
gracias!

Dos sencillas estrofas son transformadas por el compositor en un intenso y elocuente tributo a la música. Es una de las canciones preferidas por los amantes del Lied. En su sencillez alcanza una grandeza difícil de explicar.

The image shows a musical score for the song 'An die Musik' by Franz Schubert. It is a two-staff score: the top staff is for the voice (Singsstimme) and the bottom staff is for the piano (Pianoforte). The key signature is one sharp (F#), indicating G major, and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal staff. The piano accompaniment features a characteristic arpeggiated pattern in the right hand. The score is divided into two systems, each corresponding to a stanza of the poem.

La figura muestra la partitura integral de la canción para poner de presente varios aspectos. En primer lugar, obsérvese cómo las dos estrofas tienen la misma música. La tonalidad es re mayor.

En segundo lugar, la mano derecha del piano repite constantemente unos acordes de tres notas, en tanto que, como aspecto singular, la mano izquierda introduce una línea melódica que es retomada y extendida en forma muy expresiva por la voz. Uno de los aspectos centrales es esa especie de diálogo que se establece entre la línea melódica del bajo y la correspondiente a la voz.

Finalmente, el posludio del piano presenta una nueva idea musical que expande o enriquece la canción.

Los Ciclos

Tal vez una de las mayores contribuciones de Schubert lo constituye la creación del ciclo de canciones, en el cual cada una de éstas tiene su unidad propia pero a la vez hace parte esencial del conjunto completo.

Bastaron sus grandes ciclos, “Die schöne Müllerin” (La bella molinera) con 20 canciones y “Winterreise” (Viaje de invierno) con 24, para establecer una modalidad musical querida por los aficionados y elogiada por musicólogos, críticos e intérpretes. En los dos ciclos aparece la relación entre mundo exterior y mundo interior desarrollada a partir del concepto de viaje, tan caro a Schubert y en general a los románticos. Son sendos viajes hacia la muerte, aunque tratados distintamente en cada caso. Muy apropiado citar aquí al gran compositor inglés del siglo XX Benjamin Britten: “La ‘Misa en si menor’, de Bach, y ‘Viaje de invierno’ constituyen dos pilares de la música occidental”.

En algunas publicaciones se habla de un tercer ciclo denominado “Schwanengesang” (El canto del cisne) pero ello no es así. Un editor tuvo la idea de reunir 14 canciones concebidas en los últimos años del compositor a partir de siete poemas de Rellstab, seis de Heine y uno de Seidl, y quiso darle al conjunto el mencionado título. Entre las primeras aparece “Ständchen”, un hermoso Lied ya comentado.

En 1823 Schubert compone el primero de sus grandes ciclos, “La bella molinera”, ocho años después de “A la amada lejana” de Beethoven. Sin embargo, a diferencia de este ciclo, en el de Schubert cada canción tiene su propia unidad y a la vez es parte fundamental del conjunto de 20 canciones inspiradas por el poeta Wilhelm Müller.

Al igual que en el otro gran ciclo, “Viaje de invierno”, se describe un viaje, un caminar, tema tan cercano al compositor. La primera canción de dicho conjunto se titula “Das Wandern” (El caminar) y presenta el comienzo del viaje en medio de un luminoso paisaje que con su arroyo juega un importante papel.

DAS WANDERN (Müller)

Das Wandern ist des Müllers Lust,
Das Wandern!
Das muß ein schlechter Müller sein,
Dem niemals fiel das Wandern ein,
Das Wandern.

Vom Wasser haben wir's gelernt,
Vom Wasser!
Das hat nicht Rast bei Tag und Nacht,
Ist stets auf Wanderschaft bedacht,
Das Wasser.

Das sehn wir auch den Rädern ab,
Den Rädern!
Die gar nicht gerne stille stehn,
Die sich mein Tag nicht müde drehn,
Die Räder.

Die Steine selbst, so schwer sie sind,
Die Steine!
Sie tanzen mit den muntern Reihn
Und wollen gar noch schneller sein,
Die Steine.

O Wandern, Wandern, meine Lust,
O Wandern!
Herr Meister und Frau Meisterin,
Laßt mich in Frieden weiterzieh'n
Und wandern.

CAMINAR

Caminar es mi deleite,
¡caminar!
Mal molinero debe ser
si jamás piensa en pasear,
caminar.

Del agua hemos aprendido,
¡del agua!
Sin descanso día y noche
no hace otra cosa que viajar,
el agua.

Lo vemos en las ruedas,
¡las ruedas!
Nunca se quedan quietas
y no se cansan de girar,
las ruedas.

Las mismas pesadas piedras,
¡las piedras!
Danzan con alegre estrépito
aun más rápido quisieran,
las piedras.

¡Oh, caminar es mi gozo,
¡oh, caminar!
Mi señor y mi señora,
dejadme proseguir en paz
y caminar.

Sus cinco estrofas cada una de cinco versos tienen una musicalización que Fischer-Dieskau califica de estrófica par excellence y que por supuesto se vincula a la tradición de la canción folclórica alemana. La esencia de la canción es el constante y vigoroso paso del caminante, pero un contrapunto rítmico en 2 por 4 rompe lo que podría volverse monótono. Casi toda la partitura está en una tonalidad mayor.

Cinco primeras canciones de “Viaje de invierno”

La parte final de este artículo se refiere a las primeras cinco canciones del ciclo “Viaje de invierno”.

Al igual que en el otro ciclo, “La bella molinera”, en éste se describe un viaje hacia la muerte pero con un sentido más íntimo, dramático y desolado. Se trata de un solitario viaje interior, en el cual el protagonista, un auténtico héroe romántico, desarrolla un monodrama de soliloquios melancólicos.

Puede verse en “Viaje de invierno” el propio invierno de Schubert. Las circunstancias políticas habían cambiado y el ambiente ahora era menos liberal, en tanto que el compositor ya bien enfermo podía tal vez predecir el cercano fin.

Ambos ciclos están basados en poemas de Wilhelm Müller. Los primeros 12 de este segundo ciclo aparecieron en 1823, en tanto que los restantes en el año siguiente. Ambas partes fueron musicalizadas por Schubert en 1827, muy poco antes de su temprana muerte en 1828.

“Viaje de invierno” ha sido considerado un conspicuo ejemplo de representación musical. Pinturas sonoras describen diferentes procesos de la naturaleza, los cuales constituyen una contraparte de los remordimientos, memorias y sueños del protagonista.

Casi siempre un compás de 2 por 4 nos recuerda el ritmo de marcha, y el predominante modo menor contribuye al carácter sombrío del ciclo.

Primera canción: Buenas noches

Esta primera canción establece el tono y el ritmo para todo el ciclo. Con la indicación “en movimiento moderado y continuo” se siente en

forma constante el avance del viajero, pero ello no es literal porque los tiempos del compás no se ajustan al paso de un caminante.

Esta canción, aunque es la que está más cerca del carácter estrófico en todo el ciclo, debe clasificarse como estrófica modificada.

Las tres primeras estrofas están musicalizadas en la fúnebre tonalidad de re menor. Hay un cambio a tonalidad mayor en la cuarta estrofa con el fin de cerrar el canto con una sensación de ternura y para establecer luego un contraste con la vuelta al modo menor en el posludio del piano.

Como de costumbre, el lector podrá ver los textos del poema en alemán y español. Un ejercicio de interés es seguir el texto alemán mientras se escucha la canción con el fin, en especial, de apreciar la excelente vocalización que caracteriza a las grandes interpretaciones.

GUTE NACHT

Fremd bin ich eingezogen,
Fremd zieh' ich wieder aus.
Der Mai war mir gewogen
Mit manchem Blumenstrauß.
Das Mädchen sprach von Liebe,
Die Mutter gar von Eh', -
Nun ist die Welt so trübe,
Der Weg gehüllt in Schnee.

Ich kann zu meiner Reisen
Nicht wählen mit der Zeit,
Muß selbst den Weg mir weisen
In dieser Dunkelheit.
Es zieht ein Mondenschatten
Als mein Gefährte mit,
Und auf den weißen Matten
Such' ich des Wildes Tritt.

Was soll ich länger weilen,
Daß man mich trieb hinaus?
Laß irre Hunde heulen
Vor ihres Herren Haus;

BUENAS NOCHES

Como un extraño vine
como un extraño me voy.
Con afecto el mes de Mayo
muchas flores me obsequió.
La doncella habló de amor
hasta de matrimonio su madre.
Sombrío ahora siento el mundo
de nieve el camino cubierto está.

Escoger el momento no puedo
para comenzar este viaje,
debo encontrar mi propio camino
en medio de la oscuridad.
Una sombra a la luz de la luna
será mi única compañera,
y en las blancas praderas
huellas salvajes vigilaré.

¿Por qué debo aquí permanecer
hasta que del lugar me arrojen?
Dejad que aúllen los perros
frente a la casa de su amo.

Die Liebe liebt das Wandern
-Gott hat sie so gemacht -
Von einem zu dem andern.
Fein Liebchen, gute Nacht!

Will dich im Traum nicht stören,
Wär schad' um deine Ruh',
Sollst meinen Tritt nicht hören,
Sacht, sacht die Türe zu!
Schreib' im Vorüber gehen
An's Thor dir gute Nacht,
Damit du mögest sehen,
An dich hab' ich gedacht.

Al amor le gusta vagabundear
-así lo quiso Dios-
de un sitio a otro iré.
¡Buenas noches, mi bien amada!

No quiero perturbar tu sueño
lástima sería interrumpirlo.
No deberás oír mis pasos,
silencioso cerraré la puerta.
Antes de partir sobre ella
buenas noches te escribiré
para que mañana puedas ver
lo mucho que he pensado en tí.

Segunda canción: La veleta

Del tratamiento íntimo de la primera canción, esta segunda pasa al mundo exterior. Se siente en la música el girar de la veleta y el silbido del viento en los trinos del piano.

Pocas composiciones de Schubert tienen un carácter tan gráfico como ésta. Pero hay además cierta burla expresada por la música con respecto a la segunda estrofa, cuando el poema muestra la veleta como emblema de la casa, mediante rápidas modulaciones cuyas tonalidades crecen en altura y que dan la idea de inconstancia.

Su tonalidad es la menor con indicación de "con bastante rapidez y sin reposo".

DIE WETTERFAHNE

Der Wind spielt mit der Wetterfahne
Auf meines schönen Liebchens Haus.
Da dacht ich schon in meinem Wahne,
Sie piff den armen Flüchtling aus.

Er hätt' es eher bemerken sollen,
Des Hauses aufgestecktes Schild,
So hätt' er nimmer suchen wollen
Im Haus ein treues Frauenbild.

LA VELETA

El viento juega con la veleta
en la casa de mi gentil amada.
Con locura pensé que se burlaba
de este desgraciado fugitivo.

Si hubiera él visto antes
arriba ese emblema de la casa
jamás habría allí pretendido
un verdadero amor encontrar.

Der Wind spielt drinnen mit den Herzen
Wie auf dem Dach, nur nicht so laut.
Was fragen sie nach meinen Schmerzen?
Ihr Kind ist eine reiche Braut.

Adentro el viento juega con los
corazones
pero sin la intensidad de allá arriba.
¿Qué les importará a ellos mi duelo
si como rica novia a su hija ven?

Tercera canción: Lágrimas heladas

GEFRORENE TRÄNEN

Gefrorene Tropfen fallen
Von meinen Wangen ab:
Ob es mir denn entgangen,
Daß ich geweinet hab'?

Ei Tränen, meine Tränen,
Und seid ihr gar so lau,
Daß ihr erstarrt zu Eise
Wie kühler Morgentau?

Und dringt doch aus der Quelle
Der Brust so glühend heiß,
Als wolltet ihr zerschmelzen
Des ganzen Winters Eis!

LÁGRIMAS HELADAS

Caen lágrimas heladas
que ruedan por mis mejillas:
¿cómo he ignorado entonces
que he estado llorando?

Ay, lágrimas, mis lágrimas
¿tan tibias vosotras estáis
que os convertís en hielo
cual rocío de la mañana?

Pero tal manantial surgen
de mi pecho tan ardientes
como si derretir quisieran
toda la nieve de un invierno.

Tonalidad de fa menor con indicación de “no muy lentamente”.

El ritmo sincopado y el frecuente staccato dan la idea de un andar caótico y angustioso. El registro muy bajo, tanto de la voz como del piano, hacen sentir un decaimiento y descenso, todo ello subrayado por las lágrimas que caen.

Cuarta canción: Congelamiento

ERSTARRUNG

Ich such' im Schnee vergebens
Nach ihrer Tritte Spur,
Wo sie ein meinem Arme
Durchstrich die grüne Flur.

Ich will den Boden küssen,
Durchdringen Eis und Schnee
Mit meinen heißen Tränen,
Bis ich die Erde seh'.

Wo find' ich eine Blüte,
Wo find' ich grünes Gras?
Die Blumen sind erstorben
Der Rasen sieht so blaß.

Soll denn kein Angedenken
Ich nehmen mit von hier?
Wenn meine Schmerzen schweigen,
Wer sagt mir dann von ihr?

Mein Herz ist wie erstorben,
Kalt starrt ihr Bild darin;
Schmilzt je das Herz mir wieder,
Fließt auch ihr Bild dahin!

CONGELAMIENTO

En vano entre la nieve
busco aquellos rastros,
donde tomada de mi brazo
paseamos por los verdes prados.

Quisiera besar el suelo
penetrar hielo y nieve
con mis ardientes lágrimas,
hasta poder la tierra ver.

¿Dónde encontraré una flor?
¿Dónde los verdes campos?
Las flores están muertas
pálidos están los prados.

¿Ningún feliz recuerdo
podré llevarme de aquí?
Si mis penas se silencian
¿quién luego me hablará de ella?

Mi corazón parece muerto
rígida en él está su imagen.
Si mi corazón se derritiera
su imagen desaparecería.

Tonalidad de do menor e indicación "con bastante rapidez". El Lied proporciona una sensación de agitado movimiento gracias a los incesantes tresillos de corcheas.

Cierta monotonía en la parte del piano parece señalar el entumecimiento o congelación evocados por el poema.

Quinta canción: El tilo

Esta bellísima canción pone de presente la maestría del compositor pues ella tiene un carácter de canción folclórica, tanto que todo niño alemán la conoce, y a la vez muestra el alto vuelo de la canción artística. Es tan popular que con frecuencia se la canta separadamente del ciclo.

Por primera vez en el conjunto de canciones aparece una tonalidad mayor, la de mi, que Schubert emplea para indicar cierto entusiasmo y suavidad que es reforzado por un ritmo de danza $\frac{3}{4}$. Viene con la indicación “moderadamente lento”.

Parecería que una antigua melodía persigue al caminante y que los trisillos en semicorcheas del piano sugieren el susurrar de las hojas del tilo. De gran poder expresivo es la metáfora del árbol como lugar de reposo y paz.

El Lied tiene la estructura de “completamente desarrollado”.

DER LINDENBAUM

Am Brunnen vor dem Tore
Da steht ein Lindenbaum;
Ich träumt in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.

Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud' und Leide
Zu ihm mich immer fort.

Ich muß' auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab' ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
Hier find'st du deine Ruh'!

EL TILO

En la fuente cerca de la entrada
hacia lo alto se eleva un tilo
en cuya sombra evoco
tantos dulces sueños.

En su corteza he grabado
de amor muchas palabras;
en la alegría o en la tristeza
al árbol siempre retorno.

En la más profunda noche
hacia lejos debo partir,
aun en la oscuridad
allí cerrar los ojos.

Y sus ramas que murmullan
como si quisieran decir:
acércate, compañero,
aquí hallarás tu descanso.

Die kalten Winde bliesen
Mir grad ins Angesicht;
Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.

El frío viento
azotó mi cara,
voló mi sombrero
y no me di vuelta.

Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort,
Und immer hör' ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort!

Ahora ya muchas horas
me separan de ese lugar
pero siempre oigo el susurro:
¡aquí encontrarás tu reposo!

Referencias

- CAPELL, RICHARD, Schubert's Songs, The MacMillan Company, New York, 1957.
- REED, JOHN, The Schubert Song Companion, Manchester University Press, 1997.
- REVERTER, ARTURO, Schubert – Discografía recomendada y Lieder comentados, Guías Scherzo, Península, Barcelona, 1999.
- DITTRICH, MARIE-AGNES, The Lieder of Schubert, en The Cambridge Companion to the Lied, Cambridge University Press, 2004.
- FISCHER-DIESKAU, DIETRICH, Los Lieder de Schubert, Alianza Editorial, Madrid, 1989.
- EINSTEIN, ALFRED, Schubert – The Man & His Music, Granada Publishing Limited, London, 1971.
- ROSEN, CHARLES, The Romantic Generation, Harvard University Press, Cambridge, 1998.
- GREIFF, LEÓN DE, Escritos de música, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2003.
- _____ Los grandes compositores, enciclopedia de Salvat, Pamplona, 1981.
- _____ The New Grove Dictionary of Music and Musicians, tomo 16, Macmillan Publishers Limited, London, 1995.
- HIRSCH, MARJORIE WING, Schubert Dramatic Lieder, Cambridge University Press, 2009.

Sitios de internet recomendados

<http://www.das-lied.org/> Permite escuchar interpretaciones de 154 Lieder. El sitio espera completar en el futuro toda la obra para voz y piano. Como el contenido de la

primera pantalla está en alemán, basta dar clic a la izquierda de la misma en Die Lieder para que aparezca una nueva pantalla cuyo contenido está en español.

http://www.youtube.com/results?search_query=schubert+songs&aq=0&oq=schubert+song Aquí se encuentra una considerable cantidad de videos con canciones del compositor. Al solicitar la búsqueda de "Schubert songs", la página mostró aproximadamente 20.800 resultados.

<http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/bhs2046/large/index.html> Este sitio de la Universidad de Indiana, Estados Unidos, contiene las partituras de todos los Lieder de Schubert.

<http://www.recmusic.org/lieder/s/schubert.html> Un enorme número de poemas musicalizados por el compositor se encuentra en este sitio. Los textos en alemán vienen acompañados de versiones a diferentes idiomas, entre ellos el español.

<http://tesis.udea.edu.co/dspace/handle/10495/21> La Biblioteca Digital de la Universidad de Antioquia ofrece la monografía "Interpretación vocal y pianística de 16 lieder de Schubert con textos de Goethe", cuyas autoras son Ligia Monsalve y Astrid Martínez, y cuya dirección estuvo a cargo de Detlef Scholtz y Teresita Gómez.

<http://www.franzschubert.org.uk/intro/index.html> The Schubert Institute, del Reino Unido, tiene en este sitio una lista muy completa sobre la discografía disponible con respecto a los ciclos de canciones.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/poemusi.html> Aquí se encuentra un texto que se ocupa de las relaciones entre poesía y música, escrito por Blasina Cantizano Márquez, de la Universidad de Almería, España.

http://www.elpais.com/articulo/arte/lie/obra/teatro/dura/minutos/elpbabart/20060114elpbabart_12/Tes Una reseña de Los Lieder de Schubert, un libro con los textos en edición bilingüe, traducidos y presentados por Fernando Pérez Cárcelos. La edición en tres tomos y 1.900 páginas estuvo a cargo de Hiperión, Madrid, en 2005.

<http://people.vanderbilt.edu/~cynthia.cyrus/schub.htm> Contiene enlaces a diferentes sitios de la red con variada información sobre Schubert.

Darío Valencia-Restrepo: sensibilidad en música, letras e ingeniería

Carlos-Enrique Ruiz



El espacio cultural/académico “Cátedra abierta Grandes Temas de Nuestro Tiempo”, con 21 años de haberse creado en la Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales, dispuso en el primer semestre académico de 2011 de una temática-problema bajo la pretensión de encontrar apreciaciones que pudieran conectar la música, con la literatura y el pensamiento. Y en efecto se tuvieron disertaciones laboriosas, en las que se mostraron formas de esa articulación, con mayor dificultad en lo relacionado con el pensamiento, con las ideas, pero estas se encuentran inmersas en las palabras y en los versos de las canciones, objeto creado de la Música. Y en la música misma que al transcurrir suscita pensamientos y sensaciones, o mero deleite ajeno a las palabras. El pensamiento puede ser ideas, o figuraciones. Con el rigor de la filosofía, o ajenas a él. Ideas que discurren como impresiones en la sensibilidad dispuesta a recibir el influjo bienhechor de la música.

En la séptima sesión, de ocho, se tuvo lección nueva, bajo el tema: “Poesía y canción: los Lieder de Schubert”,

en esa búsqueda de conocimiento y gozo, con ilustrada conferencia a cargo de avezado maestro en variadas lides de la ciencia, la técnica, las artes, la escritura, e incluso el deporte. Se trata de Darío Valencia-Restrepo, quien desde sus años mozos supo conjugar diversas disciplinas, con el sentido de la propia formación integral, intención un tanto abandonada en la educación de hoy. Ingeniero de aplicaciones profesionales, con el rigor de la formación adquirida en la tradicional Escuela de Minas y en el M.I.T., con asidero fuerte en la Matemática, e inclinaciones tempranas por el cine, la música, las letras, el ajedrez, el tenis de mesa... E, incluso, es asiduo lector de Agatha Christie y de Sherlock Holmes, además de ferviente seguidor de Bertrand Russell, por sus condiciones de matemático, filósofo, político, escritor de comprensivo estilo y por su recia actitud frente a problemas en el mundo. Los trabajos escritos de Darío Valencia en investigaciones, informes de dirección académica y administrativa, y sus infaltables columnas de prensa, han sido impecables de estilo y de atinada argumentación. Sin embargo, sus veleidades con el arte no le dejan de despertar un cierto sentido, de curiosidad e indagación, por dimensión distinta a lo meramente racional en la ocurrencia de vidas y de obras de difícil e imposible explicación. En lo ideológico no ha tenido escarceos de político, pero si es fino y sagaz observador del acontecer social, con talante admirable de librepensador, no cautivo por escuelas de moda alguna.

Tuve la fortuna de compartir con él tiempos de agites universitarios, desde los años 70, con trayectoria desde entonces en fiel sintonía con principios y valores, en afinidades de ciencia, técnica, arte y humanismo.

En su labor docente, Valencia-Restrepo ejerció actitud de estímulo hacia la búsqueda afanosa por el conocimiento, con el gusto de poder alcanzar metas en gradualidad, en el disfrute de lo paulatinamente logrado. Y en la dirección universitaria tuvo talento y talante para afrontar conflictos, sin perder oportunidad para formular proyectos estratégicos en el desarrollo institucional, con ejercicio pleno del respeto en las diferencias. En la Universidad Nacional de Colombia, en especial en la sede regional de Medellín, y en la Universidad de Antioquia ha quedado su impronta, por el delicado y laborioso trabajo llevado a cabo. Similar en las Empresas Públicas de Medellín, la célebre “epm”, donde ejerció singular gerencia, con incorporación de procesos de investigación, aliados a la producción,

un sentido anticipatorio en la necesaria relación universidad-empresa-estado, hoy con algo de enunciados y de todavía tímidos desarrollos.

En el deporte fue campeón consagrado, y en tiempos más recientes se duele de ese sentido de la competencia, por los primeros lugares, en detrimento del disfrute, del placer, del gozo de las prácticas, que no deje frustración alguna por no haber escalado los podios. Quizá también pueda ser una visión para examinar con sentido crítico lo desmedido en la moda de la "competitividad", que hace traumas en las familias, en el aula, entre regiones, empresas y países. Un mundo para la felicidad sin competencias ruinosas, podrá ser la utopía de perseguir en espacios como estos, favorables al compartir de oportunidades en el anchuroso mundo de la Cultura.

-¿Cuáles fueron tus entornos familiares y sociales que te llevaron a ingresar a la Escuela de Minas para hacerse ingeniero civil? Has dicho en alguna parte que "la vocación se hace, no se nace con ella".

Provengo de una de esas prolíficas familias antioqueñas de antaño, cuyos padres eran muy austeros y estrictos en la formación moral y que con gran esfuerzo propiciaron la educación de sus nueve hijos. Al terminar mis estudios secundarios en 1955 me sentía atraído por el estudio de la matemática, pero como por esos años no existía la carrera respectiva decidí encaminarme a la reconocida Escuela de Minas, de Medellín, en la cual los estudios de ingeniería eran muy exigentes en matemática y física. Fue una acertada decisión pues allí encontré un ambiente estimulante, recibí una muy buena preparación y encontré los mejores amigos. Además, por esos años se desarrolló un importante movimiento, encabezado por el decano de entonces, Peter Santamaría, para implantar unos serios estudios de humanidades en las carreras de ingeniería en la Escuela de Minas, decisión pionera en Colombia, lo que me permitió recibir la influencia de dos grandes profesores: Daniel Ceballos Nieto, de Colombia, y Bernardo de Nalda, de España y ya fallecido. De otra parte, desde antes de iniciar mis estudios universitarios, tuve la cercanía de dos grandes amigos europeos, uno de origen húngaro y otro de origen alemán, quienes me iniciaron en la afición por el cine y la buena música.

Como al terminar mis estudios me vinculé de inmediato como docente en la misma facultad, y durante un buen tiempo fui consejero de estu-

diantes que apenas iniciaban allí sus estudios, me es posible contestarte la segunda parte de la pregunta. Observé que muchos de ellos creían estar seguros de su vocación pero con el tiempo se sentían felices de estar en una carrera que no había sido de sus preferencias inicialmente. Con frecuencia los jóvenes tomaban sus decisiones por influencias familiares o de amigos, sin un adecuado conocimiento de las muy diferentes opciones académicas. De otra parte, las vocaciones pueden estar determinadas por los buenos profesores de la secundaria.

-¿En tu tiempo de estudios cómo era el ambiente universitario de Medellín? ¿A qué actividades culturales estuviste vinculado en tu época de alumno en la UN?

Era un ambiente de gran agitación intelectual y debate, primero por las esperanzas que despertó la revolución cubana y luego por las rupturas de los años sesenta y la rebelión de los jóvenes que culminó en el Mayo de 1968 y la oposición a la guerra en Vietnam. Cuando las asambleas de estudiantes, por aquellos años muy concurridas, decretaban una huelga, los estudiantes no se iban para sus casas sino que permanecían en los claustros discutiendo y organizando conferencias y actos culturales. Varios profesores jóvenes apoyamos la introducción de las humanidades en las carreras de ingeniería de la Escuela de Minas, nada fácil por la oposición de algunos integrantes de la vieja guardia, propiciamos una modernización del currículo e introdujimos actividades culturales y artísticas de diverso tipo. Tuvimos grandes personalidades del país en ciclos de conferencias, como Marta Traba, Jorge Zalamea, Camilo Torres, Fernando González, entre otros. Asimismo, se llevaron a cabo conciertos de música clásica y se creó un cine club que desarrolló la apreciación cinematográfica con base en películas de calidad, siempre precedidas de una presentación y seguidas de una discusión entre los asistentes.

Como dato curioso, en una visita al Instituto Tecnológico de Massachusetts como profesor visitante, unas dos décadas después, pude darme cuenta de que en ese momento se discutía lo relativo a las humanidades en carreras científicas y técnicas, algo ya resuelto en algún grado por nuestra escuela de ingeniería. Pero hoy existe una lamentable tendencia en este mundo globalizado según la cual el arte y las humanidades no son importantes en dichas carreras, ni en general en las universidades, puesto

que la formación de profesionales debe orientarse a las necesidades del mercado, casi al punto de convertir la educación en una mercancía.

-Al concluir carrera profesional, tú decides emprender estudios de postgrado, primero en Matemáticas, y luego vas al MIT. ¿Qué circunstancias se dieron para decidirte por el M.I.T.? Y tu aplicación al proyecto de grado que hiciste relacionado con el Río Colorado en Argentina, ¿cómo fue y cuáles fueron los resultados prácticos?

Como distinguido vicerrector que fuiste aquí en la sede Manizales de la Universidad Nacional de Colombia, recordarás la casi nula relación por aquellos años entre las diversas sedes de la institución. Sin embargo, hacia fines de la década del sesenta, el profesor Alfonso Ramírez Rivera, uno de los dos a quienes dediqué la conferencia de esta mañana sobre historia de la ingeniería [“Historia de la ingeniería: apuntes y lecciones para el presente”, UN-Manizales, 13.V.2011], logró que de la sede central en Bogotá se desplazara a Medellín un valioso elenco de profesores para que unos 15 o 20 profesores adelantáramos una maestría en ingeniería con especialidad en matemática aplicada, cuando todavía en el país no estaba reglamentado tal nivel de formación. Para darte una idea de la calidad académica de nuestra experiencia, basta mencionar algunos nombres de los profesores visitantes: Carlo Federici, Yu Takeuchi, Jaime Lesmes y Víctor Albis.

Con respecto a mis posteriores estudios en el MIT, quise tener una experiencia previa como profesor y una mayor madurez antes de solicitar la admisión al instituto, lo cual no es común pues muchos estudiantes emprenden los estudios de posgrado cuando apenas terminan su primer grado. No es fácil ingresar a dicha universidad, y menos en un área como sistemas que en ese momento, cuando los computadores empezaban a ser más utilizados, estaba siendo muy demandada. Al llegar quise estudiar teoría general de sistemas pero me dijeron que eso no existía allí, sólo sistemas aplicados a áreas como transporte y recursos hidráulicos. Agradecí la buena preparación recibida en la Escuela de Minas y la experiencia previa adquirida como profesor. Aprovecho para comentar que allí pude darme cuenta de que un buen número de egresados de la misma habían dejado una reputación apreciada por el instituto. Tuve la fortuna de participar en un estudio para el gobierno argentino relacionado con el desarrollo integral del río Colorado, en el cual por primera vez se apli-

caron técnicas del análisis de sistemas desarrolladas por el Programa del Agua de la Universidad de Harvard. Aprendí mucho como auxiliar de investigación, a veces más que en las clases, y en asocio de mi supervisor desarrollamos como trabajo de tesis un modelo hidrológico, de tipo estocástico, que fue utilizado en dicho proyecto y que posteriormente ha sido aplicado en diferentes países del mundo, Colombia en particular. Los resultados del proyecto fueron entregados a las autoridades políticas y técnicas de Argentina para que ellas trataran de conciliar las diferentes aspiraciones de las provincias ribereñas al agua del río.

-Cuéntanos un poco sobre el ambiente universitario de allá, en contraste con el que ya habías vivido en Medellín.

Al comparar el ambiente universitario que experimenté en el MIT con el nuestro, recuerdo varios aspectos del primero: una educación muy centrada en la investigación, la facilidad para interactuar con pares, la competencia, grandes recursos, frecuentes seminarios y coloquios, una intensa vida cultural y la actividad de consultoría que los profesores combinaban con la actividad académica, algo que me pareció beneficiaba a ambas y que no es común entre nosotros. Boston es una metrópoli muy universitaria y culta, y allí tuve la ocasión de conocer personalmente a grandes figuras como Marcuse, Galbraith, Margaret Mead, Chomsky y Carl Sagan. Fue emocionante asistir a un recital de Dietrich Fischer-Dieskau, el legendario intérprete de las canciones de Schubert, en el Symphony Hall de Boston.

-¿Pasado el tiempo, qué lecciones has desprendido de tus aplicaciones al deporte que inclusive te llevaron a obtener algunos títulos y actuar como dirigente? ¿Cómo evocas o rememoras esa época?

Le debo mucho al deporte. Aprendí lo que significan el respeto por las reglas y por el oponente, la disciplina requerida para participar en torneos y obtener después de grandes esfuerzos el título nacional de mayores en Colombia, la bondad del ejercicio, el disfrute del juego por el juego mismo, el saber ganar y perder. En particular, en el tenis de mesa, un deporte hoy de grandes exigencias físicas, es vital el desarrollo de los reflejos y la concentración. De otra parte, creo en los valores formativos del ajedrez; fui jugador activo como estudiante universitario, cuando obtuve algunos títulos, y posteriormente tuve el encargo de organizar dos campeonatos

mundiales que tuvieron lugar en Medellín, respectivamente en 1974 y 1996. Es de lamentar en la actualidad la pérdida de los viejos ideales olímpicos, el imperativo de ganar a como dé lugar, la comercialización del deporte y un profesionalismo que parece de espaldas al disfrute del mismo.

-Por tus desempeños de dirección universitaria, tanto en el Vicerrectorado de la UN-Medellín, como en los rectorados de la Universidad de Antioquia y en la Universidad Nacional, ¿cómo aprecias comparativamente esas instituciones, y cuáles fueron los guiones sustantivos de dirección que formulaste, con consecuencias o logros?

Mi concepción de la vida universitaria quedó plasmada en el documento "Hacia un proyecto de universidad", elaborado como base para un debate cuando ocupaba la rectoría de la Universidad de Antioquia, el cual se encuentra en mi sitio de internet (www.valenciad.com). Con mayor o menor fortuna y con las limitaciones personales traté de llevar a la práctica ese ideario en mis posiciones de dirección, siempre con el recurso no de la imposición sino del diálogo con profesores y estudiantes. Las dos más importantes universidades colombianas que mencionas tienen logros y problemas parecidos. Como instituciones estatales que son, atienden preferentemente a jóvenes de los estratos uno, dos y tres, reflejan en algún grado la situación social y económica del país, cada vez se interesan más por los problemas nacionales y últimamente se acercan al empresariado. Son similares en ambas instituciones los problemas de orden público que trastornan la actividad académica y son crecientes sus problemas financieros en razón del aumento de la población estudiantil, la mayor calificación del profesorado, los recursos exigidos por el avance de la investigación, la aparición de nuevas tecnologías, y las necesidades de mayor espacio físico. Como el financiamiento proviene en fuerte medida del gobierno central, las dos reclaman un mayor compromiso del mismo a este respecto.

-Vista hoy en retrospectiva la universidad pública de Estado en Colombia, ¿qué avances adviertes y qué deficiencias acumula? ¿Todavía será posible pensar como tú lo formulabas en los años 70 y a comienzos de los 80, en la universidad como agente del cambio social, también como voz de la Cultura y como expresión de valores del espíritu por ejercer y fomentar en la sociedad?

Es indudable, como bien lo dices, que la universidad tiene una función como agente del cambio social pero no como institución que se lanza a la liza política o como llamada a encabezar la revolución, tal como piensan algunos que exageran su papel a este respecto. La responsabilidad primordial de la universidad es formar ciudadanos cultos, responsables y críticos, con excelente preparación en su respectivo campo profesional pero que a la vez sean capaces de establecer diálogo respetuoso con otras profesiones y disciplinas. Para ello, la institución debe promover el debate sobre grandes problemas del país y del mundo, fomentar el pensamiento crítico, interesar a los estudiantes en los principales temas de nuestro tiempo y en las grandes corrientes del pensamiento y la cultura. Son esos ciudadanos los llamados a construir una nueva sociedad que enfrente la inequidad y la miseria y que promueva la solidaridad y la compasión. Como a veces cualquier cosa es considerada cultura, pienso que la universidad debe ser fuente de una cultura que eleve el nivel de conciencia.

Mucho ha progresado la universidad colombiana, hablo de las que merecen tal nombre, cuando comparo con aquello que conocí en mis lejanos años de estudiante universitario. La investigación en ese entonces se reducía a unos pocos profesores, un poco vistos como excéntricos y que trabajaban individualmente. Ya hoy se está reconociendo que la investigación tiene que ser el eje de la vida académica, pero no en perjuicio de la docencia, como creen algunos, sino para enriquecerla. Y que esa investigación es un trabajo colectivo, de equipos que interactúan con pares nacionales e internacionales, como bien lo muestra ya en nuestro país el creciente número de grupos excelentes de investigación, según las calificaciones de Colciencias en los últimos años.

-Una gran agitación recorre en la actualidad las universidades, en especial las de carácter estatal, como consecuencia de un proyecto del Gobierno para reformar la educación superior. ¿Cuál es tu opinión al respecto?

Me limitaré a comentar algunos puntos principales del proyecto. Dado el carácter de servicio público esencial que tiene la educación, no se debe permitir en este campo la constitución de entidades con ánimo de lucro. Es inaceptable que se hable de sociedades anónimas que podrán ofrecer programas académicos de educación superior y expedir títulos para luego

poder recibir nuevos inversionistas, repartir dividendos y vender acciones como si se tratase de un negocio o de una simple sociedad comercial o empresarial. Lo que sí es apropiado y debería fomentarse es la asociación de universidades, públicas o privadas, con empresas privadas para realizar investigaciones, estudios o proyectos específicos, lo cual ya existe en algún grado. En estos casos las universidades no deben ocuparse de actividades ordinarias sino de aquellas que enriquezcan la vida académica de profesores y estudiantes, en particular que fomenten la investigación. No se debe repetir la situación de la salud en Colombia, pues muchos de sus problemas se derivan de la existencia de intermediarios financieros de carácter privado cuyo fin primordial es el lucro.

Es patente la preocupación del proyecto por el aseguramiento de la calidad de los estudios, lo cual es loable si se observa el gran número de universidades que no merecen tal nombre y de aquellas entre éstas que no parecen cumplir aquello de “sin ánimo de lucro”. También me parece de rigor que las universidades rindan cuentas a la sociedad. Dada la importancia del financiamiento estatal, merece señalarse que el proyecto habla de unos aumentos porcentuales ligados al crecimiento del PIB, por encima de los hoy iguales al IPC. Para las actuales cifras de crecimiento, el aumento rondaría por el 1 ó 2% anual, algo no satisfactorio e insuficiente para atender las crecientes necesidades antes señaladas. Por último, como la inequidad en el acceso a la educación superior y la gran deserción son problemas mayúsculos, es conveniente destacar que en los próximos tres años el Estado aportará adicionalmente significativos créditos y subsidios para los más necesitados.

-En tus preocupaciones intelectuales, ¿cómo y bajo qué circunstancias accedes a lectura y estudio de la obra de Bertrand Russell?

Estando muy joven, el amigo de origen alemán ya mencionado, me habló de Russell. Desde el primer momento, me sorprendió cómo ciertos temas trascendentales y aparentemente complejos él los trataba de una manera sencilla y tan convincente que uno pensaba: cómo es que no se me había ocurrido. Lo admiraba no solo como pensador sino como hombre de acción, en particular por las nobles causas que defendía. Mi interés por la matemática me llevó a interesarme en los *Principia Mathematica* escritos junto a Whitehead con el fin de fundar todo con base en

un conjunto de postulados, hasta cuando el proyecto recibe el gran golpe del teorema de Gödel sobre el carácter incompleto de cualquier sistema matemático. Siempre me ha atraído una construcción fundada en axiomas o postulados, tales los casos de la geometría euclidiana y de la aritmética a la manera de Peano. A pesar de lo que se diga, el pensamiento racional que se encarnó en Russell sigue teniendo importancia en sociedades, como la colombiana, que se comportan frecuentemente con un alto nivel de irracionalidad.

-Otro personaje al que les has puesto singular atención es a Henry David Thoreau...

Es bien sabido que su concepto de desobediencia civil fue fuente de inspiración para grandes personajes como Gandhi y Martin Luther King. Es emocionante su oposición a la guerra que llevó al despojo de casi la mitad del territorio mexicano, al igual que su denuncia de la esclavitud que subsistía en Estados Unidos a pesar de aquello de que "Todos los hombres nacen iguales". Como los impuestos que él pagaba se dedicaban a veces a causas injustas, decidió no pagarlos y por ello estuvo un día en la cárcel. Pasó un buen tiempo al pie del lago Walden, situado cerca de su ciudad natal de Concord, en una cabaña construida por él mismo, dedicado a reflexionar y entrar en contacto con la naturaleza. De allí salió un libro clásico de las letras norteamericanas, *Walden*. Se considera que su elocuente defensa del capitán Brown, un esclavo que tomó junto a otros las armas para oponerse a esa opresión, anticipó en algún grado la guerra civil de los años sesenta del siglo antepasado.

-La música ha sido una pasión en tu vida. ¿Cómo llegas a ella y cuál tu recorrido en la misma? Conozco que algún instrumento te ha acompañado, y de los estudios personales en notación y gramática, a tal punto de elaboración que nos sorprendiste en conocimientos, incluso técnicos, con tu conferencia sobre los Lieder de Schubert.

Mi familia, por el lado de mi madre, siempre estuvo muy asociada a la música de cuerdas, la de conjuntos conformados por bandola, guitarra y tiple. Sin mucho éxito, ella trató de iniciarme en la interpretación de la bandola, y ahora con menos éxito me he interesado en el teclado. Pero cuando uno aprende a leer la partitura, sobre todo si su oído no es gran cosa, descubre que la música entra tanto por los oídos como por los ojos

y más de una vez se da cuenta de aspectos que no había detectado con la simple audición. Tan pronto empecé a disfrutar la pensión de jubilación, me dediqué por mi cuenta a aprender a leer partituras. Empecé con la sonata *Appassionata*, de Beethoven, sin distinguir nada, pero a fuer de repetir incansablemente el ejercicio empecé a aprender. Pasé luego a sonatas de violín y piano, ahora con tres pentagramas en vez de dos, luego a cuartetos... hasta llegar a la orquesta. Por supuesto que para gozar de la música solo es necesario acostumbrar el oído mediante el escuchar, escuchar y volver a escuchar, muy en particular cuando se trata de la música del siglo XX. Pero seguir la partitura de una grabación o interpretar una obra en algún instrumento como el piano, así sea modestamente, constituye una experiencia gratificante que lleva a apreciar y admirar mucho más a los grandes compositores.

-En tus pasiones musicales están Bach y Mahler, entre otros...

Tienes razón, pero debo decirte algo que puede ocurrir a otros: se empieza con Beethoven, luego aparece ese fenómeno inexplicable de grandeza que es Bach, tal vez algo de música del siglo XX, pero finalmente es Mozart quien resulta más cercano a nuestro corazón. Aprovecho para comentar sobre la educación al respecto. Mucho habría agradecido que el sistema educativo me hubiera proporcionado las primeras notas a la par con las primeras letras. Se sabe del carácter formativo y de los beneficios intelectuales del aprendizaje musical, para no hablar de lo que significa para el disfrute a lo largo de la vida. En Colombia observamos la mala música que por lo general muelen los cientos de emisoras existentes y cualquiera creería que en nuestro país no hay compositores de música de cámara, de sinfonías, de óperas... cuando es todo lo contrario. Cómo puede apreciarse la música culta si nuestros niños y jóvenes no escuchan sino la llamada "música de planchar". Sin escuchar y volver a escuchar, sin estar expuesto a aquella música, pues no es posible apreciarla.

-En esa pasión por la música, ¿cómo concilias interés por la música académica y la música popular y tradicional?

Diría una frase de cajón: solo hay música buena y música mala. Tengo un gran aprecio por la música folclórica de diferentes países y observo cómo en muchos casos ella ha servido de inspiración a distinguidos compositores. Admiro el valioso trabajo de Bartok cuando rescata el folclor

de diferentes culturas, en especial la húngara y la rumana, y lo aprovecha, elabora y desarrolla en diferentes obras de gran calidad, hasta el punto de crear lo que algunos denominan un folclor imaginario.

-En 1973 visitaste China, y pudiste apreciar la solución alimentaria para toda la población, como un gran logro de sociedad. Sé que a tu regreso publicaste varios artículos sobre aspectos políticos y sociales de dicho país. En la actualidad, ¿cómo aprecias ese proceso de China, en la especie de simbiosis capitalismo-socialismo, con la mayor tasa de crecimiento económico en el mundo?

Estuve como dirigente en un torneo de Asia, África y América Latina, al cual asistieron 86 países invitados por la República Popular China. Fuimos huéspedes de Estado, las atenciones y la organización fueron excepcionales y tuvimos el privilegio de conocer toda la dirigencia china, con excepción de Mao que se encontraba ya enfermo y en sus últimos años. En ese momento el país estaba prácticamente cerrado a Occidente y el turismo era casi inexistente, aunque tal vez recuerdes que poco antes se había dado la llamada “diplomacia del ping-pong” que en alguna medida permitió que ese país iniciara contactos significativos con Occidente, Estados Unidos en particular. Pudimos darnos cuenta de que toda la población ya comía, luego de años de inundaciones y sequías con terribles hambrunas. El país estaba prácticamente unificado después de las humillaciones impuestas por potencias extranjeras y de la guerra civil. Nos sorprendió el inmenso agradecimiento de las gentes al presidente Mao y el exagerado culto que se le profesaba a su personalidad. También pudimos percibir los estragos de la Revolución Cultural que apenas culminaba.

Hoy las cosas son bien distintas, a juzgar por lo que leo y lo que me cuentan amigos que han visitado el país recientemente. Se aplica la denominada economía social de mercado, cuya consecuencia es la apertura a las relaciones comerciales con muchos países, a la inversión y fábricas del exterior, a algún grado de iniciativa privada y a un menor control económico del Estado central, pero sin ninguna apertura política. Todo ello ha conducido a unas espectaculares cifras de crecimiento económico, como bien señalas, a la vez que ha dado origen a otros problemas como los relacionados con el ambiente y el aumento de la desigualdad, cuando antes China era uno de los países más igualitarios del mundo. Aunque

debe reconocerse una significativa reducción de la pobreza. Solo el tiempo dirá si aquella apertura podrá conducir a la implantación de una democracia al estilo occidental, pero por el momento el partido comunista está completamente al control y es muy poco tolerante con la crítica, la disidencia y los reclamos por una mayor libertad.

-Entiendo que tuviste oportunidad de presenciar unas cirugías con anestesia acupuntural...

En efecto, durante un día libre del certamen deportivo, varios visitantes solicitamos presenciar algunas de dichas cirugías, a lo cual los anfitriones contestaron de inmediato con una invitación al Hospital Central de Pekín. Pudimos presenciar intervenciones relacionadas con el apéndice, los meniscos y el bocio, las tres con pocas agujas insertadas a pacientes que se encontraban despiertos y conversaban con nosotros durante sus respectivas operaciones. Nos informaron posteriormente durante una conversación alrededor del té, algo que ocurre siempre antes y después de cualquier visita, que no todo paciente es apto para anestesia acupuntural y que la misma exige preparación. Pero también fue interesante observar el choque de culturas cuando un médico argentino insistía ante el médico jefe del hospital que le explicara, a la manera de Occidente, en forma científica, cómo era posible el efecto de las agujas. Éste, con gran paciencia, se aproximaba al asunto desde su concepción tradicional de la medicina china, sin ningún éxito ante aquél. Al salir de la reunión, me pregunta el tenismesista argentino cómo me había parecido esa brujería. Imposible mayor ignorancia ante los hechos contundentes que acabábamos de presenciar. Por supuesto que se ha estudiado en forma científica la anestesia acupuntural, especialmente en países desarrollados, pero uno debe respetar otras concepciones del mundo, otro tipo de sabiduría, milenaria, muy en particular cuando se ha observado que ellas funcionaron en la práctica.

-Si te correspondiera asumir, por ejemplo, el Ministerio de Educación en Colombia, qué retos formularías para rescatar formulaciones que han quedado a comienzo de camino como las de los Radicales del siglo XIX y de la "República Liberal" en el XX, además de las formulaciones quedadas en el tintero de la "Misión de los diez sabios", de mediados de los 90, del siglo pasado, además de los retos personales, en la propia com-

prensión de los problemas que adviertes en la sociedad colombiana, que pudieran ser afrontados con más y mejor educación?

Nunca había pensado en ello. Pero para iniciar el ejercicio, es indispensable una educación laica, ahora que la Constitución Política ha definido con claridad la separación entre la Iglesia y el Estado. No es justo que los padres o el Estado impongan a un niño determinado credo o determinada doctrina; ello debería corresponder a una decisión libre del joven cuando esté en capacidad intelectual de aceptar o no aceptar. Ahora bien, creo que todos estamos de acuerdo en la necesidad de una formación responsable que se apoye en valores éticos. Mi propuesta sería unirnos al proyecto que encabeza Hans Küng sobre una ética mundial. Ante la crisis moral que recorre el mundo, este trascendental proyecto considera que creyentes de todas las religiones y no creyentes, a pesar de sus diferencias, pueden compartir y poner en práctica un conjunto de valores básicos con el fin de construir un mejor futuro para el planeta y para la especie. Es imprescindible la promoción de una ética común, una ética civil, para enfrentar los desafueros globales de un capitalismo desalmado, puestos bien de presente por la actual crisis financiera internacional, y para enfrentar con decisión la corrupción oficial y privada que hoy escandaliza a los ciudadanos de nuestro país.

De otra parte, aunque suene increíble dado el tiempo transcurrido, sería del caso promover los valores de la Ilustración, de modo que adquieran plena vigencia en Colombia. Es conveniente sustituir los currículos enciclopédicos con pocos temas bien vistos y en profundidad para desarrollar, más que la memoria, la capacidad de aprender y de transferir métodos de análisis y de trabajo a otros campos gracias al esfuerzo personal y mediante una actividad a lo largo de toda la vida. En el proceso de enseñanza aprendizaje se requiere un cambio en la función tradicional del profesor pues ya es impropio verlo como único depositario de un conocimiento que se transmite al estudiante y que éste debe recibir, así sea sin asimilar, para luego repetirlo con el fin de obtener una buena evaluación. Aunque la exposición magistral sigue siendo un buen recurso ocasional, el docente debe convertirse en un guía, un animador, un catalizador para que el estudiante avance en su propio descubrimiento y conocimiento, aprenda colectivamente con sus compañeros, desarrolle su autonomía para apren-

der a pensar por sí mismo y a enfrentarse a situaciones nuevas, adquiera familiaridad con el trabajo en equipo y desarrolle la capacidad de argumentar y discutir sin pelear. Las nuevas tecnologías de la información pueden potenciar la labor del profesor y facilitar la labor personal de los estudiantes. Y es fundamental que la sociedad considere al maestro como un protagonista de primer orden, se preocupe por su capacitación y le reconozca moral y materialmente la trascendental tarea que está llamado a cumplir.

-¿Podrías concebir la Educación en los distintos niveles con mayor fortaleza en artes y humanidades? ¿Qué hacer?

Es fundamental oponerse a la actual tendencia de un cierto mercado educativo a disminuir el peso académico de las artes y las humanidades por considerarlas no rentables. Como mucho se ha hablado del rezago de los valores espirituales frente al avance científico técnico, cabe preguntarse hasta qué punto un fortalecimiento de las artes y las humanidades, en todas las carreras, nos ayudará a orientar una técnica, con frecuencia ciega, al servicio de los más débiles y desvalidos. Para mí ha sido una referencia lo que bellamente a este respecto dice C. P. Snow en su famosa conferencia "Las dos culturas y la revolución científica". La defensa de las artes y las humanidades nos corresponde en particular a quienes estamos en los campos científicos y técnicos. En mi conferencia de hoy, cuando hablaba de ciertas lecciones que encierra la historia de la ingeniería, señalaba cómo la universidad debe propiciar un acercamiento de científicos y técnicos, de una parte, y artistas y humanistas, de la otra, pues los dos ámbitos constituyen visiones complementarias del mundo, y ambos son fuente de conocimiento y de crítica. Además, cualquier problema o proyecto de envergadura requiere el encuentro interdisciplinario, las múltiples miradas desde las dos dimensiones mencionadas. Algún reconocido científico de Estados Unidos decía que había aprendido a pensar críticamente, a analizar en profundidad y a escribir con claridad en los cursos universitarios de humanidades, no en los cursos de ciencias. No olvidemos que el ser humano es una unidad que no puede desintegrarse, como lo suele hacer la educación, en compartimientos estancos. La obra de Edgar Morin constituye una referencia clave a este respecto.

-En tu calidad de estudioso perseverante y lector asiduo que eres, cómo adviertes el futuro del libro impreso y de las bibliotecas tradicionales?

Pienso que los libros digitales no acabaran con los libros tradicionales, más bien veo aquellos como un complemento de éstos. Es una ventaja tener miles de libros en el bolsillo y llevarlos a cualquier parte, amén de que los dispositivos permiten una cómoda lectura, para no hablar de lo que significa para personas con dificultades visuales que el aparato electrónico lea en voz alta el texto. Con el tiempo, esos nuevos recursos van a democratizar el conocimiento. Como los muchachos hoy casi no leen, pero se desenvuelven con destreza en el mundo digital, habría que aprovechar los diferentes medios que permiten leer libros digitales para inducirlos a la lectura. Pero nada puede sustituir el placer de sostener y pasar las páginas de un buen libro, disfrutar de sus ilustraciones, sentir su textura y hasta su olor. Con respecto a las bibliotecas, su papel está cambiando radicalmente en razón de lo anterior, de la existencia de las bases de datos, de artículos, revistas y libros que aparecen prontamente en la red y de los usuarios remotos. Ahora las bibliotecas, al igual que los museos, deben mantener su tarea tradicional pero es fundamental que además se conviertan en centros de difusión e irradiación de cultura, de modo que con una amplia programación de conferencias, conciertos, teatro, lecturas, mesas redondas, cine... vuelvan a atraer a los muchos visitantes de antaño.

La personalidad de Darío Valencia tiene tanto de ancho como de largo en la noción más prístina de Cultura, con ejercicio profesional en sus campos de la ingeniería, la ciencia, la docencia y administración universitarias, o públicas, el deporte y en diversas vertientes del humanismo, con la música en lugar de privilegio. Queda aquí un testimonio de su trajinar intelectual en un mundo de complejidades, con problemas que bullen, pero con el sosiego del Arte como espacio para albergar opciones afortunadas de vida.

José-Félix Fuenmayor en el panorama literario colombiano

Albio Martínez-Simanca

La vida de José-Félix Fuenmayor estuvo marcada por la guerra, pero para su fortuna venció la literatura que lo condujo por los vericuetos de la poesía, la novela y el cuento, y se reveló como un auténtico maestro en el panorama nacional. La crítica literaria se interesó por él partir de la publicación de su libro de cuentos titulado *La muerte en la calle* (1967), publicada un año después de su fallecimiento, pero ante todo en la influencia decisiva que tuvo en los noveles escritores Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio, a quienes transmitió alegría y entusiasmo.



José-Félix nació en Barranquilla el 7 de abril de 1885, un mes después culminar una de las tantas revoluciones en que se embarcó el liberalismo. En marzo de ese año la columna vencedora de las fuerzas gobiernistas entró a esa ciudad, a órdenes del general de división Leopoldo Torrente; el costo de vida había sido alto y la guerra quedaba terminada en la costa atlántica y en toda la República.

Cuando José-Félix cumplió trece años de edad su tío-padrino lo inscribió como militante en las fuerzas del liberalismo que emprenderían una nueva revolución: la cruenta guerra de los mil días. Descendiente de una familia de francmasones provenientes de Maracaibo, Venezuela, también tuvo formación humanista. Su padre fue farmaceuta y periodista y su tío-padrino médico, es lógico que su formación se inclinara más por las letras. En la Barranquilla de principios de siglo encontró apoyo y fuerte influencia en los poetas y escritores de la Gruta Simbólica que abrieron sede en esa ciudad y quienes editaban periódicos y realizaban tenidas literarias.

Culminada la guerra de los mil días se trasladó a Bogotá donde la orientación de maestros liberales de la época en los colegios que ellos fundaron, así, culminó su secundaria en el Liceo Mercantil de don Antonio Ramírez Tinoco y también fue amigo de don Simón Araújo, aguerridos liberales que lo cimentaron en sus convicciones partidistas.

Musa del Trópico (1910)

Después de su regreso a Barranquilla, en 1909, y por iniciativa de sus amigos de andanzas juveniles, José-Félix recopiló gran parte de sus poemas publicados en sus años juveniles en los periódicos *El Repórter*, *Guante Blanco* y *Rigoletto*.

El poemario en su conjunto va a reflejar el gusto estético por la corriente literaria de moda en ese momento: El Modernismo.

El trópico como tema literario, -nos recuerda el poeta José Manuel Crespo- había sido utilizado por Rubén Darío en el poema *Allá Lejos* (*Buey que vi en mi niñez echando vaho un día/ bajo el nicaragüense sol de encendido de oros,/ en la hacienda fecunda, plena de la armonía/ del trópico...*) y fue un tema tratado con alguna frecuencia en la poesía anterior al modernismo.

Musa del Trópico tiene interés para la crítica en la medida en que José-Félix ejemplifica el arraigo y la influencia que a comienzos del siglo XX tuvieron los cánones de una escuela literaria que se caracterizó por el intento de adaptar el Parnasianismo y el Simbolismo a una temática iberoamericana. El Modernismo viene a ser una síntesis de las propuestas de estas dos escuelas predominantes en Francia.

En José-Félix se observa la franqueza de la autocrítica por no profundizar en lo esencial del Modernismo, ni en el pensamiento, ni en la inspiración ni en el rigor, ni en la belleza expresiva, no obstante refleja una innegable destreza en el manejo de las métricas que impuso el Modernismo.

Musa del Trópico son poemas escritos en varios momentos de su vida, por esto no hay armonía en su conjunto, que reflejan un José-Félix en proceso de formación, con deseos de abrirse paso siguiendo la métrica que la preceptiva literaria le imponía, pero también rompiendo con ella.

Cosme (1927) y Una triste aventura de 14 sabios (1928)

La novela *Cosme* terminada de escribir en diciembre de 1926, y la noveleta *Una triste aventura de 14 sabios* publicada en junio de 1928, son hermanas, no sólo porque tienen el mismo padre, sino porque el ambiente y los personajes abordan elementos comunes. Además, fueron escritas de forma simultánea; tienen perfil común: la ironía para tratar lo social, lo personal, lo académico, lo convencional y lo científico.

El estado de ánimo de José-Félix y los resultados que para la creación genera su situación maniaco-depresiva que él padecía, se juntan una actitud filosófica, una búsqueda poética y la agorafobia que padece; esto lo proyecta de manera positiva y le da nuevos bríos para continuar con su proyecto de vida. Él que es fundamentalmente un soñador con una enorme capacidad para crear, se encuentra en un momento en que su producción literaria está en el punto máximo, pero lo afecta otro fantasma: el belicismo de la época.

Él, que es un hombre excepcional en los términos en que Aristóteles define a aquellos cuya relación con la filosofía, la ciencia del estado, la poesía o las artes los vuelve en esencia melancólicos, pone de presente que su genialidad está estrechamente ligada a su locura, entendida ésta como un presente creativo.

Esta manifestación la veremos proyectada a lo largo y ancho de la obra en la que reúne a sus 14 sabios; cada uno de éstos es una parte de él, de su estado de ánimo, de las reflexiones que le asedian en torno al género humano.

Se ubica entonces en el plano de la imaginación razonada: por un lado los niños dan rienda suelta a la imaginación, pero en el plano de la razón son los sabios quienes deben responder por la locura de los seres humanos, entonces recurre a la comunidad científica como mapa simbólico.

La comunidad científica —en el relato— es la reunión de sabios representantes de todas las ciencias. Los que en apariencia son apodos y que corresponden a los nombres con que el autor nombra a sus personajes, le permite discurrir en el conocimiento que tiene de cada una de las disciplinas que menciona, en su relación con la astrología y la astronomía, con ello rinde homenaje a las ciencias y a sus amigos intelectuales.

José-Félix fue un apasionado de la simbología, cuando tomó el número 14 no lo hizo al azar, quiso expresar a través del universo de los sabios una comparación con un sistema solar, que se inventó de manera especial para contarnos esta historia. En este sistema, símil de la teoría heliocéntrica, el sol es el sabio Aldebrán, secundado por Geophón, la Tierra. Sugiere que los otros doce científicos representan las constelaciones correspondientes a los signos zodiacales, estudio que para él tenía una especial predilección. Los sabios delimitan con claridad el comportamiento de los seres humanos.

Aldebrán: con este nombre rinde homenaje a la astronomía, ciencia de las leyes estelares que va unida a la historia de la humanidad, cuyo conocimiento ayuda a ensanchar el horizonte y enseña el arte de la observación, agudiza la vista y nos arrastra a la convicción consciente de cómo fue la creación del universo.

Geophón: el geólogo; representa la Tierra y la Geología. Este sabio es analítico, meditado, actúa con lentitud imponente, contundente en sus conclusiones. Carga consigo su lupa para observar mejor y emitir con certeza sus juicios y opiniones.

Periton: el biólogo de 85 años. Su nombre viene de perito, diestro, práctico, sabio versado en ciencias biológicas. Persona autorizada para dar su opinión acerca de la vida, hecho que lo hace petulante, arrogante, soberbio, egoísta. Sus actitudes sirven de comparación y argumento a Aldebrán para fustigar las conductas bélicas del ser humano.

Polipasto: el físico. Su nombre es un homenaje a la ciencia que representa. El polipasto es un mecanismo del que se valen los seres humanos para reducir el peso cuando se requiere levantar cargas pesadas, disminuyendo el esfuerzo.

Cabrillitas: el aviador, sabio varonil de cuarenta años. Con este nombre, rinde homenaje a la aeronáutica y la astronáutica. Las cabrillas era el nombre con que en la antigüedad designaban a las siete estrellas principales del cúmulo de las Pléyades, en la constelación del Toro. En lenguaje común, la cabrilla es el timón y hace alusión a los saltos del vehículo, similares a los de una cabra, los que siente el conductor en sus manos.

Infús: el bacteriólogo. La bacteriología es la parte de la microbiología que estudia principalmente las bacterias. Infús viene de infundir, inspirar, momento en que el alma recibe un don o gracia divina equivalente al impulso moral o afectivo. En la edad antigua el infús o la infusión era la acción de echar agua en la cabeza a quien era bautizado. Por extensión, el infuso es quien posee conocimientos naturales, pero además es el que comunica sentimientos y el que da impulsos morales.

Frontispo: el arquitecto. El frontispicio es la fachada de la casa; en sentido general, arquitecto es quien da la seguridad del hogar o del refugio; es el encargado de preservar la vida a través del acondicionamiento del espacio físico. Él encarna el simbolismo de las casas, que en astrología se aplica a las fases de la vida individual, de tal forma que la disposición y el temperamento de la persona corresponden a cada una de ellas en el zodiaco.

Dormón: el filósofo. Es el que se entrega a sus sueños, insensible en apariencia; es el de las serenas estructuras mentales e ideológicas. Es quien oye las revelaciones de la conciencia universal. Con su seguridad enfrenta al hombre irascible. Dormón es quien está libre de las pasiones miserables, en permanente búsqueda de la verdad natural, de la música recóndita del divino espíritu. El autor se identificará de continuo con este sabio y discurrirá a través de él, en la parte esencial de la obra.

Es probable que este nombre sea un homenaje a Ramón Vinyes, quien era conocido y nombrado como Don Ramón, para quien el autor elabora

una síncopa muy genérica: Dormón. Este personaje es la consagración de un educador líder en el campo de la literatura, regido por el signo Leo.

Brantino: el filólogo, el amigo de la retórica; es el que discurre con palabras convenientemente entrelazadas para expresar sus pensamientos y persuade con la convicción de sus ideas; es una especie de historiador que se preocupa por anotar y preservar para la posteridad los hechos que suceden. La filología es la ciencia que estudia las obras literarias y las lenguas desde el punto de vista de la erudición, de la crítica de los textos y de la gramática. Es la ciencia de la vida intelectual, social o artística de los pueblos.

Entomot: el entomólogo. La entomología es la ciencia que estudia los animales seccionados en cabeza, torax y abdomen. Entomología y Templo tienen la misma raíz griega; el templum era el lugar elevado desde donde pudiera la vista abarcar la mayor extensión del cielo en todas las direcciones, de aquí la palabra templum pasó a denotar la visión sobre la totalidad de la bóveda celeste, considerada ésta como la mansión de los dioses y las constelaciones. Con el correr del tiempo, la raíz *tem* pasó al latín como *sec*, presente en insecto, sección, disección. El *Phylum Arthropoda* incluye insectos, arácnidos y crustáceos, representados en el zodiaco por el escorpión y el cangrejo; este último como el signo cáncer.

Arbarcando: el astrólogo, el que abarca todo, el que tiene el poder de conocer muchas cosas y por extensión el que acapara. Es un tipo de sabio muy peculiar, que se precia de conocer y abarcar muchos conocimientos simultáneamente; liga lo astrológico a lo astronómico, lo matemático, lo físico, lo musical, lo arquitectónico, lo psicológico, lo social, etc. Estas múltiples, variadas y ricas interconexiones explican la omnipresencia de lo astrológico en todos los ámbitos de las culturas y sociedades.

Enmenón: matemático y filósofo. Su nombre alude a Menón, un joven de Tesalia, de ilustre familia. Platón plantea un diálogo, en el que interviene Sócrates, en donde el tema principal es la virtud y si esta es enseñable. La conclusión es que no, sino que viene dada por adjudicación divina y gracias a la memoria la reconocemos. A corto plazo la reminiscencia permite recordar pequeñas piezas de información, como números

o direcciones. A menos que se tomen medidas para memorizar se puede almacenar información a largo plazo.

Hamat o Amat: el mago negro. Con este sabio rinde homenaje a las ciencias ocultas o magia negra, siempre tan de moda; su nombre significa el que mata. *Amatador* es un adjetivo antiguo que se usó también como sustantivo. *Amatar* es un verbo transitivo. También se utilizó como pronominal. La magia negra, hacia los años veinte, había alcanzado gran auge, hecho que resalta con la novela *Drácula* de profusa difusión. En la narración Hamat es el Drácula que en el universo representa la constelación del Dragón, la que serpentea entre la Osa Mayor y la Osa Menor en dirección a Hércules y Draco, o la serpiente de la sabiduría, está ligada al signo Sagitario.

Torado: Taurus es uno de los doce signos zodiacales. El toro es símbolo ancestral de fuerza y virilidad, asociado a instintos poderosos y desmedidos del ser humano. El toro es una figura mítica que en el espacio sideral está representado por la constelación Taurus enfrentada a Orión, el cazador.

Veamos ahora el tema del tiempo y el espacio: es inherente al ser humano la elaboración continua de utopías y ucronías. Para el primer caso la creación radica en imaginarse lugares posibles y para el segundo suponer hechos y situaciones posibles en el tiempo. Con esta propuesta José-Félix plantea la utopía del fenómeno, es decir su no ubicación desde la dinámica de la física y su no realización desde la composición de la materia en relación con la considerable dilatación que le atribuye; sin embargo el hecho es posible si se mira desde la intervención de las fuerzas naturales que influyen en la expansión del universo, sin importar que se genere una explosión nuclear.

Las dos situaciones expuestas, tanto la utopía como la ucronía, crean un ambiente de expectativas y sorpresas en el lector; y con ello José-Félix consigue generar el interés que espera de su obra.

No hay dudas que la literatura de ciencia ficción obliga a sus cultores a conocer o estar informados sobre el quehacer de otras disciplinas, o a lo que puede denominarse dominio del pensamiento interdisciplinario. Ese género nació a partir del reconocimiento de los cambios introducidos en la vida de las personas por la ciencia y la tecnología. La exploración del

espacio por los científicos también está influida por las novelas de ciencia ficción y éstas a su vez se enriquecen de los temas de moda de la ciencia; la participación de astrología, astronomía, física, química, astronáutica, biología, medicina, electrónica y meteorología entre otras, se entrecruzan con los temas de ficción, formando un entramado estético.

Con la obra *Una triste aventura*, se abre un camino para la narrativa nacional como fenómeno novedoso que marca un hito. El autor escribió una obra que incluye su omnisciencia en toda la extensión, matizándola con burlas, ironías, humor. Y las que en apariencia son escenas trágicas, dan la sensación contraria, que sólo buscan plantear su postura y convicciones frente a la vida. Con ello volvemos nuevamente a otro ítem recurrente, cuando los personajes, antihéroes, son los verdaderos héroes, esto se refleja en la presentación que hace de los sabios, sus actitudes y el tránsito de lo brillante a lo lamentable, pasando por lo sublime.

La muerte en la calle (1967)

Esta es la obra más conocida y aclamada de José-Félix, exaltación que se ha ganado gracias a su alta calidad literaria; pero que además fueron sus obras muy bien recibidas por la crítica nacional e internacional, en especial las de Gabriel García Márquez y Álvaro Cepeda Samudio. Cuatro meses después, el 30 de agosto de ese mismo año, falleció en su ciudad natal. El 16 de octubre de 1967 el libro salió impreso por Papel Sobrante de Medellín, editorial dirigida por Manuel Mejía Vallejo.

Veamos ahora, desde los mapas simbólicos de la cotidianidad, algunas interpretaciones.

La muerte en la calle (cuento)

Un perro receloso se detiene frente a un mendigo, el animal estira el hocico, huele, echa hacia atrás sin darse vuelta y se sienta a aullar, mirando para arriba. El recurso narrativo en este cuento es sorprendente, no es fácil identificar la condición del no-vivo cuando esta contando su propia historia. El lector puede quedar desconcertado porque José-Félix, con sutileza introduce elementos del animismo: un perro olfatea, porque percibe a un ser extraño que narra su propia historia.

El mendigo no existe como ser humano, diríase es un espíritu narrando la historia del cuerpo que portaba y que en vida no hacía más que caminar, porque ese fue el camino que el porvenir le trazó.

Hace referencia a que de niño trataron de definirle el rumbo de su vida: sería zapatero; pero “la voluntad de Dios” decidió otra cosa, “por las calles es por donde puedo buscar mi propio camino” y se volvió caminante y allí, en la calle, encontraba los elementos para su subsistencia con una frase que denotaba distinción al interlocutor: “Qué tal! caballero”.

El elemento maternal actúa como protector de su vida y a lo largo de su subsistencia: “mi mamá estaba como repartida en pedazos, en pedacitos, entre otras mujeres”.

Nada escapa a los misterios que encierra la narración, pero ante todo se destaca la dignidad del harapiento que sin poseer nada recorre su mundo, soportando inclemencias y adversidades; y viene el contraste entre lo real y lo irreal: “el sardinel donde estoy sentado se está alzando como una nube y me lleva en la soledad y el silencio”.

Su lenguaje es coloquial y con él deja traslucir que aun en posterior vida, en tiempo irreal, el mendigo está diseñado para soportar inclemencias. Si ya las soportó en una vida, ¿por qué no en la otra que puede ser la no-muerte?

La muerte en la calle título que es tomado para recoger todos sus cuentos, es una de las historias de no vivos más originales que se ha escrito, tanto por su contenido como por la forma intradiegetica en que está narrada.

Propuestas de vanguardia

Las dos primeras décadas de ese siglo reflejan un momento de grandes cambios mundiales y los creadores, poetas, artistas y literatos no estuvieron ajenos a ello. La primera guerra mundial (1914-1918) y la revolución rusa (1917) marcaron las sociedades del planeta durante este periodo; el mundo entró en la dinámica de la tecnología, la velocidad, los medios de comunicación y la maquinaria industrializada, situación que como anotamos, generó choques con una sociedad que aún no estaba preparada para ello.

Fue el momento en que se dieron las condiciones para que los movimientos culturales y las corrientes literarias en el mundo, pero en especial en

América Latina, reaccionaran en defensa del humanismo y el pensamiento; las vanguardias de este período tendrán características bien definidas: se considera que ellas no sólo representan movimientos literarios, sino toda una época y una actitud frente a lo social, lo humano y lo político.

Una lectura detallada de los autores representativos de estas vanguardias, indica que su posición era antibélica, sin descuidar el lenguaje ni los límites que demarcan lo estético y lo político. No obstante hubo otros rumbos que desvirtuaron el adecuado enfoque de equilibrio, como el realismo socialista que puso más énfasis en el mensaje político, en desmedro de la creatividad y la estética.

En Argentina, en el manifiesto del Ultraísmo (1921), Jorge Luis Borges, planteó los principios que los regirían, exponiendo la “abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada”. La abolición del confesionalismo fue una postura política que tuvo incidencia directa en el orden establecido, como una avanzada de lo estético hacia posiciones que chocaban con el asiento tradicional de los credos religiosos. Esta era una manifestación del liberalismo de la época y es falso que fuera bandera exclusiva a los comunistas.

En México la vanguardia tuvo su expresión con el comprimido estridentista de Manuel Maples Arce en 1922; y su compromiso político es evidente cuando edita la revista *Urbe*, en 1924, publicación que recoge las vivencias de la ciudad, los obreros y su aspiración por la revolución.

Oliverio Girondo en la revista *Martín Fierro*, publicada en 1925, hace un llamado fervoroso al nacionalismo, a la identidad del continente americano, y el movimiento que él encabeza se soporta en el simbolismo del gaucho, hombre de temple, que representa el coraje frente a la opresión y las adversidades.

Es evidente que en el Caribe colombiano las figuras de Ramón Vinyes, José-Félix Fuenmayor y Víctor Manuel García Herreros, tienen mucha fuerza en esos años, porque están presentes en el escenario literario con sus propuestas de vanguardia, pero también estaban inmersos en el devenir de la política nacional.

Su contacto con las literaturas europea y norteamericana les proporciona visión universal; fueron ellos quienes posibilitaron espacios para que a

diversos temas de literatura regional, se les diese un tratamiento universal, los que propugnaron por la atención a nuevos recursos y técnicas literarias, teniendo como bases el pensamiento de connotados maestros de la literatura, pero ajustándose al ambiente y el espacio de la región Caribe.

Al ensayar novedosas técnicas narrativas hacia finales de los años veinte, se estaba construyendo una forma de ver el mundo como un devenir; es lógico que no interesaba tanto el presente como el futuro para lo cual se quiso romper con lo constituido en el país como preceptivas literarias, predominantes en el sistema educativo. Por eso José-Félix se pronuncia en *Cosme* contra la formación escolar de la época y en *Una triste aventura* asume una postura filosófica trágica para estocar al ser humano, mostrándole diversas vicisitudes a través de la sátira y el humor, con una estructura narrativa poco convencional de una obra que a su vez se critica a sí misma, ¡hecho sorprendente para la época!

Su lugar en la literatura de Hispanoamérica

La formación de José-Félix en ciencias, matemáticas y física, hicieron de él un seguidor del cientifismo. Esto le daba una connotación de excentricidad frente a los demás, era una especie de personaje con una cultura enciclopédica, la que le permitía discurrir con propiedad en diversas ramas del conocimiento, hecho que se refleja en sus personajes que parece fueran disgregaciones de su sabiduría.

El humor con el que discurre a lo largo y ancho de toda su obra le permite tratar los temas con sagacidad, mordacidad, ironía y felicidad. A través de los instrumentos verbales plantea sus propias caricaturas, y las frases puestas en labios de sus personajes alcanzan formas alegóricas y bufonescas, que nos dan la sensación de estar en el teatro de los acontecimientos y también en el circo con los payasos.

Lo suyo tiene un papel preponderante que juega entre la tradición y la vanguardia y en un lugar muy alto en la literatura de América.

¿Para qué sirve hoy la Poesía?

Rodolfo Alonso

Si la poesía tiene todavía algún sentido, en estos tiempos de miseria, es cuando continúa encarnando, a pesar de todo, aquello a lo que Wallace Stevens aludió tan cabalmente en sus *Adagia*: “la dicha del lenguaje”. La sociedad de consumo, la sociedad del espectáculo, nos han embebido en su atmósfera estridente y demagógicamente chata, falsa en el doble sentido de imitadora y deshonesta, que se ha convertido en el aire que respiramos, en una seudocultura populista y no popular producida seductoramente por los grandes medios masivos de comunicación. Con sus efectos deletéreos sobre la espontaneidad creadora de la gente, inclusive del lenguaje, especialmente del lenguaje.

La cuestión es que si decae el lenguaje humano, decae la condición humana. Porque no usamos el lenguaje, insisto, *somos* lenguaje. Y cuanto menos lenguaje somos, somos menos humanos, menos hombre. Hemos vivido acaso sin percibirlo una mutación, y ahora estamos inmersos no sólo en una civilización cuyo centro ya no es el lenguaje sino que incluso ataca las fuentes del lenguaje. La crisis actual



EPIFANÍA

Como luz en la luz
suena el invierno, al sol.
Serena maduroz,
sabor desnudo
que suspende y sostiene
sin sospechar que sabe,
secreto, sólo en sí,
siente sin sentimiento,
a simple sed,
a simple ser,
sólo y sumo en el sol
sagrado del silencio
seco, soberbio, suelto
sobre ese frío encendido.

Rodolfo
Alonso

Rodolfo Alonso

de la poesía no es entonces quizá tan sólo la de un mero género literario sino que, algo muchísimo peor, es la manifestación máxima de una carencia muy profunda en cuanto a la espontánea capacidad creadora de lenguaje por parte de los hombres.

Cada vez que hubo una gran poesía, por alquitarada y elitista que pareciera, siempre estuvo secretamente ligada, aunque fuera por oscuros meandros, con una lengua viva realmente hablada por un pueblo, por una comunidad. Ante la amenazante posibilidad de extinción de la gran literatura, ¿cada uno de nosotros debería, como ya lo anticipó Ray Bradbury en su *Fahrenheit 451*, esconderse para preservar vivo, aprendido de memoria, el texto de un bello libro? ¿O será suficiente seguir intentando el poema?

Porque “la palabra no sería deliciosa si no significase una calidad”, ¿no es cierto, Gabriel Miró? Y el hombre que labra amorosamente el lenguaje que es a la vez suyo y general, íntimamente propio y al mismo tiempo de la especie, el solitario que cumple después de todo la más significativa y necesaria función social, pudo ser nítidamente percibido por Michel Butor, ya a comienzos de la década de los sesenta: “El poeta es aquel que tiene conciencia de que la lengua, y con ella todas las cosas humanas, está en peligro.”

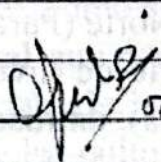
Me parece sin duda evidente que la comprensible y valerosa reacción mundial de los ecologistas (a la cual hemos visto sumarse en su momento a tantos partidarios de la paz) ha logrado, hoy, llamar la atención sobre las consecuencias deletéreas que la adicción suicida por el poder global y la riqueza obscena ha tenido sobre la calidad de la vida humana y de la vida sin más en nuestro planeta, poniendo el acento sobre los daños geográficos, ambientales, concretos y visibles. Pero me temo que todavía no se ha percibido la enormidad del daño psíquico, cultural, estético y esencialmente humano que hemos sufrido para adaptarnos a esta maquinaria que ha enloquecido, cuyo único y delirante objetivo es hacer más dinero del dinero, hasta el infinito. Y que, en consecuencia, sería necesaria también una lucha ecológica a favor de la condición humana, de la calidad humana de la vida humana. Sin abandonar en absoluto lo otro, por supuesto. Hay un agujero de ozono pero también un abismo (si es que no un cáncer) en el espíritu.

Como casi todas las cosas del planeta, la poesía ha sido hoy completamente desacralizada. Y si tal pudo ser acaso el objetivo de las vanguardias de comienzos del siglo XX, seguramente no lo fue en el sentido actual. No creo por ejemplo que la fuente-mingitorio de Duchamp tenga la misma longitud de onda y la misma orientación de sentido que tantas "instalaciones" en frío y tanto supuesto "arte conceptual" hoy extrañamente asumido como neo-academicismo, casi siempre de carácter oficial y con patrocinadores multinacionales que nada tienen que ver, ciertamente, por ejemplo con gente como Lorenzo de Medicis. Después de todo, ya en el siglo XVI, Francis Bacon podía decir que "La verdad surge más fácilmente del error que de la confusión". Y sobre todo del error que es errar, errante. En lo profundo, en lo visceral, cuando nos quedamos a solas y se acallan los ruidos y se apagan las luminarias, Rimbaud sigue en cuestión, y cuestionándonos.

Y para concluir, al menos por ahora, enfrentemos nuevamente aquella misma consabida pregunta, de una inocencia demoledora, que alguna vez me planteó en público un colega venezolano: "En la época que vivimos, ¿qué misión le asigna usted al poeta?". ¿Cómo evitarse decir que quisiéramos que el poeta fuera capaz con su trabajo a la vez de realizarse como persona y de ayudar a todos sus hermanos, de enunciar la palabra necesaria, imprescindible y única, la palabra a la vez tan íntima y secreta, húmeda todavía del silencio de los orígenes, emergiendo en una orilla virgen del universo, y a la vez general, compartida, fraterna, solidaria, no tan sólo ofrecida sino también aceptada por los otros, que entonces la harían suya y le darían destino, aunque ese destino fuera el no poco glorioso de volverse saludablemente anónima, ya sin autor ni tiempo, encarnada en el fluir mismo de la vida y de lo humano? Ni traicionarse, pues, ni traicionar a los otros; y además, no traicionar la propia lengua, el propio idioma, el sonido que uno ha venido a traer al mundo. Y siendo uno ser la especie, tan bellamente bárbara e intuitiva como trágicamente condicionada por las culturas que se ha hecho o le han impuesto. Y ser la esperanza de un mañana mejor, la luz de la utopía sin la cual no merece la pena vivir. Y ser también, al mismo tiempo, la conciencia de nuestra irrisoria pero desmedida condición. Lo que

somos, lo que podríamos ser, quizá lo que seremos. Pero bien sabemos que, por ahora, la única gloria honestamente deseable ya no es siquiera ni la de vivir en el corazón de los otros, de algún otro, sino más humilde y sabiamente el honor y el placer, la angustia y la ansiedad de *haber escrito*, de haber sido *capaz* del poema, que por nosotros circuló y ahora está vivo, fragante y tibio, latente carne de lenguaje, recién amanecido, temblorosamente inclinado, tendido, hacia los otros, hipócritas o no, semejantes, hermanos.

atender el pánico es escribir
Suspicio, con letra
pequeña y líneas separadas,
Señalar lo próximo, los humores,
la próxima inocencia
Se lo visto, las familiares
Se perciben carnosas, la piel
sonriendo, sanguínea, los vasos,
venillas, capilares



OLVIDO GARCÍA VALDÉS

por Aleph

Olvido García-Valdez

Identidad cultural y globalización

Marta-Cecilia Betancur G.



Con el propósito de mantener viva la idea de realizar estudios y debates colectivos acerca de la posibilidad de hablar de una identidad cultural de América Latina, nos reunimos en el mes de junio en Asunción, un grupo de 15 académicos de diversos países del continente y de España. El tema alrededor del cual nos habíamos convocado este año era “la larga marcha hacia la libertad”; el evento fue organizado por la Universidad del Norte (Paraguay) y el comité directivo de SICLA (Seminario de Investigación en identidad cultural latinoamericana), entidad que creamos en 2007 con la ilusión de reunir intelectuales (filósofos, historiadores, críticos literarios, etc.) de las distintas naciones que creyeran en la conveniencia de articular los discursos en torno a una reflexión sobre temas relativos a la cultura de América Latina, tales como los rasgos en común, las diferencias y la posibilidad de construir proyectos colectivos. Este era el cuarto Seminario del grupo, después de otros tres, dos realizados en Medellín (Colombia) y el tercero en Sevilla (España).

Teniendo en cuenta que durante los dos últimos años se conmemoraba en el continente el bicentenario de las luchas por la independencia, las conferencias y los debates de este seminario se centraron en las ideas y las prácticas de la independencia y de los esfuerzos por construir naciones en el siglo XIX en América. Tres posiciones fueron aflorando no sólo en éste sino en los seminarios anteriores de SICLA, posiciones que se constituyen en tres tendencias que subyacen en el pensamiento latinoamericano desde la década de 1950 hacia adelante, y que surgen en torno al problema de la posibilidad y la conveniencia de construir un pensamiento propio latinoamericano.

Sin embargo, el problema no es exclusivamente latinoamericano, en la medida en que se asienta en un asunto universal de la filosofía que ha sido planteado de distintas maneras por algunos filósofos, en diversas épocas, especialmente en la Moderna. Se trata del problema de indagar sobre si es posible hablar de una identidad cultural nacional o si, más bien, se debe hablar de una identidad universal de la especie humana, que sería comprendida como el conjunto de las cualidades y las características que unifican y agrupan al ser humano como género y que lo hacen partícipe de una idea de humanidad. Algunos otros pensadores hoy proponen la superación de la idea de identidad, lo cual significaría la supresión de las búsquedas de afinidades y puntos en común alrededor de los cuales podrían trabajar comunidades como las naciones de América.

El núcleo del asunto está en la forma como se enfrenta el problema, esto es, de manera excluyente, como si hubiera que elegir entre la aceptación de una cultura nacional que negara la posibilidad de una cultura humana universal o la asunción de la cultura como algo universal que no admitiera la existencia de las culturas nacionales y la posibilidad de su comprensión. Las dos formas de entender el problema son unilaterales, excluyentes y, por ello, equivocadas. En SICLA y en las tendencias de Latinoamérica los polos se expresan entre una posición americanista que defiende lo propio y lo particular frente a la universalidad defendida por la cultura occidental y una posición globalizadora que defiende la universalidad de la cultura y las ventajas de la globalización, olvidando los problemas críticos de las tendencias homogeneizadoras y las riquezas de la diversidad cultural y de las nacionalidades culturales y políticas.

En la práctica en las distintas concepciones frente a Latinoamérica hay diversidad de matices; sin embargo, la primera posición que voy a llamar americanista, desconoce y pierde de vista los aportes de occidente en su intento de construir cultura universal, mientras que la segunda, que voy a llamar globalizadora, es optimista al reconocer dichos aportes, perdiendo de vista sus puntos críticos y las bondades de las culturas nacionales. La mayor riqueza de los colectivos académicos, como SICLA, es su poder para realizar de manera razonable, amplia y académica dichos debates, lo cual nos protege de las pasiones extremas y de la falta de serenidad de las confrontaciones políticas. Estos debates han de contribuir en la asunción de puntos de vista en los cuales apuntalarse para realizar los estudios sobre nuestras culturas.

Quiero defender la conveniencia de asumir una vía intermedia, una tercera vía, que puede formularse así: es preciso hablar de tres formas básicas de la cultura: individual, nacional y universal, teniendo en cuenta, además, que entre ellas existen múltiples formas intermedias correspondientes a la constitución de diversos grupos sociales. Se trata de defender que no es preciso escoger entre la posibilidad de la cultura como algo universal, genérico, o de las culturas, como algo particular y nacional, o de las personas como algo individual. Las tres formas de identidad coexisten de manera dinámica y cambiante.

Si se entiende la identidad cultural como el conjunto de ideas, de símbolos, de imaginarios sociales y de representaciones de sí misma que cohesionan y unifican a una comunidad, más bien, que como la igualdad y la homogeneidad entre los habitantes o como la ausencia de cambios de la sociedad y de los congéneres, ella puede ser aceptada como una idea apropiada para comprender la necesidad que tienen los seres humanos de vivir en un mundo social al cual se sienten pertenecientes y con el cual se identifican. El ser humano hace parte, tanto de una comunidad universal con la cual comparte algunas cualidades, fines e intereses, como de comunidades más particulares con las que comparte otras características de ese género. Y una sociedad que cabe destacar hoy por su capacidad de congregación en torno a leyes, a proyectos comunes, a una historia y a una memoria colectiva es la nación. En este sentido, conviene defender que puede y debe existir tanto una identidad nacional como una identidad universal.

En un artículo de las memorias del II Congreso de SICLA, publicadas con el nombre del evento: "Narrativas fundacionales de América Latina", la profesora Adriana Rodríguez Barraza planteaba el problema a propósito de la teoría de Herder, quien oponía cultura a civilización (El lenguaje como matriz fundacional: Herder y el Inca Garcilaso. Themata /Plaza y Valdés 2011). Para Herder la "civilización" reúne conceptos generales abstractos que se "han formado de la humanidad autores como Voltaire, Montesquieu Bossuet o su profesor Kant, quienes al definir la humanidad y la educación, no tendrían en cuenta las circunstancias vitales que nos hacen diferenciarnos unos de otros" (Rodríguez: 62). Por su parte, la cultura sería el concepto apropiado para referirse a las características que una nación o un pueblo van sedimentando y constituyen una manera de ser. La cultura, junto con la etnia, le lengua y la historia, construyen una identidad nacional.

Herder se oponía a la idea de "civilización", desarrollada por los ilustrados franceses, en tres aspectos: su afán de disolver las diferencias, la búsqueda de cosmopolitismo y los criterios culturales absolutos que utiliza para comprender la cultura. En discusión con dicha idea, el filósofo alemán consideraba que la riqueza de la comunidad humana está en la diversidad que va construyendo y en la riqueza de las distintas creaciones culturales que produce. De ese modo, cuestionaba la homogeneidad subyacente en la base de la tendencia francesa a la "civilización".

Sin embargo, Herder no se oponía a toda idea de homogeneización, en cuanto aceptaba aquella que se origina en la unificación a través de la raza, la historia y la lengua. "Con Herder, dice la profesora Rodríguez, se da entrada a una idea de pueblo y de nación antiilustrada, cuya identidad tiene que ver única y exclusivamente con la homogeneidad de su propia naturaleza. Cada pueblo o individuo estarían sujetos a su propia raza, lengua origen y tradición, como si se tratara de una planta que solo pudiera florecer en un determinado suelo" (2011: 63). Con estas ideas, el alemán estaba cuestionando el comportamiento del sector más rico de la nobleza cortesana alemana que tenía como su ideal la asimilación de las ideas y la vida ilustrada francesa. Los ideales de la nobleza eran el aprendizaje del francés, una educación afrancesada y el seguimiento de las ideas de la racionalidad ilustrada, como el mecanicismo cartesiano y la creación de una cultura universal al estilo francés.

A diferencia de dicho grupo, existía en Alemania una clase media intelectual, germano parlante, “excluida, en general, de toda participación política y que obtenía sus ingresos de la corte pero sin pertenecer a ella ni ser tomada en cuenta” (59). Este sector intelectual de clase media, que representaba Herder, defendió la creación y el desarrollo de una cultura nacional con la apropiación de la lengua nativa y el reconocimiento de sus raíces. Lamentablemente, estas posiciones dieron pie a posturas nacionalistas extremas, que defendieron a ultranza la posibilidad de la conservación de la raza, de lo propio y de lo puro, frente a lo extraño, lo impropio y lo impuro, y que condujeron a consecuencias funestas bien conocidas y criticadas como el nacionalsocialismo alemán, que pasaron a ser también dominadoras y homogeneizadoras. No obstante, el aporte de Herder es haber señalado el problema de las tendencias de la nobleza al afrancesamiento de la lengua y las costumbres, perdiendo de vista la posibilidad de desarrollar una cultura nacional.

Para Herder el aspecto nuclear que reúne la identidad de un pueblo es la lengua, en la medida en que ésta es el “espíritu del pueblo”, el medio a través del cual se construyen y se expresan ideas, mentalidades, costumbres, etnias y sentimientos. La diferencia entre las lenguas permite la construcción de las diferencias y la variedad entre las culturas. Ahora bien, la diversidad y la variedad dinámicas son esenciales al ser humano, latentes en la humanidad. Estas ideas llevaron al filósofo a “reaccionar contra la clave fundamental del monopolio francés de la cultura europea: la lengua francesa” (64). Si la lengua es una manera de ver el mundo, mediante la imposición de la lengua francesa se pretende homogeneizar dicha manera de percibir y de pensar, suprimir una de las mayores riquezas del ser humano, la diversidad en los tonos para sentir y pensar el mundo, la variedad de las naciones y las culturas que construye.

Si pensamos en las ideas de Herder, un aspecto fundamental al que se opone el filósofo es a los intentos de homogeneización de la cultura y a la abolición de las diferencias, aspecto en el cual tiene razón; pues todo esfuerzo de un grupo social por hacer de su cultura “la cultura universal”, la que debe ser seguida y aplicada, es problemático. Es verdadero, como plantea Herder que la variedad y la diversidad entre las culturas es una de las grandes fortalezas y riquezas de la humanidad, y lo que permite, a tra-

vés de los continuos encuentros y mezclas, avanzar en las construcciones de la cultura. Sin embargo, esto no impide la aceptación de que existen rasgos de la cultura que aspiramos a que sean aceptados como universales y propios del género humano, tales como el hecho de que es un ser de lenguaje, social, temporal, espiritual, metafísico y estético; esto es, la asunción de que el ser humano vive la vida en esos ámbitos. El hombre es un ser genérico, diría Marx, en el sentido de que no puede negarse que existen unas cualidades del ser humano como especie, de la cual es consciente; el ser humano se ocupa de la humanidad, le va la humanidad. Por lo menos no puede negarse que así sucede en la cultura occidental, la cual ha creado una serie de conceptos, de instituciones y de teorías que queremos sean considerados válidos para la humanidad, como los de “justicia”, “igualdad”, “democracia”, “libertad” y muchos otros.

En relación con los rasgos comunes de la humanidad que propuso la ilustración francesa, Herder pasa por alto que él mismo hace las críticas a la “civilización” en nombre de parte de esas ideas, en cuanto las lleva a cabo mediante la asunción de las ideas de “libertad”, “justicia” e “igualdad”, que habían sido constituidas y entregadas a la humanidad por el pensamiento ilustrado. No se da cuenta el filósofo de que la crítica debe realizarse a algunas ideas y prácticas de dicho pensamiento, mas no a toda asunción de elementos universales de la cultura. Este es el mismo problema que subyace en las tendencias americanistas.

La profesora Rodríguez Barraza señala algunos problemas de la postura de Herder, de la cual yo quisiera puntualizar el problema filosófico que le subyace. El intento de construir una cultura universal de la Ilustración francesa es equivalente a las tendencias contemporáneas de la globalización a construir una cultura homogénea del mundo contemporáneo. En relación con ello, se pueden defender dos cosas:

Primera. La tendencia a construir una sola cultura universal, si se entiende como algo excluyente que omite y busca suprimir las diferencias entre las culturas, es equivocada porque atenta contra características importantes del ser humano, tales como, la diversidad cultural que ha establecido y lo ha enriquecido a través de la historia, y la relación de identificación y pertenencia que la persona ha constituido con el grupo social alrededor del cual se organiza y se unifica, tales como el sistema social

y de leyes, el arte, los símbolos, el carácter, las representaciones de sí mismo y un sistema de pensamiento, rasgos definitorios de una identidad cultural. Si se entiende la universalidad de la cultura como una supresión de la identidad cultural, ella no sería deseable ni conveniente para la comunidad humana.

Segunda. Por otra parte, también la tendencia a construir comunidades nacionales e identidades culturales que prescindan de la capacidad universalizadora del ser humano es equivocada, porque cae en nacionalismos y en posturas etnocentristas radicales y excluyentes.

Frente a las dos posiciones teóricas e ideológicas conviene defender que el ser humano es una persona individual que vive la vida natural, social y cultural de una manera individualizadora, socializadora y universalizadora. Que, dado que vive la vida simultáneamente en las tres dimensiones o esferas que se entretajan, ellas no son excluyentes ni paralelas sino entrecruzadas.

Pensar al ser humano como una madeja de tres hilos entretajidos permite superar algunos problemas relativos a los estudios actuales de la cultura como es el de escoger entre la identidad personal, cultural y humana. Dado que son tres tipos de identidades que se entrecruzan, entender al ser humano en una de las tres dimensiones implica comprenderlo en su entrecruzamiento con las otros dos, de tal manera que de ningún modo la una pueda excluir a la otra. Esta manera de comprender al ser humano permite avanzar en los estudios de las culturas latinoamericanas teniendo en cuenta la superación de las posturas individualistas, nacionalistas y universalistas extremas.

Las tres dimensiones son vocaciones que se han ido desarrollando a través de la constitución de la cultura humana y mediante la educación y la culturización, por lo menos del hombre occidental, donde las construcciones más importantes, como la ciencia, la filosofía y el arte tienen una vocación universalizadora. Cuando en la cultura occidental se dice de la ciencia que es universal se quiere decir que se espera de ella que sea verdadera para todos, válida y útil para todos. De hecho los grandes aportes de la ciencia y la técnica tienen valor en cuanto pueden ser utilizados por la humanidad. El aporte de la ciencia a la humanidad está más

en el hecho de que pueda ser utilizada beneficiosamente por múltiples seres humanos, sean de la nación o la cultura que sean, que en el poder que otorga a algunos. Para aceptar esto basta pensar en el significado que han supuesto para la salud, la utilización de la cirugía, de la vacunación, de los métodos preventivos, de la acupuntura y diversos procedimientos que nacen de distintas culturas.

Lo mismo sucede con la filosofía. Las grandes propuestas de la filosofía occidental son grandes en la medida en que aspiran a ser válidas para la humanidad y no sólo para su propia nación y para su propia cultura o su región. Aunque una teoría haya nacido en una de ellas, así como la de Herder, Marx o Gadamer nacieron en Alemania, la de Freud en Viena, la de Ricoeur en Francia, su valor no está tanto en "haber nacido en", como en su aportación de conceptos y teorías válidas para intentar comprendernos mejor como humanos o para vivir mejor.

Talvez un problema de la cultura occidental, que la ha llevado a ser objeto de críticas, está en su interés de hacer valer a la fuerza dichas teorías para todo el mundo, de manera impositiva y dominadora. Talvez si las ideas simplemente se propusiesen a la humanidad, como otras obras de la cultura, sin interés ni intención de ser impuestas, sino sugeridas como simples hipótesis que pudieran ser aceptadas o rechazadas, ellas podrían tomarse reflexiva y críticamente, y asumirse de acuerdo con las particularidades. Talvez si la cultura occidental misma tomara dichas prácticas de la misma manera en que se asimilan no mecánica sino creativamente otras producciones de la cultura, tales como el arte, la artesanía, el deporte y las costumbres, que se asimilan con menos prevenciones y prejuicios, fruto de las mezclas culturales en el desarrollo y en el seno de la vida social, no despertaría tantos recelos.

Un ejemplo de la vida práctica da muestras de esa posibilidad: las costumbres alimentarias. De manera vital y espontánea unas culturas entregan a otras sus prácticas alimentarias que terminan por enriquecerse unas a otras. Ya provenga su relación de un encuentro de choque y dominio o de protección y de respeto, unas culturas aprenden de las otras. Italia ha enseñado al mundo la utilización de las pastas, la paella española se come hoy en mucha parte del mundo; así mismo, la bandeja paisa y el café de Colombia, las comidas rápidas norteamericanas, la cerveza alemana, el

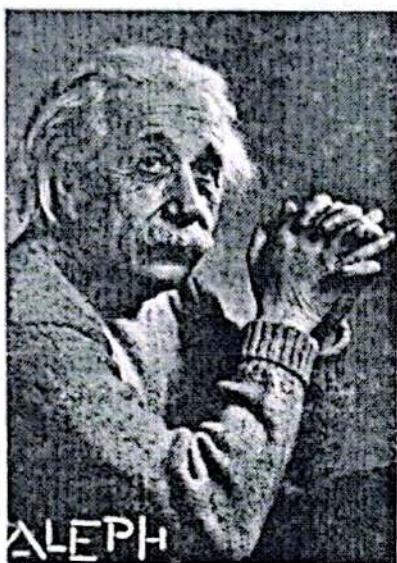
ron cubano, las especias de la India. Incluso puede afirmarse que las costumbres cotidianas son las que más rápidamente se asimilan y apropian, como el arte popular: la música, el baile y algunas artesanías; la creación de filigrana con plata y oro es un ejemplo claro de ello. Posiblemente el problema esté en la mentalidad dominadora y dogmática con que occidente asume sus propias producciones.

Por otra parte, la cultura occidental, de la que ya somos parte, está en capacidad de aprender y apropiarse de las sugerencias y propuestas de las otras culturas en la medida en que ellas no sean ni dominadoras ni dogmáticas. De manera ventajosa, los latinoamericanos tenemos hoy el poder y la capacidad de tomar sin prejuicios, pero críticamente, los aportes de las diversas tradiciones culturales que nos han influido. Dado que hemos bebido de la fuente de varias culturas hemos ido y seguimos apropiándonos de usos suyos para la vida y la cultura. Nos gusta el arte musulmán y lo incorporamos a nuestra forma de vestir y a nuestra arquitectura. Hemos ido asumiendo la música de los afrodescendientes, a través de múltiples medios como el jazz, el pop, el son caribe, etc. que hace parte ya de nuestra cultura colombiana. Igualmente, asimilamos los tangos argentinos, el bolero y la ranchera mexicana, etc.

La gran diversidad que tenemos hoy, fuente de riqueza cultural, como planteaba el mismo Herder, en lugar de suprimir una posibilidad de humanidad, la refrenda y la demuestra. Somos el mismo género humano o la misma comunidad humana en clara capacidad de mestizaje y de aprendizaje recíproco. Pocas cosas de una cultura resultan imposibles para otra, somos anfibios culturales que nos desplazamos de un grupo social a otro, compatibles e intercomunicables entre sí, que podemos respetarnos unos a otros y aprender unos de otros, sin dominación, sin imposiciones y sin perder de vista nuestras identidades. Esto depende de la actitud que como humanos asumamos frente a los otros, representantes todos del mismo género, de la misma humanidad. La variedad y multiplicidad que constituimos hoy los latinoamericanos como fruto de todo ese mestizaje pone en evidencia la equivocación de buena parte de los razonamientos de Herder, quien consideraba que la esencia de las lenguas es impronunciable, inescuchable e inentendible. Las lenguas son intraduci-

bles e inconmensurables. Las relaciones culturales de intercambio, de comercio y de convivencia han demostrado que la diferencia entre los seres humanos no es radical ni infranqueable, sino de aprendizaje entre unos y otros, de lucha por el reconocimiento y de búsquedas hacia la construcción de sociedades.

Apoyándonos en estas ideas podemos examinar más serena y objetivamente el problema de la globalización. En la medida en que ella busque la unificación y la homogeneización de la cultura y del ser humano debe ser combatida; en la medida en que permita la asunción de la participación de los seres humanos en una idea común de humanidad, que apoye la convivencia de los seres humanos en el respeto a las diferencias, que propenda por proyectos comunes, pero aceptados de manera libre por las distintas naciones, que proponga leyes mínimas comunes para la humanidad, pero admitiendo la creación de otras que beneficien y unifiquen las colectividades, ella puede ser apoyada, la globalización no tiene que ser rechazada. Se trata de aspirar a una universalidad que no excluya ni se oponga a la nacionalidad, que no pase por alto el respeto de las culturas particulares; que admita la coexistencia de "universalidad, particularidad y singularidad", vocaciones que ya se han ido formando en el ser humano y que deben ser fortalecidas por la educación. Al ser humano se le debe formar de modo que no ceda ante sus pretensiones de pura individualidad, de pura nacionalidad o de pura universalidad. La última tiene el interés latente de imponer el propio criterio y someter a los otros a intereses realmente particulares -económicos o políticos- de ciertos grupos. Y frente a esta posición debemos estar atentos, así como frente a los egoísmos extremos y a los nacionalismos sectarios.



Notas

VI Festival de Poesía – Viena 2011 (Palabras de apertura: Enrique Moya, Presidente del Foro Literario Austria – América Latina; Viena, 06.VI.2011). Con el *VI Festival de Poesía Latinoamericana en Viena* cumplimos nuestra primera década de actividades. Nuestro más profundo agradecimiento a todas las personas e instituciones tanto de Austria, América Latina y España, que han hecho posible estos eventos.

Para festejar este X Aniversario hemos invitado los notables maestros y maestras Rodolfo Alonso (Argentina), Coral Bracho (México), Elicura Chihuailaf (Chile), Olvido García Valdés (España), Ana María Rodas (Guatemala), Carlos-Enrique Ruiz (Colombia), además a los maestros austriacos Petra Ganglbauer, Robert Schindel y Waltraud Seidlhofer. Este año hemos hecho una excepción invitando a Kjell Espmark, gran poeta sueco (y miembro de la Academia Sueca de Literatura), como una manera de celebrar los últimos premios Nóbel cedidos precisamente a nuestros países en

las voces de Elfriede Jelinek y Mario Vargas Llosa.

Es motivo de enorme satisfacción y agradecimiento que tan distinguidos escritores, hacedores de la gran literatura en lengua hispana, alemana, sueca y mapudungun (lengua ancestral de la nación Mapuche del maestro Chihuailaf), hagan de este festival en un evento único e irrepetible.

Desde el comienzo de nuestras actividades hace 10 años, hemos tenido limitaciones presupuestarias para organizar un festival dedicado exclusivamente a poetas hispanoamericanos e invitados austriacos. Ahora, en el 2011 no lo es menos; pero el entusiasmo hace a veces más milagros que el dinero. Así, desde el 2008 hemos empezado a organizar, con el decidido apoyo de la Literaturhaus Wien, el Departamento de Literatura de la Ciudad de Viena y el Instituto Cervantes, el ciclo ¡En Español, por favor!, en el cual invitamos novelistas y narradores (y también poetas, desde luego) a

participar del intercambio literario con escritores austriacos. Nuestras puertas siguen abiertas a cualquier contribución de parte vuestra que pueda ayudarnos a continuar con esta labor de difundir lo más notable de la literatura de Latinoamérica, Austria y España. Gracias de antemano.

Para este VI Festival, agradecemos, una vez más, la generosa contribución del Ministerio Austriaco de Cultura, el Departamento de Cultura de la Ciudad de Viena, Embajada de Suecia, la Asociación Austriaca de Escritores, Graz (GAV), el Instituto Cervantes, la Casa de la Literatura (Literaturhaus Wien), el CentrOnce, el Instituto de Lenguas Romances y la Sección de Estudios escandinavos de la Universidad de Viena, la Biblioteca Central de Viena, el Consejo para las Artes y la Cultura de México, Conaculta, el Foro Cultural MexiContacto y el infaltable apoyo de nuestros colegas poetas de Labyrinth, Association of English-Language Poets in Vienna.

Este evento no sería posible sin la traducción. Agradecemos infinitamente el invalorable trabajo de los traductores y traductoras que han pasado por las diversas ediciones de estos festivales. Y muy personalmente deseamos agradecer a las traductoras Eva Sma y Birgit Weilguny que desde el principio han sido el factor de apoyo primordial para el desarrollo efectivo de esta actividad. Sin ellas en primer lugar, y luego de todos los traductores que han participado como invitados, esta tarea hubiese sido sencillamente irrealizable.

A todos, gracias por acompañarnos en estos cuatro días de poesía, en los que escucharemos, una vez más, a diez relevantes maestros de nuestras letras.

José Felix Fuenmayor. Entre la tradición y la vanguardia. Albio Martínez-Simanca. Ed. Obeservatorio del Caribe Colombiano, Bogotá, mayo de 2011 (Reseña de: Fernando Mejía-Fernández). Confieso que leo menos de lo que debiera, pero cuando lo hago me produce generalmente satisfacción y deleite como en este caso me produjo la lectura del libro de Albio, un amigo de casi toda la vida, a quien admiro y aprecio entrañablemente y quien, además, es mi coterráneo. Este último asunto sale a relucir en el mencionado libro desde la selección del protagonista y de su ciudad natal, la Barranquilla que tantos conocieron y añoran como el caldero donde bulló la alta intelectualidad Caribe, durante la primera mitad (y parte de la segunda) del siglo XX.

Nos pone de presente Albio el múltiple papel que allí cumplió José Félix Fuenmayor, como pensador liberal, como político frentero desde los tiempos de la Guerra de Los Mil días, como fundador de periódicos y revistas, como periodista, como literato poeta, escritor de novelas y cuentos, como promotor y amenizador de tertulias (bebiendo -como dice Albio- en las fuentes del Romanticismo y del Modernismo), pero especialmente como Vanguardista, dispuesto en todo momento a romper el statu quo, a adelantarse a los acontecimientos, a propiciar los cambios que la región y el país requerían, y a poner la cultura por encima de los intereses mezquinos, de las guerras y de su belicosidad, como pacifista que fue.

Su sabiduría y su universalidad, así como el reconocimiento que finalmente se hizo de sus aportes en diversos campos y en especial los literarios, fueron los cimientos de su amistad con personajes de la talla de Ramón Viñes, y de

su afincamiento como tutor del Grupo de Barranquilla, con García-Márquez a la cabeza, Cepeda Samudio y su propio hijo Alfonso Fuenmayor, entre otros.

Admirable, por decir lo menos, el aporte de Albio al mejor conocimiento de tan insigne personaje de la vida literaria nacional y Caribe, con sus pesquisas de innumerables documentos y con su preciosa escritura, de entre la cual resalto su capacidad pedagógica para llevar al lector de la mano como un maestro a su alumno, hasta que todo quede demostrado, fiel a su formación de matemático, físico y pedagogo. Un ejemplo de lo anterior lo fue en el libro su análisis del cuento de ciencia ficción "Una triste aventura de catorce sabios", en donde además rescata el carácter vanguardista y experimental de José Félix ante las críticas que tuvo que soportar este cuento.

Le auguro entonces a nuestro Albio muchos éxitos en su trasegar por la historia colombiana y Caribe, con el buen uso que hace de su capacidad narrativa y de su vena literaria, heredadas sin duda de sus orígenes, y alimentadas con su dedicación a la tarea investigativa y con su condición de ser humano bueno en todo el sentido de la palabra, alegre, optimista, leal, y profundamente inteligente.

Todo en otra parte, Carolina Sanín, Seix Barral, Colombia, 2005 (Reseña de Álvaro Castillo-Granada). La posibilidad ahí está: cuando el hombre termine de hacer el perro el mundo se acabará... Termino de leer la página 232 de *Todo en otra parte* (2005), la primera novela de Carolina Sanín. En mi memoria débil giran las historias que uno (o cualquiera) puede empezar a contar cuando comienza a narrar una

historia. No las digresiones solamente, esas que hacen imposible que un cuento o una anécdota arribe a su puerto porque siempre es más interesante prestarle atención a lo que parece accesorio y está por los lados. Ya le sucedió a Tristram Shandy, caballero, y al tío Pepín; y ahora me está sucediendo a mí, que no sé por dónde empezar a hablar de esta novela que terminé de leer hace un momento y que me acompañó varios días en mi morral y en mi cabeza. De lo que se trata en ella es de otra cosa. "Las historias no las inventamos. Nos las cuentan otros". Es lo que siempre sucede cuando alguien empieza a contar: otro mete la cucharada.

Y lo que, aparentemente, era la historia de un hombre que está haciendo un perro se convierte, entre muchas otras, en la historia de Carlota y Julio, de sus amigos y de ese conglomerado de las comunicaciones que se llama Los Mundos. Esos otros, esas otras historias, somos nosotros, los lectores, también. Lo fundamental es "contar su historia desde dos puntos distintos por si así le era más leve". La multiplicidad de puntos de vista hace que el mismo cuento sea siempre distinto. Y mejor. Las historias atraen a las historias. Son imanes. A estas se les agrega una buena dosis de humor negro y absurdo que recuerda inmediatamente al de Tina Fey.

La historia va envolviendo al que lee, llevándolo y atrayéndolo, en medio de sonrisas y extrañamientos, a un instante en que todo es posible. Esta verosimilitud es creada por la capacidad de asociación y evocación, que es infinita. ¿Cómo un hombre hace a un perro? Con sus palabras y en las palabras de los demás, de aquellos que esperan que efectivamente ese hombre haga un perro. El movimiento de la cola de este perro por venir marca

los posibles rumbos de la novela. Persiguiéndola o dejándola agitar a merced de las emociones, la cantidad de historias que se abren y se cierran, una tras otra, no es finita. Las pausas de este movimiento hacen que se dejen “pasar cien metros sin buscar ninguna letra, para que sirvieran como espacio”. Hasta que aparecen otras letras, otra historia, otro agitarse, “una anécdota que aquí no tiene lugar”, a la que perseguimos, corriendo. Otra de las virtudes de este libro es la perfección de su escritura/estilo: cada palabra es la justa y precisa. Irremplazable. Desde una “fijeza” como esta es posible partir para hacer un perro y esperar que el mundo se acabe.

Mientras esto sucede es que nos damos cuenta que es “todo en otra parte”. Allí, en ese espacio, donde se juntan la risa y la extrañeza. Allí, donde el tiempo sucede en nuestro interior y no es posible cronometrarlo. Todo se continúa y relaciona. Todo se cuenta y nos cuenta porque “la historia no parecía ser más que el recuerdo de los empeños de un rumor (...) no conseguía explicarse por qué había ido a parar allí la historia cuando ya estaba acostumbrada a no tener nada y a estar en ningún lado”. Los que leemos esta novela estamos en su lado, de su lado. El mundo no se ha acabado. Todavía. Ese perro pasea ahora con nosotros.

Hemos recibido... “VI Festival Lateinamerikanischer Poesie in Wien” (Antología bilingüe español-alemán que reúne poesía de los participantes en el Festival Rodolfo Alonso, Coral Bracho, Elicura Chihuailaf, Kjell Espmark, Petra Ganglbauer, Olvido García-Valdés, Ana-María Rodas, Carlos-Enrique Ruiz, Robert Schindel y Waltraud Seidlhofer. Editor: Enrique Moya). De

Albio Martínez-Simanca, su excelente libro “José-Félix Fuenmayor. Entre la tradición y la vanguardia” (Ed. Observatorio del Caribe Colombiano, Cartagena de Indias 2012). De Elicura Chihuailaf, sus bellos poemarios bilingües, en nahuelpán, la lengua de los Mapuche y en español: “Sueños de Luna Azul” (Ed. Cuatro Vientos, Santiago de Chile 2008) y “De sueños azules y contrasueños” (sexta edición, Editorial Universitaria – El mundo de las letras, Santiago de Chile 2010). Del poeta argentino Rodolfo Alonso, dos poemarios y un libro de ensayos: “Ser y sed – 150 poemas escogidos 1952-2005” (Ed. Arte y Literatura, colección Lira, La Habana 2009); “El arte de callar 1993-2002” (Ed. Ministerio del Poder Popular para la Cultura, Fundación Editorial el perro y la rana, Caracas 2009), y “La voz sin amo – Ensayos” (Ediciones de Medianoche, Universidad Autónoma de Zacatecas, México 2008). De Coral Bracho, su poemario “Ese espacio, ese jardín” (Ed. Pre-Textos, Valencia, España 2004)

La singular obra “La madona de los patriotas” en rescate, traducción e introducción de Michel Hermelin (Ed. Universidad EAFIT, Medellín 2011): “Novela publicada en la revista francesa *Journal des Voyages et des Aventures de Terre et de Mer*, entre 1894 y 1895, y de cuyo autor, A. Brown, no se tiene referencia. Cuenta episodios de las guerras de independencia de Colombia y Venezuela, la represión de la Reconquista, el fusilamiento de La Pola y la toma de Bogotá por los ejércitos libertadores después de la batalla de Boyacá. La traducción de Michel Hermelin revela la versión de nuestra heroína vista por los ojos europeos del siglo XIX.”

De José-Ramón Ripoll, el poemario “Hoy es niebla” (Ed. Visor Poesía, Ma-

drid 2002), y como Director que es de la "RevistAtlántica", sendos ejemplares de los números 30 (2006; monográfico sobre poesía mexicana), 32 (2008; monográfico sobre poesía colombiana) y 34 (2010; con poemas de Rafael Cadenas, Edward Thomas, Javier Bello, Anita Coste Malufe, Adolfo Cueto, Trevor Joyce, y sección especial dedicada a Màrius Torres, en el centenario del nacimiento del importante poeta catalán); Revista publicada por la Diputación de Cádiz (España). De Adriana Serlik, dos poemarios: "Haz de luz" (Ed. Legados, Madrid 2009) y "Ara Puc Alenar", bilingüe español-valenciano (Ed. Libros del Luthier, Madrid

2011); Maria-Elena Blanco, "Alquímica memoria" (Ed. Betania, colección Centro de Estudios Hispánicos, Madrid 2001); Enrique Moya, "Teorías de la piel – Manual del desamor", en alemán y español (Ed. La Bohemia, Buenos Aires 2006); Gustavo Guerreño (antologista), "Cuerpo plural – Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea" (Ed. Instituto Cervantes y Pre-Textos, colección La Cruz del Sur, Madrid 2010); Maria-Isabel Gea O., "Los nombres de las calles de Madrid" (Ediciones La Librería, 7ª. Edición, Madrid 2009); Juan-Antonio Cabezas, "Madrid y sus judíos" (Ediciones La Librería, Madrid 2007).

Patronato histórico de la Revista. Alfonso Carvajal-Escobar (✉), Marta Traba (✉), Bernardo Trejos-Arcila, Jorge Ramírez-Giraldo (✉), Luciano Mora-Osejo, José-Fernando Isaza D., Rubén Sierra-Mejía, Jesús Mejía-Ossa, Guillermo Botero-Gutiérrez (✉), Mirta Negreira-Lucas (✉), Bernardo Ramírez (✉), Livia González, Matilde Espinosa (✉), Maruja Vieira, Hugo Marulanda-López (✉), Antonio Gallego-Urbe (✉), Santiago Moreno G., Eduardo López-Villegas, León Duque-Orrego, Pilar González-Gómez, Rodrigo Ramírez-Cardona (✉), Norma Velásquez-Garcés, Valentina Marulanda, Luis-Eduardo Mora O. (✉), Carmenza Isaza D., Antanas Mockus S., Guillermo Páramo-Rocha, Carlos Gaviria-Díaz, Humberto Mora O., Adela Londoño-Carvajal, Fernando Mejía-Fernández, Álvaro Gutiérrez A., Juan-Luis Mejía A., Marta-Elena Bravo de H., Ninfa Muñoz R., Amanda García M., Martha-Lucía Londoño de Maldonado, Jorge-Eduardo Salazar T., Ángela-María Botero, Jaime Pinzón A., Luz-Marina Amézquita, Guillermo Rendón G., Anielka Gelemur, Mario Spaggiari-Jaramillo (✉), Jorge-Eduardo Hurtado G., Heriberto Santacruz-Ibarra, Mónica Jaramillo, Fabio Rincón C., Gonzalo Duque-Escobar, Alberto Marulanda L., Daniel-Alberto Arias T., José-Oscar Jaramillo J., Jorge Maldonado (✉), Maria-Leonor Villada S., Maria-Elena Villegas L., Constanza Montoya R., Elsie Duque de Ramírez, Rafael Zambraño, José-Gregorio Rodríguez, Martha-Helena Barco V., Jesús Gómez L., Ángela García M., David Puerta Z., Ignacio Ramírez (✉), Jorge Consuegra-Amador, Consuelo Triviño-Anzola, Alba-Inés Arias F., Lino Jaramillo O., Alejandro Dávila A.

Colaboradores

Waltraud Seidlhofer (Linz, Austria, 1939). Poeta. Bibliotecaria de 1957 a 1994. Desde 1961 sus publicaciones abarcan prosa, poesía, ensayos y obra gráfica. Ha recibido diversos premios: Premio de Literatura de Alta Austria (1991), Premio Heimrad Bäcker (2008), entre otros. Es miembro fundadora de la Asociación Austriaca de Escritores, GAV. Entre sus obras están: *fassadentexte* (1976); *text. ein erinnern* (1999); *gehen. ein system* (2005) y *boote in den museen* (2008). Su obra ha sido publicada en numerosas revistas literarias europeas y de Estados Unidos. Ha realizado lecturas en Sudáfrica, Estados Unidos, Hawai y Samoa, las Islas Fiji, Australia, Cuba, Nueva Zelanda, entre otros lugares.

Darío-Valencia Restrepo. Ingeniero, matemático, melómano... profesor con todos los honores de la Universidad Nacional de Colombia, entre ellos Doctor h.c. Rector fue de la Universidad Nacional de Colombia y de la Universidad de Antioquia. Ex Gerente de "Empresas Públicas de Medellín". Consultor privado. Autor del libro: "Viaje del tiempo" (2004) y de múltiples estudios/ensayos, artículos científicos, técnicos, administrativos, culturales.

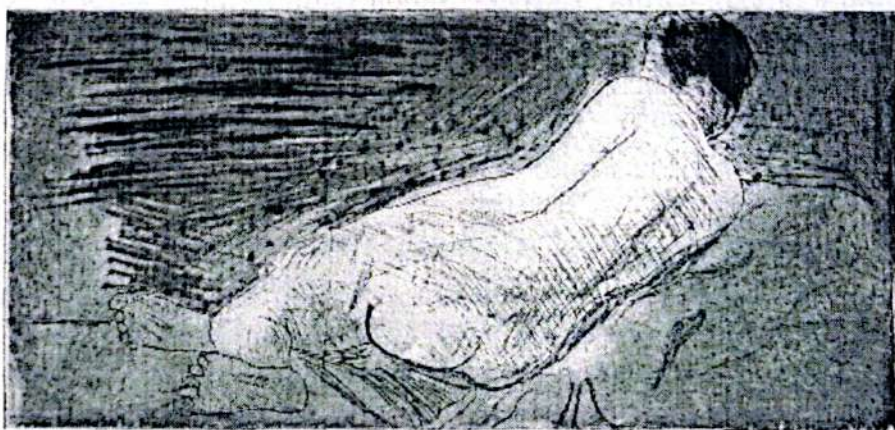
Albio Martínez-Simanca. Escritor, profesor, investigador. Licenciado en Matemáticas y Física. Premio Nacional de Ensayo Bogotá-2004, Premio Goyo de Cultura 2008 (Grupo El Túnel de Montería). Miembro de número de la Academia de Historia de Córdoba (Col.). Autor de: "José-Félix Fuenmayor, entre la tradición y la vanguardia" (2011), "Simón Latino y la Librería la Gran Colombia" (2004), "Antolín Díaz, el coloso del periodismo" (2003), "Alejandro Durán, su vida y su música" (coautor, 199), "Guía práctica para la evaluación cualitativa" (coautor, 1998), "Juan Quintero-Villalba. Antología de textos periodísticos" (1992), "Historia y mito" (1986).

Rodolfo Alonso (Buenos Aires, Argentina, 1934). Poeta, traductor, ensayista y ex editor. Una de las voces más relevantes de la poesía argentina contemporánea. Premio Nacional de Poesía 1997, Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía 2004 y Premio Festival Internacional de Poesía de Medellín, 2006, entre otros. De su obra prolífica, sólo citaremos la más reciente: "Poemas pendientes" (2010); "El arte de callar" (2009); "Ser sed" (2009); "La vida entera" (2009). Como traductor su obra no es menor. Ha ver-

tido al castellano a Ungaretti, Éluard, Duras, Montale, Pasolini, Baudelaire, Breton, entre otros.

Olvido García-Valdés (Santianés de Pravia, España, 1950). Poeta, ensayista y traductora de extensa obra literaria. Ha sido reconocida con el Premio Nacional de Poesía de España 2007; Premio Leonor de Poesía 1994, entre otros premios. Es licenciada en Filología Románica por la Universidad de Oviedo y en Filosofía por la Universidad de Valladolid; también ejerce como profesora de Lengua Castellana y Literatura en Toledo. Entre sus libros registramos: "Exposición" (1990); "Del ojo al hueso" (2001); "La poesía, ese cuerpo extraño. Antología" (2005); "El mundo es un jardín" (libro-disco, 2010). "Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida 1982-2008" (2008). Ha sido traducida al alemán, sueco, portugués, francés e inglés.

Marta-Cecilia Betancur G. Profesora Titular de la Universidad de Caldas (Manizales, Col.), con maestría de la Universidad Nacional de Colombia y doctorado de la Universidad de Sevilla (España). Autora de los libros: "El Texto escrito" (coautora, 1999), "Russell: mundo y lenguaje" (1997), "Wittgenstein" (coautora, 2004), "Metáfora y ver como" (2006), y de múltiples ensayos publicados. Miembro del "Seminario Identidad Cultural Latinoamericana -SICLA". Campos de investigación: Filosofía moderna, Wittgenstein, Antropología filosófica, Filosofía de las ciencias sociales, Hermenéutica y Filosofía del Lenguaje, Teoría de la narración y la concepción del Yo en Paul Ricoeur.



*Dibujo de Joaquín Lorente García M. (n. 1963), artista de la calle.
Paseo del Prado, Madrid, junio 2011.*



Iglesia de San Pedro (Peterskirche), en Viena, construida a comienzos del siglo XVIII.

Plumilla de autor anónimo, en las calles de Viena, 2011.

Skyart /poema en manuscrito autógrafo/ /Waltraud Seidlhofer/	1
Poesía y canción. Los Lieder de Franz Schubert /Darío Valencia-Restrepo/	2
Darío Valencia-Restrepo: sensibilidad en música, letras e ingeniería/ Reportajes de Aleph/ /Carlos-Enrique Ruiz/	32
José-Félix Fuenmayor en el panorama literario colombiano /Albio Martínez-Simanca/	48
¿Para qué sirve hoy la Poesía? /Rodolfo Alonso/	59
Epifanía /poema en manuscrito autógrafo/ /Rodolfo Alonso/	60
Escribir el miedo... /poema en manuscrito autógrafo/ /Olvido García-Valdés/	63
Identidad cultural y globalización /Marta-Cecilia Betancur G./	64
NOTAS	
/VI Festival de Poesía – Viena 2011 (Palabras de apertura: Enrique Moya)/ Reseña del libro: “José-Félix Fuenmayor, entre la tradición y la vanguardia”, de Albio Martínez S. (por: Fernando Mejía-Fernández)/ Reseña del libro de Carolina Sanín: “Todo en otra parte” (por: Álvaro Castillo-Granada)/ Hemos recibido.../ Patronato tradicional de la Revista/	74
Colaboradores	79