

ISSN 0120-0216



# aleph



abril/junio 2011, año XLV

**No. 157**



ISSN 0120-0216  
Resolución No. 00781 Mingobierno



Ilustración enéramo:  
Detalle de mural policromo en Cusco (Perú).  
Oscar-Felipe Zuluaga.

### **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@unc.net.co](mailto:aleph@unc.net.co)**  
**Carrera 17 N° 71-87**  
**Manizales, Colombia, S.A.**

Impresa en Editorial Andina  
Diagramación: Andrea Betancourt G.

abril/junio 2011

# **aleph**

Año XLV

Febrero 18 / 2011

Es un gusto y una dicha  
visitar esta biblioteca que,  
con más que desafiabilidad  
& justicia, lleva el nombre  
de Carlos Enrique Ruiz,  
el académico, el rector,  
el humanista, el gestor  
de proyectos, el escritor,  
el director de Aleph.

La educación y la cultura  
de Harizales y del país  
le deben mucho a él, y  
también a Livia, su mujer,  
su cómplice en la vida,  
en el arte, el pensamiento  
y la inteligencia.

Valentina Marulanda

*Valentina Marulanda*

# La música y la palabra: encuentros y desencuentros

Valentina Marulanda

**Q**uiero dedicar mi conferencia y de este modo rendir un modesto homenaje a Alberto Londoño-Alvarez. ¿Quién fue Alberto Londoño-Alvarez? Muchos de los jóvenes estudiantes aquí presentes seguramente no lo saben. A finales de la década de los sesenta, cuando conducía con lujo de competencia los destinos de la Universidad de Caldas el doctor Ernesto Gutiérrez-Arango yo era estudiante de Filosofía y Letras y también asistía a clases de música en el conservatorio de esa misma Universidad. Pues bien, aquí muy cerca, de donde hoy nos encontramos, existía una materia electiva de Historia y Apreciación de la música, en la cual podían inscribirse alumnos de distintas facultades. Quien dictaba esa cátedra era don Alberto Londoño-Alvarez, en una modesta salita de tal vez cinco metros cuadrados, la Sala Temístocles Vargas se llamaba en ese entonces. Hoy en día, por cierto, lleva mercedamente el nombre de Alberto Londoño y está transformada en un magnífico recinto moderno, como corresponde a los tiempos actuales y a esa estupenda sede que tiene hoy la casa de estudios. Allí Al-

*Texto de la lección impartida en la Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales, el 24 de febrero de 2011, como apertura de la versión 2011 de la "Cátedra abierta Grandes Temas de Nuestro Tiempo", consagrada al tema: "Literatura, Música y Pensamiento".*

berto Londofio no disponía para llevar a cabo su cátedra de otros recursos que un tocadiscos de los de antes y un puñado de discos de pasta, de los de 33 revoluciones. El mismo manipulaba la aguja para ponerla sobre el surco que quería que escucháramos. No había los recursos digitales de hoy en día, DVD ni CD ni tantas otras cosas. Pero esto le bastó para transmitirnos su pasión por la música, para compartir con quienes éramos sus alumnos su gran cultura que desbordaba los linderos de la música porque él la relacionaba con otras artes, los mitos, con la literatura e incluso con la enfermedad. Le debo pues, mucho a este insigne maestro y por eso he querido evocarlo en el día de hoy.

Desde sus orígenes en tiempos inmemoriales, la música ha vivido en simbiosis con la palabra, ha estado asociada con ella, en una perpetua contradicción. Aunque no necesita de ella para ser lo que es, no se puede negar que sin la palabra no disfrutaríamos del prodigio del arte vocal, de la ópera, del oratorio, del lied, para aludir sólo a algunas de las muchas formas de alianza, no pocas veces conflictiva, que han conocido.

No ha sido propiamente una asociación libre, de origen cultural, la que se ha dado desde los inicios entre la música y la palabra, sino una relación predeterminada por la naturaleza. Según hallazgos recientes de la neuropsiquiatría el lenguaje y la música están esencialmente conectados en el cerebro y “se basan en mecanismos fonatorios y articulatorios que son rudimentarios en otros primates”, dice Oliver Sacks en ese apasionante libro que es *Musicofilia*, en donde también afirma que “los humanos somos una especie tan lingüística como musical”. A partir de esto se ha llegado incluso a cuestionar que el hombre haya desarrollado la capacidad para emitir sonidos articulados, es decir, el lenguaje, antes de la capacidad para emitir sonidos entonados, es decir, para cantar. De Mozart, por ejemplo, se sabe que aprendió primero a componer música que a leer y escribir. Pero su caso, aunque genial, no es único.

Si en su más lejano origen la música se remonta a “los sonidos capaces de producir una garganta humana”, esto lleva a afirmar que la música nació con el canto, cuando el hombre se sirvió del primer instrumento natural, su aparato fonatorio. Esto ocurrió antes de que construyera con huesos de animales los primeros instrumentos.

En su primera infancia la música fue, pues, vocal y vivió en simbiosis con la palabra y con la poesía. Y la poesía, antes de convertirse en literatura, mediante la escritura, fue canto, es decir, música. A este respecto, no son pocos los autores que sostienen que hablar de literatura oral es una flagrante contradicción.

En las sociedades pre alfabéticas música y poema fueron una sola cosa en el canto del hombre, asociado al rito, al trabajo y a la vida cotidiana. Los mitos y la literatura dan cuenta de manera abundante de esa interacción entre ambas formas de expresión, y las antiguas manifestaciones del arte verbal de los griegos, lo mismo en la tragedia que en la comedia, en la poesía épica como en la lírica, esas obras que hoy leemos en silencio, al faltar la escritura y por ende la lectura, como prácticas comunes, o incluso después de que se implantara su uso, eran recitadas o cantadas de viva voz, comunicadas, pues, en forma oral. Tanto *La Ilíada* como *La Odisea*, las primeras obras escritas que se conservan de los griegos, datan del siglo VIII a.C. y se dieron a conocer originalmente como poemas cantados.

## Artes del tiempo

Así como Orfeo, arquetipo y héroe mítico, respondía a los atributos de poeta y el músico, en la antigua Grecia los líricos (así llamados porque sus cantos se ejecutaban con acompañamiento del instrumento de cuerdas, la lira) eran los aedos y los rapsodas, recitadores o cantores, que ejercían los dos oficios, pero que en realidad, en dicha época, eran uno solo: componían sus poemas y los recitaban y cantaban públicamente.

Artes, pues, temporales, tanto la música como la poesía. Ambas involucran también el ritmo. En lo que atañe a la música, la dimensión temporal se convierte en constituyente esencial, no sólo en el sentido cronológico, sino también en el fenomenológico, en la medida en que es registrada por la conciencia. Pero, además, en el interior de la obra musical se impone también otro tiempo, el tiempo musical específico, o varios tiempos, asociados a la dinámica interpretativa indicada mediante expresiones como allegro, andante, adagio, presto...

El lenguaje hablado comparte con la música el aspecto fónico o acústico. Por eso, el sonido como materia prima de la música lo es también de la poesía, cuando ésta se dice, cuando se lee en alta voz, o se entona, como en los primeros tiempos, lo que equivale a decir que percibimos la música y el poema mediante un mismo sentido, el oído.

Todos nosotros, para saber si un texto tiene ritmo, si tiene eufonía, es decir, si suena bien, hemos recurrido a la práctica de escucharlo mediante la lectura en voz alta, lo que no excluye que la lectura silenciosa también dé cuenta del elemento rítmico (musical). Una práctica a la que recurren con mucha frecuencia quienes escriben poesía. De este modo, por su material fónico, poseedor no sólo de ritmo sino también de tono, tiempo y melodía, encontramos entre la música y la poesía una nueva afinidad. Ambas clasifican en la categoría de las llamadas artes auditivas. No es de extrañar, entonces, que, la terapia de “entonación musical”, es decir, mediante el canto, como lo está haciendo la neuropsiquiatría, resulte eficaz para el tratamiento de pacientes afásicos, en casos incluso en donde un tratamiento convencional no ha tenido éxito.

### **A partir del texto literario**

Más allá de estos orígenes comunes, una asociación básica entre la música y la palabra es la que se da en el género vocal (la ópera, la canción, el oratorio), pero también en formas exclusivamente instrumentales que fueron particularmente apreciadas por los compositores románticos, como el “poema sinfónico”, que no es otra cosa que una exploración musical a partir de un texto literario, pero al mismo tiempo, como decía Liszt, se buscaba que la música fuera generadora de ideas literarias. Porque para Liszt, al igual que para muchos románticos, la máxima aspiración era esa fusión íntima entre música y literatura. Recordemos también, cómo se recurrió, especialmente a lo largo del siglo XIX a la dramaturgia de Shakespeare, no solo para óperas sino también para ballets, poemas sinfónicos y música incidental: Mendelssohn, y Chaikovsky, entre otros, se inspiraron en el dramaturgo inglés. A partir de *Fausto* de Goethe también compusieron obras sinfónicas y escénicas Gounod y el mismo Liszt, entre otros compositores. Pero también hay que hacer mención de la rapsodia y la fantasía, formas musicales típicamente románticas, que aunque

instrumentales, con mucha frecuencia aluden a asuntos literarios. Una obra emblemática en este sentido y fundadora de lo que se conoce como música programática es la *Sinfonía fantástica* de H. Berlioz, una composición que, sin palabras, con el mero recurso del sonido, desarrolla un argumento de tipo literario.

### **Sonoridad por encima de todo**

Pero volviendo a las relaciones música poesía, hay que decir que la musicalidad es condición y aspiración de la poesía. Cuando se habla de la música del poema se alude no sólo a la que depende de la métrica, cuando la hay, y de la rima, tanto externa como interna, sino también de la sonoridad intrínseca de cada palabra, de cada verso y de cada combinación de palabras. El poeta Ezra Pound habría observado esa hermandad esencial al afirmar que “la música comienza a atrofiarse cuando se aleja demasiado de la danza, y la poesía comienza a atrofiarse cuando se aleja demasiado de la música”. Y recordemos el ideal poético de Paul Verlaine, quien pregonaba que la música debía estar por encima de todo, ideal que es llevado hasta las últimas consecuencias en la estética simbolista.

Esa hermandad de origen entre la palabra y música no ha estado exenta de tensiones y turbulencias, muy especialmente en un género híbrido en el que la articulación y la dependencia se hacen imprescindibles. Me refiero por supuesto, a la ópera, “ese extraño monstruo, resultado del acoplamiento a menudo acrobático entre la palabra y la música”, tal como la define el autor francés Michel Poizat. En efecto, en la ópera las dos hermanas, música y palabra, han vivido en perpetua rivalidad. En distintas épocas y según los criterios, no solamente estéticos, se ha dado prioridad a la música o a la palabra, es decir, a la partitura o al libreto y se han enfrentado libretistas y compositores en torno al protagonismo de la una o la otra.

### **El libreto versus la partitura**

A la hora de definir estas prioridades se suscitaron intensas y famosas polémicas que colman las páginas de la Estética musical a lo largo del siglo XVIII. Gluck y Mozart, dos representantes del drama musical a finales de la centuria, defienden posiciones antagónicas. Mozart proclama

que la poesía debe ser hija obediente de la música, y en efecto, el hilo conductor de sus cuidadas composiciones para la escena es la partitura, en la que todo responde a la más perfecta concepción arquitectónica. Lo que no significa, de ninguna manera, que desdeñara el papel del libretista. Todo lo contrario: se cuidó de escoger a los mejores de la época, cuyo trabajo seguía muy de cerca, como el gran Lorenzo Da Ponte, quien con su pluma hizo una contribución fundamental a esas tres obras maestras que son *Don Giovanni*, *Las bodas de Fígaro* y *Così fan tutte*.

Gluck, por su parte, que fue uno de los más audaces reformadores de la ópera, pone de realce las razones del libreto y le da supremacía, en aras de dar mayor sentido al texto literario y también con miras a que los sentimientos y estados de ánimo de los personajes tengan mayor verosimilitud. Para ello simplifica la línea vocal de manera tal que atienda las exigencias del texto literario y no para satisfacer la vanidad de los cantantes.

En Italia, muy especialmente durante el siglo XIX, se dará prioridad a la voz que, en el caso del bel canto demostrará su alcance prodigioso como instrumento consagrado a la belleza del sonido y a la agilidad en el fraseo. Lo importante no es el qué sino el cómo se canta, hasta donde se puede llegar en la ejecución de las más complejas dificultades vocales. En cuanto a Verdi, en especial en sus títulos de madurez, nos hallamos ante un caso parecido al de Mozart, en el sentido de que pensaba con sonidos y notas, y al mismo tiempo estaba dotado de un poderoso instinto teatral, conjugado con buen gusto y criterio a la hora de buscar los temas literarios y los responsables del libreto, a los que seguía muy de cerca y les daba indicaciones de tipo teatral que casi siempre resultaban pertinentes. Con todo, a veces el resultado dejaba mucho que desear, como es el caso del retorcido y mediocre libreto de *El Trovador*, escrito por Salvatore Cammarano.

Más cerca de la modernidad resulta interesante ver que pensaba al respecto un autor tan acendradamente dramático como Puccini. Este músico sólo compuso pensando en la escena, pues consideraba que la música en sí era asunto de segunda importancia, si no tenía a mano un libreto. Por lo tanto, según decía, sólo se animaba a componer, cuando imaginaba a los personajes en plena actuación. Lo curioso es que su discurso musical de audaces procedimientos armónicos y modulaciones insospechadas encie-

ra páginas entre las más originales, hermosas e innovadoras que se hayan escuchado en las tablas a finales del siglo XIX. Sus melodramas son de los que uno puede oír, de comienzo a fin, prescindiendo del libreto y de la representación.

En cuanto a Wagner, quería hacer de la ópera el arte supremo y total, la obra de arte del futuro, en el que la simbiosis de música, teatro y poesía podría lograrse de la manera más perfecta. Para ello él mismo fue el libretista de sus dramas musicales. No obstante, compenetrado como estaba con las ideas estéticas de Schopenhauer, apostaba por una ópera cuyo sentido debía ser el de hacer visible lo invisible, la música mediante la acción escénica, y no al contrario (un texto dramático al que se añade una partitura), lo que significa que mientras la música encarnaba la esencia, el drama sería tan sólo la apariencia. Y en cuanto a la relación música/palabra, lejos de acoplarse y de armonizar, las poderosas voces concebidas por Wagner, y sus complejas puestas en escena, parecen estar en perpetuo duelo con la partitura, siempre a riesgo de que la voz resulte sepultada, como sucede muchas veces con sus óperas.

### **La representación del texto**

La autonomía de la música pura, quiero decir, de la música producida exclusivamente por instrumentos y liberada de la voz y la palabra, es un fenómeno relativamente reciente y suele situarse en el siglo XVII. Uno de los logros del estilo barroco fue precisamente el auge de la música instrumental que hasta entonces había tenido una condición subalterna y minusválida con respecto a la vocal. Es que si en épocas anteriores se concedía poca importancia al valor de la música emitida exclusivamente por instrumentos, a partir de allí se exige y se espera de estos instrumentos un poder expresivo equivalente al de la voz, y de este modo se consolidan dos campos perfectamente diferenciados: el de la música vocal y el de la instrumental.

Se trata, sin embargo, de una liberación relativa. Porque la música vocal, lejos de estancarse, también siguió su curso, explorando otros caminos de la mano del lenguaje y de la voz. Alrededor de 1600, en Italia, por iniciativa de la Camerata Florentina, integrada por un puñado de intelectuales y artistas de inspiración humanista, entre los que se hallaba Vincenzo Galilei, padre del astrónomo, por cierto, y de la mano de varios

poetas y músicos, nace un nuevo género que quiere ser la representación musical del texto, reuniendo en un mismo espectáculo la música y la palabra. Se trata del melodrama (en ese momento se designaba con esta palabra un texto declamado, o recitado con una música que le servía de acompañamiento). Aunque el propósito era el resurgimiento de la tragedia griega, el resultado, como suele suceder, fue algo totalmente nuevo y de allí nació la ópera.

No deja de ser curioso que cuando la música por fin parece empezar a acceder a una entidad propia, cuando por fin se consolida como arte más allá del lenguaje, con validez por sí misma, aparezca esta forma de expresión, la ópera o el melodrama, que es lo que es gracias precisamente a su fusión con un libreto literario.

Con la polifonía vocal, que tuvo su momento de esplendor durante el siglo XVI, representada en compositores como Tomás Luis de Victoria, Giovanni Palestrina, Orlando di Lasso, el solista había prácticamente desaparecido en aras del canto a varias voces, una de cuyas consecuencias obvias fue el oscurecimiento del texto. Resulta muy difícil, dentro de ese entramado de voces entender lo que dicen esas voces. Pues bien, como una reacción a esto, surge en el tránsito entre el Renacimiento y el Barroco y en el marco de esa aspiración estética de la Camerata Florentina a la cual se suman luego otros músicos, como Claudio Monteverdi, se configura, pues, una nueva manera de cantar: la monodía acompañada. Es así como se consolida el llamado “estilo retórico” o *stile rappresentativo*, un “hablar cantando” en el que se propone una relación hasta entonces desconocida entre la música y la palabra.

Mediante la simplificación de la línea vocal y haciendo que el énfasis se ponga en el lenguaje y no en el discurso sonoro, se pretende lograr una mayor comprensión de los textos y en este sentido una revalorización de la palabra en relación con la música. Ese nuevo estilo al cual hizo aportes notables el mismo Monteverdi, tanto en el madrigal como en la ópera, está en función de acciones y pasiones y de producir un efecto dramático en el oyente.

Con este nuevo estilo de canto se perseguía que la palabra volviera a ocupar su lugar preferencial, porque evidentemente con el abigarra-

do contrapunto se hacía ininteligible el texto y, por tanto, para quienes esperaban que la música comunicara un mensaje, ese mensaje resultaba oscurecido por el entramado de las distintas voces.

En su inevitable y vertiginoso desarrollo, muy pronto el naciente género operístico irá relegando el estilo retórico sólo a los recitativos, mientras que las arias, que privilegian el aspecto cantabile y melódico se van convirtiendo en parte medular del espectáculo. Es en ellas donde se pone realmente en juego el arte de la voz, que en el estilo del bel canto alcanzará su apogeo virtuosista como expresión desinteresada del arte por el arte.

Con la tormenta romántica, al mismo tiempo que se consagra y se valora por encima de todo la música pura liberada del yugo de la palabra, bajo la influencia del pensamiento estético de Schopenhauer y Nietzsche, que enaltecieron el arte musical, se acuña el concepto de música absoluta, es decir, el puro arte de los sonidos, autosuficiente en tanto que deslindado de toda función, concepto, objeto, propósito y programa. Se convierte así la música en paradigma y medida de todas las artes, pero al mismo tiempo, se hace más fructífera y profunda que nunca su fusión con la palabra. Surgen nuevas formas vocales como el *lied* y la *melodie*, compuestas sobre textos de poetas, además de composiciones instrumentales sustentadas o inspiradas en la literatura: las partituras programáticas, el poema sinfónico y tantas otras formas libres de pequeño formato.

### **Irrazonable y perturbadora**

Los filósofos de distintas épocas no han sido ajenos a los problemas estéticos derivados de la relación entre la música y la palabra. Moralistas y racionalistas, puritanos y ascéticos censuraron y condenaron la música, se negaron a su disfrute e incluso llegaron a prohibir la música pura, desprovista de contenido verbal. Quienes así han procedido piensan que sólo la palabra puede conectar con el concepto, que es elaboración racional, con el *logos* que educa, que enseña, que modera y reprime, que forma ciudadanos útiles a la República, y sujetos a las leyes. Recordemos que la expresión griega *logos* significa al mismo tiempo palabra y razón.

De los tres elementos que según Platón integran la música —armonía, ritmo y *logos* o palabra—, los dos primeros deben adecuarse al texto y no

éste al ritmo y a la armonía. Existió desde entonces la convicción de que la música por sí sola, deslindada del asidero conceptual de la palabra, tiene un poder perturbador, es sólo sensación que acaricia el oído, emoción que estimula la imaginación, opio narcotizante que, cual canto de sirena, desvía del recto camino y cautiva sin que se pueda explicar a cabalidad qué es lo que de ella fascina ni por qué.

Sin embargo, me pregunto y les pregunto a ustedes, ¿no es, acaso, la presencia de la voz, esa voz que canta, que entona palabras —bajo la forma del poema, en la canción, o del libreto literario en la ópera— lo que da a la música vocal ese algo más, ese valor añadido que potencia su poder y su capacidad para transmitir emoción, procurar goce, suscitar imágenes y asociaciones? Hay que advertir, además, que no siempre, o mejor, muy pocas veces, el magnetismo de la música vocal se deriva de lo que expresa el texto. Entre otras cosas por el impedimento derivado del idioma original, para quienes no lo conocen.

Y es que, además, en la ópera, el texto al unirse con el sonido, con inusitada frecuencia resulta incomprensible y se transforma en un elemento musical, especialmente en las arias y aún más en las de coloratura en donde lo que se busca por encima de todo es precisamente el lucimiento virtuoso de la voz. En esos momentos de gran tensión musical y a veces también dramática, tan esperados siempre por los auditorios, como son las arias, nos conmovemos, aunque no logremos descifrar su contenido verbal, e incluso aunque se ignore lo que dice el libreto. En esos gritos de amor, odio y desesperación que son las arias es en donde se expresa con mayor vehemencia la capacidad del género operístico para pasearnos por todas las manifestaciones emotivas posibles. Es que la voz, cuando dice cantando y rinde tributo al arte, tiene ese inexplicable poder de seducción: es un objeto de goce y de deseo, un objeto pulsional, según el análisis que desde la teoría psicoanalítica hace el ya citado autor M. Poizat.

A partir de cierto momento empezaron a convivir el recitativo y el aria, cada uno de ellos con características y propósitos distintos, y así como las arias, centradas en lo melódico, despliegan su potencial para la emoción desbordada, los recitativos, más próximos de lo hablado, hacen el papel de pasajes de transición que comentan o explican los incidentes del libreto.

Esa aria brevísima que ubicó Puccini hacia la parte media de su ópera cómica *Gianni Schicchi*, “O mio babbino caro”, además de ser una genuina joya, emociona, independientemente de las palabras que canta la soprano. No es la letra de esta aria —un pasaje más bien anodino, sin ningún interés particular—, sino la prodigiosa combinación de la música pucciniana con la voz de la soprano lo que es arte vocal de la más pura estirpe, lo que nos incita a escucharla una y otra vez. Es que primero nos fascina esta miniatura musical y sólo eventualmente podemos llegar a enterarnos de qué es lo que suplica el personaje de Lauretta a su padre en esa corta intervención. Podemos, incluso, no conocer nunca sus palabras y la fascinación seguirá intacta.

### **Inquietante belleza**

El oscuro capítulo de los castratti, aquellos muchachos cuya virilidad era sacrificada para conservar la belleza, la transparencia, la tersura y la agilidad de sus voces blancas, fue una de las formas más inquietantes y perversas de venerar el fetiche de la voz. En este caso, gracias al efecto contra natura de un timbre de niño, combinado con la potencia, la resistencia y el brío propios de un cuerpo de hombre. Si de clasificaciones genéricas se trata hay que decir que los castratti son voces masculinas, pero frente al fenómeno como tal, nos hallamos ante voces ambiguas, híbridas, que quizás por eso mismo producían tal fascinación.

Estos castrados célebres, Farinelli, Porporino, Cafarelli o Senesino, de factura típicamente italiana, eran recibidos como reyes en las cortes y codiciados por los mejores músicos de la época, amén de haberse convertido en las verdaderas estrellas que enloquecieron al público de los escenarios líricos europeos durante los siglos XVII y XVIII. Con la excepción, claro, de Francia, en donde no se plegaron a tal fenómeno por considerarlo antinatural. En tiempos modernos y contemporáneos, tras prohibirse el bárbaro procedimiento, la expresión más cercana al castratto es la del contrateno.

### **Más allá de la muerte**

A propósito de esa fascinación que emana del canto, quisiera ahondar en lo que significó la invención del fonógrafo para el anhelo de eternizar

el prodigio de la voz, objeto de culto que, mediante la grabación adquiere entonces esa capacidad milagrosa de desafiar el tiempo y perpetuarse. Los registros sonoros de Luciano Pavarotti, de Renata Tebaldi o de Alfredo Krauss es lo más vivo y palpitante que subsiste de estos artistas, más que su imagen o que sus objetos personales, codiciados en subastas públicas. Es ahí, en la grabación en donde realmente están de viva voz estos dioses de los escenarios líricos.

A diferencia de la obra de arte tangible, en dos o tres dimensiones, la pintura o la escultura, a diferencia incluso del libro y de las imágenes en movimiento, como es el caso del cine, que también sobreviven, esa voz musical de quienes ya no son de este mundo goza de un estatuto distinto en la medida en que es emanación directa y sin intermediación de un cuerpo, de un aparato fonatorio que existió alguna vez. Es como si del cuerpo se hubiese extraído un órgano, el instrumento de la voz, para entregarlo a la eternidad.

Si el libro, como dice Jorge Luis Borges, es una extensión de la memoria y la imaginación, la voz, separada de quien la emite y convertida en fetiche, es una extensión de ese ser que, cual voz de ultratumba, regresa a la vida en un momento dado, gracias a la revolución que significó la reproducción del sonido.

Salta a la vista la paradoja que significa, en el caso de Platón, y en general, de los filósofos racionalistas y de los padres de la Iglesia, privilegiar la música vocal en razón de su capacidad educadora y moralizante, y que, al mismo tiempo, sea precisamente la voz, en donde se articula esa palabra, la que tenga mayor poder de goce. Paradoja que es expuesta en forma elocuente por San Agustín en ese pasaje tantas veces citado de *Las Confesiones*, que ilustra acerca de las profundas reservas que con respecto a la incorporación del canto en la liturgia tuvo la naciente Iglesia cristiana. No está de más recordarlo:

*...Y sin embargo, cuando me acuerdo de las lágrimas que me hacían derramar los cantos de la iglesia en los primeros tiempos de mi fe reconquistada y que aún hoy me siento menos emocionado por el canto que por las palabras cantadas, cuando lo son por una voz pura y son moduladas como conviene, reconozco de nuevo toda la utilidad de esta institución. Por consiguiente, floto entre el peligro del pla-*

*cer sensual y la evidencia comprobada de los efectos saludables que produce: y sin emitir una sentencia irrevocable, me inclino a aprobar el uso del canto en la iglesia para que todos los oídos encantados ayuden al alma, demasiado débil todavía, a elevarse hacia una eterna piedad. Además, cuando me ocurre que me conmuevo más con el canto que con las palabras cantadas, esto constituye una falta que merece penitencia, y entonces preferiría no oír cantar.*

Lo que se desprende del pasaje de Agustín es que no basta, para domesticar el negativo influjo de la música, para sacarla de su irrazonable arbitrariedad y llevarla a la senda del logos asociarla a las palabras: éstas son emitidas necesariamente por una voz que, al convertirse en canto es capaz de hechizos incontrolables.

No hay que perder de vista, sin embargo, que el canto litúrgico de la Edad Media que conoció San Agustín era el canto llano, que fue sistematizado en el siglo IV por San Ambrosio y luego, en el siglo VI por San Gregorio, ambos padres de la Iglesia. Dicho canto no se proponía otra cosa que ser una oración entonada y por lo tanto la melodía estaba subordinada al texto y las palabras debían ser correctamente pronunciadas de manera que los creyentes captaran plenamente su sentido. Era como bien saben ustedes, monódico y *a capella*, había que evitar además cualquier impostación de la voz, y desde luego las ornamentaciones que pudieran oscurecer el sentido del texto sagrado. No siempre se lograba, hay que decirlo, en la medida en que este canto se realizaba y se realizó hasta tiempos relativamente recientes en latín, una lengua que estaba lejos de ser popular y que no todos los fieles conocían.

La música litúrgica, música funcional, tenía como propósito difundir la palabra divina y en la tradición ortodoxa era sólo vocal. En cuanto a la instrumental, con excepción del órgano tubular, había sido desterrada de la Iglesia— y cumplía en los feligreses un papel similar al que, después de pasar por el filtro de la censura y la regulación, le asignaba Platón en la educación de los jóvenes.

## **Primero lo verbal**

Existió, pues, desde tiempos paganos, la tendencia a supeditar la música al lenguaje, en la medida en que se creía que sólo asociada a la pala-

bra podía la música adquirir significación, tanto en términos semánticos como éticos. Kant y Hegel coinciden en el reconocimiento de la creación verbal, como la de rango más alto en virtud de su mayor contenido conceptual y como instrumento para el enriquecimiento intelectual y moral. Para Kant, icono del iluminismo filosófico que ve en la razón el canon y medida de todas las cosas, la música se dirige a los sentidos y es más placer que formación moral e intelectual. Al juzgar el valor de las Bellas Artes, relega la música al último puesto, por ser puro juego de sensaciones, más goce que conocimiento; porque, a diferencia del arte poético, lenguaje de la razón, el arte musical, lenguaje de las emociones y los afectos, juega con sensaciones sin concepto y “no deja nada para meditar”.

En este orden de razonamiento podría comprenderse por qué Sigmund Freud, que se interesó por el arte y dedicó no pocas páginas de su obra al esclarecimiento de obras de arte de la plástica, pero muy especialmente de la literatura, no mostró interés personal ni psicoanalítico en la música. Según confiesa en uno de sus trabajos de Psicoanálisis aplicado, la música lo deja indiferente, le genera incluso cierto rechazo y él mismo lo explica diciendo que una actitud analítica y racionalista lucha en él contra la emoción cuando no sabe qué es lo que lo emociona ni por qué.

Si de “entender” se trata, tal como se entiende un discurso verbal, evidentemente la música pura estaba fuera de su alcance. La palabra, o más bien el discurso es la materia prima con que trabaja el Psicoanálisis que, después de su fundador, llevó a Lacan a la afirmación de que el inconsciente está estructurado como un lenguaje. La palabra revela los mecanismos y procesos inconscientes, desde el sueño y el acto fallido hasta el síntoma histérico, pone en comunicación a paciente y terapeuta y puede, mediante el fenómeno de la catarsis, llevar a la cura.

Mejor suerte ha corrido la música entre los pensadores y filósofos que también tuvieron algo de artistas. Dos filósofos músicos como fueron Nietzsche y Adorno y por supuesto antes que ellos, el ya citado A. Schopenhauer, que incursionaron en la composición y conocían la “escritura musical”, no sólo valoraron la música por encima de otras formas de expresión e incluso del mismo pensamiento especulativo, sino que tuvieron la sensibilidad y la lucidez para penetrar en los arcanos de la que fuera para ellos faro y musa de su reflexión.

## ¿Lenguaje musical?

Como habrán observado ustedes a lo largo de esta intervención he utilizado algunas veces la expresión lenguaje musical o lenguaje de la música. Una expresión que uno lee y escucha frecuentemente. Ahora bien, si en efecto, la música es un lenguaje, como tantas veces se ha dicho, se estaría aludiendo a un sistema de signos —signos sonoros que al ser consignados en el papel configurarían la “escritura musical”—, signos destinados a la audición, que en última instancia es una forma de comunicabilidad. En este sentido la música sería incluso el único lenguaje legítimamente universal, un lenguaje, según sentenció Schopenhauer, “cuya claridad y elocuencia superan a todos los idiomas de la tierra”. Sin embargo, salvo que se haga con una intención metafórica, definir la música como lenguaje no deja de tener sus bemoles, porque en efecto, son abismales las diferencias entre lenguaje verbal y lenguaje musical y de eso me ocuparé en los minutos que me restan.

En la perspectiva de la lingüística moderna, y más concretamente a partir de Ferdinand de Saussure, al hablar de lenguaje como código por excelencia de comunicación humana y de realización del pensamiento, se alude a un sistema de signos arbitrarios (en el sentido de que no guardan relación material ni de necesidad con la realidad que, en virtud de una convención pretenden nombrar, ya se trate de objetos o conceptos). Ese signo lingüístico se define por la relación entre un significante y un significado. Es decir, que según este enfoque, y en sentido estricto, el término lenguaje se reserva solamente para el lenguaje semántico, portador de significado y que comunica un mensaje específico: el lenguaje discursivo.

Es pertinente que recordemos el ya clásico esquema del proceso lingüístico propuesto por Roman Jakobson según el cual, la comunicación verbal implica varios factores: un emisor y un receptor y entre ambas partes el mensaje, el contexto o referente, el canal o contacto y el código. Cada uno de estos factores, en la medida en que predomine sobre los otros da origen a una función lingüística diferente: emotiva o expresiva, conativa o apelativa, poética, referencial, fática y metalingüística.

Si se intenta transponer tal esquema, como lo intentara Lévi Strauss, al llamado “lenguaje de los sonidos”, salta a la vista la imposibilidad de ha-

llar equivalentes para cada una de estas instancias, con la salvedad, claro, del receptor, que siempre es un factor *sine qua non* del hecho musical, y del emisor, el autor o compositor en quien recaería la función emotiva o expresiva. El problema se presenta a la hora de definir cuál sería la naturaleza de los demás factores y como distinguirlos, en el caso de que fuese posible. Para comenzar, la función referencial, también llamada por Jakobson denotativa o cognitiva, básica en toda comunicación, brilla por su ausencia. La mediación del intérprete en el acto de comunicación musical también complica las cosas. Se podría, retomando a Mc Luhan, decir que en la música el medio es el mensaje para subrayar su sumisión total al ejecutante.

No cabe duda de que en el gesto de interpretar y escuchar música se produce cierta comunicación en la cual predominaría, lo mismo que en la poesía, la función poética, centrada en el mensaje. En la música, en efecto, si hablamos de música pura, no hay otro “contenido”, no hay otras “ideas” que las ideas musicales. La controversia se suscita cuando se trata de dilucidar cuál es el “mensaje” de la música que, en todo caso, no sería unívoco sino polisémico, para seguir usurpando los términos lingüísticos.

Una de las paradojas de la música es la de ser quizás el más expresivo de los “lenguajes”, pero al mismo tiempo no expresar nada que se pueda traducir, parafrasear o transcribir en palabras —como una suerte de lenguaje mudo—, lo que llevó a Lévi Strauss a hablar de ese carácter contradictorio que “hace del creador de música un ser semejante a los dioses, y de la música misma, el supremo misterio de las ciencias del hombre”. Lenguaje musical y lenguaje articulado son, para el creador de la antropología estructural, no sólo distintos sino opuestos. Y entre ambos se situaría el mito, por estar, según afirma, “a medio camino entre el pensamiento lógico y la percepción estética”, aunque más emparentado con la música que con el lenguaje articulado.

## **Polisémica y ambigua**

Quién pone en duda que un cuarteto de cuerdas de Beethoven, de Gabriel Fauré o de Bela Bartok “comunica”, “dice” algo que, sin embargo, no es transmisible verbalmente ni en los mismos términos para todos los

receptores. Cada quien lo percibirá de manera distinta, como ha quedado demostrado incontables veces en pruebas realizadas con grupos de oyentes, a quienes se les pide que expresen lo que un trozo de música les suscita o les “dice”. Las respuestas sorprenden no sólo por la diversidad sino porque con inusitada frecuencia resultan contradictorias.

Sobre cómo una misma composición puede generar reacciones, sugerencias y emociones de distinto tipo en cada receptor abundan las anécdotas, como aquélla en torno a la popular sonata para piano del opus 27, mal llamada, y seguramente traicionando la voluntad del compositor, *Claro de Luna*. Porque, en efecto, Beethoven sólo la denominó: *Sonata quasi una fantasia*. Sin embargo, es de esas obras que han dado pie a todo tipo de lecturas. Para comenzar, el nombre, *Claro de Luna*, parece haber sido puesto en fecha muy posterior a la de su composición por un crítico musical quien, supuestamente al escuchar el primer movimiento, el *adagio sostenuto*, dijo que con sus acordes y arpeggios repetidos lentos y oscuros le evocaba un claro de luna en el lago de Lucerna. El pianista A. Rubinstein, sin embargo, cuestionó esta apreciación. Según él, un claro de luna se asocia a un sentimiento lírico, muy distinto del sentimiento lúgubre que, a la manera de un cielo cargado de nubes, evocaría para él la beethoveniana sonata.

De una obra musical podría, en principio, afirmarse lo mismo que afirma Sarah Kofman de un cuadro: “No quiere decir nada. Porque si ése fuera su propósito, sería efectivamente inferior a la palabra y tendría necesidad de ser realzado por el lenguaje para recibir un sentido, un sentido claramente comunicable”. Ya Schopenhauer hablaba de la autosuficiencia de la música, de cómo excita nuestra fantasía y nuestra imaginación de manera más poderosa que las imágenes y por supuesto, que las palabras; de cómo la música no necesita de un poema ni de un libreto para ser lo que es, porque el sonido, dice, es infinitamente más poderoso y más infalible que las palabras.

A diferencia del lenguaje semántico, no hay en la música posibilidad de asociar sonido y sentido, a menos que sea el que cada quien quiera darle. La música no comunica de manera unívoca conceptos ni ideas —lo que se suele llamar contenidos—, aunque los sugiera o evoque. Por eso es considerada la menos conceptual de las artes y en el caso de que se

aceptara llamarla lenguaje habría que precisar que se trata de un lenguaje no semántico, y por eso mismo, polisémico o ambiguo.

El problema de la semanticidad o asemanticidad de la música se erige como uno de los más espinosos, generador de controversias célebres en la historia de la estética musical. Desde quienes afirman que no significa nada, y por lo tanto es inexpresable por la palabra como no sea mediante la asociación y la convención (si se la vincula con otras artes o referencias), hasta quienes defienden su condición de lenguaje autónomo, que significa algo que a ella y sólo a ella concierne, o lo que es casi lo mismo, que significa algo, pero a su manera.

### **Indescifrable y misteriosa**

Sobre ese efecto indescifrable y misterioso de la música, hallamos referencias no sólo en obras de pensamiento, empezando, como ya vimos por Platón y luego por sus continuadores los pensadores cristianos de la Edad Media. También las hay en obras literarias de la modernidad, en algunas novelas de Thomas Mann y de Sandor Marai, así como en la *Sonata a Kreutzer* de L. Tolstoi, para mencionar sólo algunos. Pero ya ahondar en esto sería tema para otra conferencia. Voy a referirme solamente a la novela breve de Tolstoi, *La Sonata a Kreutzer* en donde se alude a ese efecto poderoso y perturbador de la música. Aquí el autor ruso pone en juego varios de los temas que lo obsesionaban: el matrimonio, el amor, el adulterio y los celos. En este caso, la mujer de la pareja en cuestión, es pianista y se reúne con un colega, violinista, para hacer música de cámara. Una de las piezas que interpretan es la sonata Kreutzer de Beethoven, de donde toma Tolstoi el título de su novela. Pues bien, la mujer al parecer ha empezado a sentirse atraída por su compañero musical y en el marido se desatan unos celos devastadores que lo llevan a apuñalearla una noche. Pero en torno al asunto que nos interesa, el de la música, el marido había empezado a acechar detrás de la puerta las sesiones de estudio de su esposa con el violinista, cuando preparan esta sonata de Beethoven, la *Sonata a Kreutzer*. En una de esas oportunidades, dice el celoso marido al interlocutor en la novela cuando le está contando cómo y por qué se convirtió en el asesino de su esposa:

*Si, tocaron la sonata a Kreutzer de Beethoven. ¿Conoce usted el primer movimiento, el presto? Lo conoce usted? Oh! Esa sonata es terrible. Qué es? No lo comprendo. Qué es la música? Qué efecto produce? Y por qué actúa de ese modo? Dicen que eleva las almas. Es absurdo! Es mentira! Ejerce una gran influencia, pero no eleva el alma en modo alguno, sino que la irrita. Cómo explicarle esto? La música me obliga a olvidar mi existencia, mi situación real, me transforma. Bajo su influencia me parece sentir lo que no siento, entender lo que no entiendo y ser capaz de lo que no soy en realidad (...).*

Prácticamente lo que puede deducirse de este pasaje es que, de alguna manera, se responsabiliza a la música de unos amores ilícitos, del arrebatado de celos en que cae este hombre y del asesinato en que incurre. Una actitud moralista de condena de la música que no deja de evocar a Platón.

Ahora sí, para cerrar por hoy, que no concluir, porque el debate sigue abierto, digamos que de alguna manera, la historia de la música se puede seguir en torno a esa fusión y a esa tensión, nunca resuelta totalmente, con la palabra; en torno a los acuerdos y discrepancias entre dos formas de expresión afines aunque distintas, entre dos lenguajes que no sólo son diferentes sino incluso opuestos y por lo tanto irreconciliables: el lenguaje verbal, propio de la razón, y el lenguaje musical, propio de la sensibilidad y el sentimiento. Relacionar la música con lo verbal, ya se hable de palabra, discurso, texto, narración o poema y tratar de definirla en función de predicados propios del lenguaje de la lógica o lenguaje semántico, tales como qué dice, qué significa, qué comunica la música, constituye uno de los asuntos cruciales del pensamiento musical desde la antigüedad hasta hoy.



Oscar-Felipe Zuluaga

# Valentina Marulanda en la encrucijada de música y pensamiento

Carlos-Enrique Ruiz

**V**enimos de pasar un año [2010] con el recuerdo bicentenario de las independencias y accedemos a otro [2011] con la trilogía literatura, música y pensamiento, en espacio de permanente construcción por la avidez de espíritus no dispuestos al conformismo ni a las limitaciones. La vida académica debe despertar la capacidad de duda, y de deslumbramiento ante las sorpresas de la Cultura, en sus múltiples formas, integrables en el anhelo por sobrevivir a la desesperanza.

Gozamos de una provincia enmarcada por montañas y transitada por nieblas, espasmos de lluvias y atardeceres multicolores, donde la elaboración de pensamiento y la armonía de composiciones, han alcanzado expresión de calidad y calidez. Y la mujer se yergue, en el mundo académico, con su notable capacidad de meditación para contribuir en la forja de espacios favorables al estudio con rigor, a la juiciosa escritura y al compartir con sentido de libre examen en la cátedra, en las revistas, en periódicos, en libros, en conferencias y en los animados diálogos con colegas y alumnos. La elaboración de pensamiento, por personas



Olivero-Felipe Zuluaga

del género femenino, ha tenido entre nosotros singular validez; así lo indica la valiosa trayectoria docente y profesional de Norma Velásquez y Leonor Gallego, en terrenos arduos de la Filosofía y la Lingüística, como las mayores que iniciaron en la ciudad el fervor por lo académico en esas disciplinas, seguidas de personalidades aventajadas como Valentina Marulanda, Martha-Cecilia Betancur, Mónica Jaramillo-Mahut y Diana Hoyos. Todas ellas continuadoras en el Humanismo de, por ejemplo, una María Zambrano, la sublime autora de los "Claros del bosque".

La versión 2011 de la "Cátedra abierta Grandes Temas de Nuestro Tiempo", en la sede Manizales de la Universidad Nacional de Colombia, consagrada a examinar las interrelaciones de literatura, música y pensamiento, tuvo en la apertura [24 de febrero] la conferencia de intelectual sobresaliente en estas disciplinas, que en temprana edad aplicó al estudio del piano y la gramática musical, para luego cultivar su sensibilidad en el estudio de lenguas clásicas y modernas, la historia de la cultura, la filosofía, en la Escuela de Filosofía y Letras en Manizales, con estudios de maestría y doctorado en La Sorbona de París. Luego vinieron los desempeños en instituciones de cultura, en Colombia y Venezuela, ceñidos a esas disciplinas de la formación esencial.

Se trata de Valentina Marulanda, quien concilia interés y vocación en esas tres líneas de la convocatoria a la versión de la Cátedra. Escritora que piensa con ilustración debida a los clásicos de la filosofía y la música, con infaltables lecturas de antiguos y modernos. Personalidad expuesta al mejor momento en su tarea de intelectual, pródiga en el compartir, con textos en revistas, libros, periódicos, conferencias, trabajos de seminario, programas radiales, y en el diálogo sin falta entre contertulios de su selecto círculo multinacional. Ha cumplido valiosa y reconocida tarea cultural, en especial, en Venezuela y Colombia, con ambicioso proyecto en plena marcha de lecturas e investigaciones filosóficas, que asoman en la escritura perseverante y delicada, sin detrimento en el compromiso de la divulgación de lo que los ateneístas de comienzos del s. XX llamaron la "Alta Cultura". Ha sido programadora y promotora de música, soporte de biblioteca nacional, editora y asesora en publicaciones, incluso indagadora y cronista en vinos y en cuestiones de fina mesa, con propósitos de preguntarse por el sentido y por la sensualidad que corresponde a los merecimientos de la vida.

Cabe la pregunta que se hace el pensador español Eugenio Trías: “¿Cómo ilumina la música los lados sombríos y negativos de la existencia: el mal, el horror, lo siniestro...?”

*-¿Podrías comentarnos un poco sobre tu origen familiar, ambientes en la niñez y juventud que te permitieron elegir rumbo en tu formación?*

Fui permanentemente incitada hacia la lectura en mi ambiente familiar. Tanto mi padre como mi madre eran buenos lectores y mi padre muy aficionado a la buena música, por la cual me sentí poderosamente atraída desde muy temprana edad, cuatro o cinco años. Mi mamá, estricta como era, una de las cosas que no permitía, como si hubiera leído “Sobre la brevedad de la vida” de Séneca, era que “perdiéramos el tiempo”. Si nos veía sentados, con las manos cruzadas, sin hacer nada nos decía: ¿“No hay por ahí, un buen libro que leer...?”. Eso, desde luego, siempre y cuando ya hubiéramos cumplido con los deberes del colegio y los de la casa, que no eran pocos. Siendo adolescente recuerdo haber leído, por ejemplo, todas las tragedias y comedias de Shakespeare que se hallaban en la pequeña biblioteca doméstica. Luego, a la hora de decidir el rumbo profesional, no dudé en elegir el camino de las humanidades. Mi padre, durante su paso por la rectoría de la Universidad de Caldas, había fundado la Facultad de Filosofía y Letras, unos estudios que él valoraba sobremanera y, por lo tanto, me impulsó a que me inscribiera en esa facultad.

*-¿Cómo fueron esos estudios tuyos de piano y qué alcance y consecuencias, tuvieron en ti?*

Como me gustaba tanto la música, tal vez desde la adolescencia, ingresé al Conservatorio. Allí cursé estudios básicos de teoría, solfeo, piano. También tuve práctica coral. Era tal mi fervor que llegué a pensar en hacerme instrumentista y anhelaba la posibilidad de hacer música de cámara, que me apasionaba, más que la carrera de solista. Esto me llevó a incursionar muy brevemente en el violoncello, un instrumento que siempre he adorado, pero endemoniadamente difícil. La carrera musical exige dedicación de tiempo completo, y ya cuando me hallaba en Filosofía y Letras, vi que era difícil compaginar las dos. Tomé un día la decisión de cerrar el piano y nunca más lo abrí, a tal punto que no podría tocar una escala. No obstante, el entusiasmo por la música ha seguido intacto o *in*

*crescendo*, pero enfocado de otra manera. Soy melómana, escucho música, soy asidua de conciertos y me he dedicado con sumo interés en los últimos años a estudiar y escribir sobre la Estética de la Música. También he venido realizando desde hace varios años, a través de la Emisora Cultural de Caracas, un programa comentado de música académica y uno de los trabajos que ejercí en Colombia, en la Biblioteca Luis Angel Arango y en la Sala de Música de Banco de la República, en Manizales, tuvo que ver con la difusión musical.

*-En los años en que estudias Filosofía en la Universidad de Caldas, ¿qué tal era el ambiente cultural, y de qué manera percibiste el impacto del Mayo francés del 68 en estos medios de país, ciudad y universidad?*

El ambiente cultural en la Universidad y en Manizales de esos tiempos, anteriores a la revolución comunicacional, era bastante limitado, si lo vemos a la luz de hoy. Pero nosotros, los estudiantes de la facultad éramos como unas esponjas, ávidos de conocimiento y de información, dispuestos a absorber y a aprovechar lo que teníamos a nuestro alcance. Apenas estaba ingresando a la carrera cuando ocurre el movimiento de Mayo del 68 y creo que, más que en su alcance político (yo era aún muy joven para calibrarlo) lo percibimos a través de los ecos del pensamiento liberador de los años anteriores que inspiraron la revuelta y que nos fueron llegando a cuentagotas. Ya en los años finales de la carrera leímos y estudiamos a Marcuse, a Erich Fromm, así como también a Sartre y la Beauvoir, a Camus, pensadores que me incitaron mucho más en su momento que los filósofos de la tradición metafísica. Siempre vi en el Existencialismo la más terrenal y humana de las posturas filosóficas, por ser un pensamiento que se ocupaba de lo concreto, de la situación real de los hombres en el mundo.

Recuerdo haber leído toda la obra de Camus, para algún trabajo académico, pero más allá de eso me apasioné tanto con su escritura apasionada, sus ideas y su mundo que recorrí no sólo sus ensayos sino sus obras de dramaturgia y de narrativa. Una pieza como *El Malentendido* me tocó en mis fibras más internas.

*-¿Qué profesores recuerdas de esa etapa en el pregrado, por influencias que recibiste de ellos en tu vocación personal, intelectual?*

Tengo recuerdos muy vívidos de Bernardo Trejos-Arcila, quien, en primer semestre nos dio, en Historia de la Filosofía, la etapa presocrática. Él le ponía mucho entusiasmo a su relato sobre Tales de Mileto, Anaxógoras, Anaximandro, que para uno en ese momento, parecía un relato mítico. Y sin duda, lo era, en la medida en que la filosofía apenas se configuraba como disciplina distinta del mito. Hoy en día me siguen interesando mucho, e incluso más que los presocráticos, todo ese puñado de pensadores de la filosofía pagana, hasta la era helenística, que son figuras, sin duda consideradas menores. Me refiero a los Estoicos, los Epicureístas, los Cínicos, los Cirenaicos. Creo que si algún día hubiese desarrollado de manera formal una carrera académica es muy probable que hubiera puesto el énfasis en ese período de la Filosofía.

No puedo dejar de mencionar al padre Raúl Aristizábal, profesor de Filosofía medieval, teñida de pensamiento cristiano, que él dominaba. Al menos así lo veo en retrospectiva. Sus clases eran amenas, hablaba muy lentamente, lo que nos permitía casi que transcribir en un cuaderno, que aún conservo, todas sus clases. Hernando Hincapié fue nuestro profesor de latín, excelente y muy exigente profesor, aunque desafortunadamente por muy poco tiempo. Es una de las carencias, entre muchas, que lamento: no haber adquirido el manejo, a nivel de lectura de textos, de esta lengua y del griego. Recuerdo el primer examen escrito que nos hizo: nos pidió que tradujéramos una frase del latín, cuya última palabra era "fornicarum" (es decir, hormigas). La frase debía traducirse como "Admirable es la diligencia de las hormigas". Sin embargo, no pocos, sino todos, en la clase optamos por escribir, con toda la inocencia y el candor de los 17 años: "Admirable es la diligencia de los que fornican", que dio pie para toda clase de chistes, entre los estudiantes mayores que nosotros de otras facultades. Leonor Gallego era otra profesora muy rigurosa y bien formada, a quien tuve por poco tiempo como docente.

Ya en la etapa final de la carrera, vino de Bogotá Guillermo Mina, recién egresado y muy bien formado, de la Universidad Nacional de Colombia, que fue para mí, y creo que para todo nuestro grupo, uno de esos maestros que abre horizontes. También un interlocutor con el que compartíamos lecturas y el gusto por las artes visuales y la música. De la mano de Mina supe con certeza que si algún día adelantaba estudios de

posgrado sería en el terreno de la Estética. Con él me inicié en la lectura de Thomas Mann, que llegó a apasionarme, entre las que recuerdo. Y como materias académicas, asistí con él mismo a seminarios sobre Psicoanálisis y Marxismo que creo que, por primera vez, llegaban a las aulas de nuestra universidad. Leímos y trabajamos no sólo algunos textos de juventud de Marx y una buena parte de la obra de Freud, sino que también nos acercamos, de la mano de Mina, a autores como Althusser, Laplanche, Pontalis. Estos eran nombres que despuntaban apenas en Francia y con los que él ya estaba en contacto.

Seguramente debió ser Mina también quien nos contagió el fervor por Sartre. Leímos, más que todo, *La Náusea* y las obras de teatro. Y aquí abro un paréntesis para recordar algo que en retrospectiva me parece muy divertido. Con una querida amiga y compañera de clases, Silvia Ochoa, intentamos leer *El Ser y la Nada* y para ello elegimos, al mismo tiempo como acto simbólico, de transgresión y como una manera de ir contra lo establecido, irnos en la noche a alguno de los cafés del centro de Manizales, “La Cigarra”, si mal no recuerdo, a los que estaba vedada la entrada de señoritas decentes, como nosotras. En general eran lugares de encuentro de hombres. Pues bien, para entrarle a este mamotreto tan difícil y poder dominar el sueño, nos sentábamos allí en una mesa, nos tomábamos varios tintos, y dele, a tratar de descifrar algo hasta que el sueño nos rendía. Por supuesto, morimos en el intento... porque nunca logramos pasar de las primeras páginas.

Estas enumeraciones de profesores siempre son chocantes porque termina uno omitiendo nombres importantes. Por ejemplo, no puedo dejar de mencionar lo mucho que debo a Alberto Londoño-Alvarez, quien tenía a su cargo una materia electiva de Historia y Apreciación de la Música, que yo cursé. Hombre muy culto y sensible tenía el don para compartir la pasión por la música. Seguramente se me escapan otros nombres.

*-Cuando llegas a París asumes estudios de postgrado en Estética, con posterior aplicación a la Filosofía del Arte y la Cultura. Relata, por favor, esa experiencia, quizá primero el choque con otra cultura y luego con la observación del medio universitario y, en general, cultural. Pasados los años, ¿de qué manera valoras ese periodo en tu vida?*

Llego la primera vez a Francia en 1973, gracias a una beca que obtuve en un concurso que abrieron en la Alianza colombo-francesa de Bogotá, en donde cursaba estudios de lengua. Esta beca me obligaba a hacer algo en esa misma dirección del aprendizaje lingüístico. Para ello me enviaron a una pequeña ciudad de Provincia, Besançon, en donde permanecí un año académico. Al concluir éste, y por ende la beca, me sentí muy frustrada de no poder aprovechar esta oportunidad para hacer algo en lo que más deseaba: la Filosofía del Arte, y en Paris. La verdad es que salir por primera vez del país y desembarcar en un poblado perdido, cerca de Suiza, en donde no había casi nada de lo que uno había imaginado que eran Francia y Europa, resultaba un poco frustrante. Digo esto en el sentido de que se trataba de una ciudad puramente universitaria con pocos atractivos adicionales y a comienzo de los años setenta, no había allí muchas posibilidades de vida cultural. Además, vivía en una residencia universitaria alejada del centro, en donde el servicio de autobuses era solamente diurno... así que ni la posibilidad de ir a un cine. Te puedes imaginar... Entonces, con una amiga de Bogotá, que compartía igual destino que yo, y que había conseguido prolongar su estadía gracias a un trabajo en Paris, nos fuimos para la capital y allí, entre algo que me enviaba mi padre y el cuidado esporádico de niños, me las arreglé, viviendo en condiciones de gran austeridad, para inscribirme en La Sorbona, en la maestría de Estética, que logré llevar a cabo. Paris sí era, entonces como ahora, el centro de Europa en materia de conciertos, de ópera, de grandes exposiciones, de museos, librerías, en fin... que aproveché hasta donde los recursos me lo permitían y recurriendo siempre a lo más económico, como por ejemplo, un puesto para la ópera, sin visibilidad o sin asiento, es decir, que debía uno permanecer de pie las tres o cuatro horas que duraba el espectáculo. Algo absurdo que hoy no haría por ningún motivo. Pero eso es la juventud: podía más el deseo que la incomodidad.

Luego, en los años ochenta regresé a Paris para continuar el posgrado, en la misma dirección que, allí en Sorbonne nombraban indistintamente Estética o Filosofía del Arte. Concluí lo que llamaban en ese entonces el DEA, es decir, la primera etapa del doctorado pero me quedó pendiente la tesis cuando tuve que regresar, porque se me terminó el financiamiento.

*-¿Recuerdas tus primeros escritos?*

Es curioso, pero las primeras páginas que escribí y osé publicar, abordaban ya de manera balbuciente y como puede hacerlo uno a los 18 años, asuntos de Estética y concretamente de Estética de la música. La primera nota, publicada en "La Patria", se refería al papel emancipador de la música en Beethoven, y en ella reflexionaba a propósito de alguna afirmación hecha por Enrique Buenaventura durante el Festival de Teatro. Después, en la primera Gaceta de Colcultura, cuando la dirigía Juan Gustavo Cobo, publiqué algo sobre Psicoanálisis y Literatura que fue el tema de mi tesis de maestría. Sobre esto mismo escribí algo para un semanario cultural de "El País" de Cali. Luego, desde el año 76 y todavía en Colombia, empecé a enviar colaboraciones para el "Papel Literario" de "El Nacional" de Caracas, una relación que he mantenido hasta hoy... Luego vendrían otros medios...

*-¿Cuándo y bajo qué circunstancias asumes tu condición de escritora?*

Llegué a la escritura por la vía del periodismo, con cuyo ejercicio me he ganado en más de una oportunidad la vida, primero en Manizales, en "La Patria" y luego en Venezuela, en donde estuve vinculada a un grupo editorial por varios años, la revista "Exceso", fundada y dirigida por Ben Amí Fihman, que después se diversificó en otros proyectos. También estuve vinculada a una editorial alternativa, entre amigos y sin ánimo de lucro, *Angria*, en la que publicábamos libros de poesía y ensayo y una revista sobre libros. En Colombia también participé de empeños editoriales en revistas como *Fabularia*, que dirigía Octavio Arbeláez, en Manizales, y en Bogotá una revista que hacíamos con Jaime Echeverri, Rosita Jaramillo, Juan Manuel Roca y otra gente. He escrito, pues, de manera relativamente asidua en revistas y periódicos como *Aleph*, la revista de la Universidad de Antioquia, *Gaceta de Colcultura*, *La Patria*, *Papel Salmón* y muchas otras. El periodismo es, sin la menor duda, la mejor forma de soltar la pluma y superar el miedo de la página en blanco, en la medida en que no hay alternativa y uno tiene que escribir y entregar con unos plazos perentorios. Sin embargo, no me siento reportera, aunque es un oficio que respeto mucho, y en realidad lo que menos me gusta es el periodismo de calle. No corre por mis venas esa pasión por la búsqueda de la información de actualidad, por el acontecer en pleno desarrollo. Prefiero una escritura más reposada, desde los libros, las vivencias, desde una biblio-

teca. Una suerte de periodismo de escritorio, que, por lo tanto, creo, no es en sentido estricto periodismo. Y por eso me siento más a gusto en el artículo, el ensayo o la crónica que en el reportaje y la entrevista.

*-En tus escritos los temas esenciales han sido justo el Arte, en especial la Música, la Filosofía y la Literatura, no como creadora de cuento, novela o poesía (aunque nunca se sabe), sino como analista, crítica, promotora o divulgadora. Pero se descubren escritos tuyos relacionados con el Psicoanálisis y llegaste a advertir que el mundo sigue siendo freudiano, a pesar del fracaso de las ideologías y de la crisis de la llamada "civilización" (en tus palabras: "el desmoronamiento de una civilización"). ¿Cómo ocurrió esa aproximación tuya a Freud y sus teorías, en especial con atisbos hacia la Estética? Al estudiar estos temas, tú acudiste a una estremecedora cita de Rilke: "Lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar."*

Si, en efecto, no tengo ningún don para la narrativa y creo que tampoco para la poesía. Algunos poemas en los que incurrí en la juventud los rompí porque me parecieron muy mediocres. Una vez que me retiré de los compromisos de trabajo diario, me he podido dedicar a trabajar en mis cosas, en función de un proyecto personal, siempre dentro del ensayo que creo que es lo más cercano a mí, y con la filosofía y en particular la estética como una de líneas de reflexión e investigación.

Creo que ya te respondí, en parte, de dónde vino mi interés por Freud y su teoría de la cultura para la cual, hallé luego, al llegar a la Universidad de París un ambiente fértil. Por eso decidí trabajar en esa dirección. Había un cierto boom del pensamiento psicoanalítico, no sólo en torno a Freud, sino también en todos sus desarrollos, derivaciones y corrientes a través de sus alumnos, fundadores de nuevas escuelas, entre los que se contó Lacan. Creo que esto en tanto que el boom pasó, pero no se puede negar que el Psicoanálisis está y estará incorporado definitivamente a la visión del hombre y de la cultura. Como decía el mismo Freud marcó un giro copernicano en el pensamiento y la investigación. Personalmente, a la hora de seguir investigando quise explorar otros rumbos, como la *Teoría Crítica*, y muy especialmente el pensamiento de Teodoro Adorno, cuya *Estética Negativa* fue tema de la monografía para la aprobación del DEA.

No sé si Rilke llegó a conocer el estudio sobre *Lo siniestro* de Freud, pero lo cierto es que hay una gran sintonía entre la afirmación del poeta a que aludes y dicho ensayo. En *Lo Siniestro*, de 1919, se sitúa Freud en relación con la Estética hedonista que se ocupa de lo bello y lo agradable. Y lo hace a partir del concepto de lo Siniestro, emparentado con lo extraño, lo lúgubre, lo que genera angustia, etc. Freud no rechaza los sentimientos positivos en el goce estético, pero considera que son inseparables de los negativos, ligados al regreso de lo reprimido. En efecto, estaba echando las bases para una Estética negativa que llevará hasta sus últimas consecuencias el ya citado Adorno.

*-En música has sido apasionada de la más selecta, la obra de los grandes compositores universales, pero sin desconocer expresiones incluso del folclor, o de algunas voces populares. Compártenos, por favor, un poco de ese conjunto de tus aficiones...*

Echo mano del lugar común para decir que la música se divide entre la que nos gusta y la que no nos gusta. Pero más allá de eso sí creo que hay música que es arte y otra que es ruido y mercancía. Considero que hay música de alto valor estético no sólo en la llamada música académica sino también en expresiones de la música tradicional. Pensemos, por ejemplo, en las expresiones de Colombia y Venezuela, por decir algo, pero también en el cante jondo, en cierto tipo de canción popular de autor; en Agustín Lara. El mundo de la música tradicional es vasto y dentro de él hay elevados valores estéticos. En el marco de la llamada música popular y tradicional una de las expresiones que más me gusta es el *Son* cubano, anterior a la revolución. Para mí una de las más altas expresiones. Ya a otro nivel, pero también en Cuba, me conmuevo con Ernesto Lecuona e Ignacio Cervantes. Me gustan mucho ciertos vallenatos, los clásicos, y la música de los llanos colombo venezolanos.

*-Como es natural en tu vocación, la Filosofía ocupa centro, con escarceos en otras líneas, pero sin dejar de lado la capacidad reflexiva, y noto que ahora te dedicas más a ella; lo cual puede apreciarse en ensayo reciente tuyo, intitulado "De filosofía y fábula" (Rev. Universidad de Antioquia, No.301, 2010); ¿en qué dirección vas?, ¿qué pensadores te acompañan?, ¿qué trabajos te has propuesto adelantar, o continuar?*

Terminé recientemente un libro de ensayos de Estética de la música, titulado *La razón melódica* que está en manos de un editor y en el cual se ve reflejado el trabajo de varios años. El ensayo al cual aludes forma parte de otra línea reflexiva: la filosofía y la literatura que también me gustaría seguir desarrollando. Ahora bien: por primera vez, desde hace poco tiempo, estoy traicionando la Estética e incursionando en la Ética que me interesa mucho y que si te pones a ver no están muy lejos una de otra, si pensamos que la Ética estudia entre otras cosas el buen vivir, el vivir feliz, la felicidad, el placer, el goce. Ahora estoy sumergida en Aristóteles, en Séneca, en Platón, en Epicuro.... Es lo que te puedo decir por el momento...

*-Cuando te instalas a vivir y laborar en Caracas se inicia etapa más fructífera en tu vida, por tus aplicaciones intelectuales, por tus vínculos de trabajo, con apertura en la publicación de escritos tuyos, y por la tarea editorial que cumples, como en el caso de "Angria", o en el Consejo Nacional de la Cultura, y de otros medios. ¿Puedes, por favor, rememorar un poco ese período, todavía en buena marcha?*

Sí, fueron experiencias fructíferas, muy especialmente la de trabajar en la Biblioteca Nacional, al lado de una mujer como Virginia Betancurt, la hija de Rómulo Betancurt. Visionaria e incansable, fue pionera desde los años setenta del desarrollo de un sistema bibliotecario moderno para Venezuela. Con ella aprendí mucho. Después estuve en el Consejo Nacional de la Cultura y en el Centro Nacional del libro. En este momento me encuentro en feliz retiro del trabajo remunerado con mucho más tiempo libre para leer y escribir sobre lo que me interesa y me asedia.

*-¿Cómo aprecias el presente y el futuro del libro tradicional frente al libro virtual y a los avances notables de los lectores digitales ("e-readers")? De igual modo, ¿cuál podrá ser el futuro esperable en las tradicionales bibliotecas?*

Te respondo empezando por el final de tu pregunta. Desde que la gente tiene el computador en su casa o en el ciber-café el papel de la biblioteca pública como medio de consulta e información se está tornando obsoleto. No es raro ver sus salas vacías. Sin embargo, estoy persuadida de que las bibliotecas patrimoniales que atesoran y conservan la memoria documental de los países y los pueblos siempre tendrán que existir. Son ellas la herramienta primaria para los investigadores.

Una gran paradoja es el hecho de que el papel, el buen papel, libre de ácido, e incluso su antecesor el papiro, han resultado más eficientes para desafiar el paso del tiempo que los medios digitales, extremadamente perecederos, al menos hasta ahora. Por eso, y además porque adoro el libro en papel y no soy capaz de leer más de dos páginas en una pantalla, sigo apostando al libro cosido y pegado y le auguro larga vida. Que lo diga, si no, la industria editorial, cada día más próspera, con Francia a la cabeza en el mundo.

Como puede apreciarse, Valentina Marulanda es intelectual de tiempo completo, con orígenes y gusto por la formación clásica, y el cultivo cuidadoso de la escritura. Carismática en los ambientes donde ha vivido y actuado, y enriquecedora en las relaciones interpersonales, con la singular actitud de no ser persona favorable a la crítica despiadada, en tertulias y diálogos. Cuida mucho la manera de considerar el trabajo o las actitudes de los demás. De ahí su admirable talante para las reseñas de escritos de sus contemporáneos, en las cuales destaca lo apreciable, dejando de lado aspectos secundarios, casi siempre de no tomar en cuenta. Pasa en la actualidad por singular momento de estudio y escritura, con acercamiento cada vez mayor a la Filosofía, y seducción por abordar en proximidad temas de la Ética, con cimientos en su alta formación en la filosofía del arte.



*Oscar-Felipe Zuluaga*

# Como, luego existo

Valentina Marulanda

**S**i hay un pueblo que vive para comer, es el francés: los franceses. No sólo viven para comer, sino en función de rendir tributo al sentido del gusto. En torno a la cocina y la mesa se articulan en buena medida la vida cotidiana, social y productiva, el ritual, el ocio, el placer, el poder y el imaginario de quienes participan, por nacimiento o por asimilación del gentilicio y de la racionalidad cartesiana. La gastronomía comienza cuando se ha trascendido la función fisiológica ligada a la satisfacción del hambre y a la sobrevivencia. Sólo entonces se puede hablar de una experiencia con valor agregado, del disfrute real, del significado cultural de la comida y de la dimensión simbólica del acto de comer.

Desde la Edad Media, Francia, al mismo tiempo que engendró y acunó el prodigio del arte gótico, cuando se erigieron sus magníficas catedrales de piedra, fue levantando otro monumento intangible, vivo y en perpetua evolución: el de su gastronomía, entre las más refinadas, ricas e influyentes del planeta, que en buena hora, junto con la de México, acaba de ser incorporada por la Unesco



© Anne-Frédère Zolotarev

a sus inventarios de patrimonio de la humanidad. Que el máximo tribunal internacional para los asuntos de la cultura haya puesto la lupa en esta expresión de la creatividad, adquiere una profunda relevancia, en un momento en el que los chefs de cocina, llámense Alain Ducasse, Joel Robuchon o Santi Santamaría, cual demiurgos o artistas, son objeto de veneración y atención mediática. Hace tres años el audaz innovador catalán Ferran Adrià fue invitado, con su propuesta culinaria, a participar en la prestigiosa feria de arte Documenta, en Kasel, Alemania.

## Arte efímero

La cocina y su producto, la comida, gozan de un estatuto paradójico por ser lo más próximo a lo que somos como naturaleza, materia y terredad, pero al mismo tiempo, desde el punto de vista ontológico, y vistas como fenómeno, participan de la condición de inmaterialidad. Patrimonio intangible, en tanto que no palpable ni visible, al menos de manera perdurable. Monumento que, a diferencia de las obras en dos y tres dimensiones, no deja huellas ni testimonios en el espacio. Monumento no fotografiable ni reproducible, salvo que se trate de la imagen de un plato servido, del retrato de uno de esos celeberrimos cocineros o del texto de una receta, que no son, sobra decir, la cocina como tal.

Si admitiéramos, contrariando los cánones estéticos, que la cocina es un arte, habría que ubicarlo cerca del arte sonoro, por aquello de su servidumbre al tiempo, en el cual discurren ambos placeres, igualmente fugaces. Así como la música sólo existe mientras se la ejecuta y sueña, el condumio se crea para ser consumido y consumado. Después no queda sino la mudez del recipiente vacío. Hablando de música y de su dependencia perentoria del intérprete, comenta el teórico Boris de Schloezer que una obra como *El clave bien temperado* sería algo así como una colección de recetas de cocina, en el sentido de que no es acto culinario mientras no sea realizada por un cocinero.

## De la tierra al mantel

En el país de Brillat Savarin y Grimod de la Reynière, la cocina forma un matrimonio indisoluble y feliz con el vino y un irresistible triángulo amoroso con los quesos. Milagro de la civilización mediterránea, la bebi-

da fermentada de la uva halló en el *terroir* francés y bajo los auspicios del *savoir faire* galo, una de sus más sublimes expresiones. Francia se disputa, además, uno de los primeros lugares en la producción y exportación vinícola del mundo y ofrece las botellas más deseadas y codiciadas por los conocedores. En cuanto a los quesos -es a eso, y no a perfume a lo que huele el país: ¡cómo se evidencia que Patrick Suskind procedía de otro lado!- son pasión e industria nacional. Se atribuye al presidente De Gaulle el haber manifestado la imposibilidad de gobernar una República que cuenta con 350 variedades de esos quesos. Se quedó corto, no obstante, el general, porque actualmente se sospecha que llegarían a ¡mil! Sin olvidar el pan, guarnición sine qua non del yantar, tan vital, que hay catástrofe nacional cuando el gremio productor entra en huelga.

País agrícola por encima de todo, de un confín a otro. Donde no crecen los viñedos ni pastan las vacas y las cabras, se extienden, según el clima y la geografía, los sembradíos de todo tipo de productos que proveen lo necesario para la alimentación y el buen comer de sus más de sesenta millones de habitantes, amén de su numerosa población flotante, como corresponde al primer destino turístico de la tierra.

Tradicionalmente, el francés, en general, ha practicado un particular culto por el ingrediente, por su calidad y frescura. En este sentido no ha sido dado a la congelación ni a los grandes refrigeradores americanos. Tampoco al supermercado. Prefiere, sin duda, el mercado callejero e itinerante que, desde tiempos muy antiguos se instala en cada barrio, y en donde se consiguen, en función de las estaciones del año, desde los pescados y las ostras, hasta los espárragos y los caracoles de tierra, rebosantes de lozanía. Esto implica comprar en pequeñas cantidades, para suplir las necesidades de la dieta diaria. Por supuesto, son hábitos que han ido cambiando al ritmo de los afanes y complicaciones de la vida contemporánea, especialmente en las grandes ciudades.

## Cocido en el tiempo

Ha sido Francia una nación reticente a la moda del *fast food*, sin que esto signifique que las franquicias transnacionales no hayan terminado por implantarse también en su territorio. Ser francés, sin embargo, es sa-

ber disfrutar por varias horas de una mesa servida, lugar de encuentro y de diálogo, desde el aperitivo hasta los quesos y el licor o *pousse café*.

Las prácticas culinarias antañonas, de largo aliento, también están reñidas con la prisa, y el fuego lento es el mejor aliado para el intercambio de sabores. Salsas abundantes y untuosas, uso de ingredientes como la mantequilla, el tocino, la harina y la crema de leche, son algunas de las características de estas alquimias clásicas, como el *boeuf bourguignon*, la *blanquette de veau à l'ancienne*, el *coq au vin*, hechas de tiempo y paciencia. Las *tripes à la mode de Caen*, de origen remoto, requiere un contacto con la candela que puede llegar a diez horas.

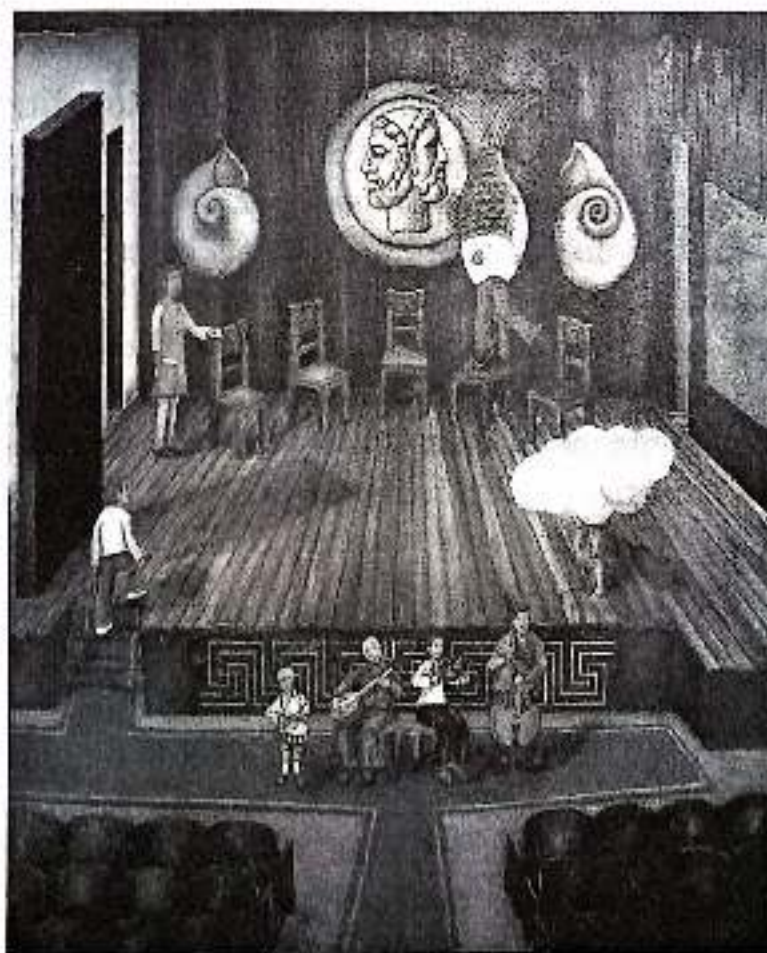
Como toda historia, la de la cocina gala sufre transformaciones que la van haciendo más depurada y refinada. Una de ellas tiene lugar en el siglo XVII cuando se sientan las bases de la llamada "alta cocina" que significa ni más ni menos que el tránsito de las prácticas y el gusto medieval, bastante rudos, hacia lo moderno. Uno de sus artífices es el cocinero F. P. La Varenne, autor de varios libros. Su gesta está basada entre otras cosas, en la introducción de las finas hierbas (perejil, tomillo, laurel, estragón, perifollo, salvia, albahaca), en la búsqueda de resaltar el sabor natural de la materia prima y de sustituir la sazón muy recargada de especias, al uso hasta ese momento.

## De una revolución a otra

Con la revolución burguesa de 1789 desaparecen los gremios y al impulsarse la actividad privada, surge el oficio de la restauración. Institución de origen francés, hasta la médula, el restaurante o comedor público se consolida y se populariza desde entonces. De esa época es el famoso y extravagante pastelero A. Carème, descubierto por Talleyrand, antes de entrar al servicio del emperador. Hacia finales del siglo XIX irrumpe el gran Escoffier, quien estuvo al frente de reputadas mesas, como el Grand Hotel de Montecarlo y el Ritz de Paris, además de haber contribuido a la organización del trabajo y el servicio en la cocina y en la mesa, con hábitos que han perdurado hasta hoy.

En los años setenta del siglo XX se produce un giro decisivo con el movimiento de la Nouvelle Cuisine. Asociado principalmente a los nom-

bres de Jean y Pierre Troisgros, Michel Gerard y Paul Bocuse, la denominación, empero, fue acuñada por los críticos Gault & Millieu, responsables de la guía que lleva su nombre. El nuevo estilo apunta hacia preparaciones más livianas, ligeras y desnudas, lo que significaba prescindir de las salsas espesas para privilegiar los jugos emanados de los propios alimentos y dar realce a los sabores y las formas de la materia prima, en lugar de encubirla. También tuvo que ver con el incremento en el uso del aceite de oliva, más saludable que la mantequilla, con la reducción de los tiempos de cocción y, algo fundamental, con el aspecto de los platos: porciones pequeñas, artísticamente presentadas para deleite, también, de los ojos. La *Nouvelle Cuisine* removería los cimientos del *ancien régime* gastronómico y tendría repercusiones trascendentales en los usos culinarios universales del presente y el futuro. Ya nada volvería a ser como antes, para dicha del paladar, de las arterias y, por supuesto, del corazón.



Oscar-Felipe Zuluaga

# Libertad y vocación histórica

Graciela Maturó

**E**rnesto Sábato falleció en Santos Lugares, una localidad próxima a Buenos Aires, en la madrugada del 30 de abril de 2011. Faltaban menos de dos meses para su centenario, el 24 de junio. Con motivo del homenaje que preparábamos, y más aún de su muerte, hemos asistido a reconocimientos a medias, a tibias expresiones sobre su persona y su obra. Creo que es hora de sincerar nuestro medio intelectual –particularmente pobre en la actualidad– y de hacer un reconocimiento a un escritor excepcional, un humanista, un testigo valiente de su tiempo.

Creo que las mezquindades políticas son la causa de que se haya retaceado a Sábato el amplio reconocimiento que merece. Por mi parte, no he coincidido con todas sus actitudes –pero tampoco coincidido totalmente con actitudes y pensamientos de Sarmiento, Lugones o Martínez Zuviría, ni de su pariente Martínez Estrada–; sin embargo, esa parcial falta de coincidencia no me impide reconocer sus obras ni su significación. En el caso de Sábato mis coincidencias son mayores que los disensos, aun cuando



Oscar Felipe Zúñiga



*Ernesto Sábato y Graciela Maturó*

no he compartido sus compromisos políticos, primero con el comunismo, después con el frondizismo, finalmente con el radicalismo alfonsinista. Me importa en cambio algo mucho más profundo: su opción humanista, una postura filosófico-literaria que se fue fortaleciendo a través de su larga vida, en buena parte contemporánea de la mía.

La opción de Ernesto Sábato por la “literatura” me ha causado siempre una gran impresión. No se trataba de una opción por la letra muerta sino de un cambio de actitud y de pensamiento. Dejaba la ciencia –que lo contaba ya a sus treinta años como un valioso exponente– por el arte. Simultáneamente, en tiempos del estalinismo, renunciaba a su militancia política comunista.

Me atrajo ese doble viraje y me pareció ver en él el inicio de un rumbo espiritual que se fue volcando en creación novelística y lúcidas reflexiones. El arte, cuando es asumido con verdadera entrega –tal ha sido mi preocupación básica en los estudios literarios, asumir y descubrir esa entrega– llega a convertirse en una vía de transformación existencial que transmuta la relación objetual y mecánica con el mundo en relación intuitiva, fenomenológica, poética. Aposté desde el inicio a la conversión de Sábato –en el sentido de la *Kehre* heideggeriana– dinamizada y conducida por el acto de la expresión por la palabra. Un proceso de esta índole nunca se cumple de una manera ingenua: en la obra de Sábato lo vemos contemplado, analizado y relevado por una indeclinable lucidez crítica iluminada por la simbolización. La novela es el género por excelencia en que se cumple este avance gnoscológico, y se hace lugar asimismo a su registro crítico, que se exploya paralelamente en sus ensayos.

Aunque no quiero hacer de Sábato un filósofo sistemático –más bien es su antítesis– diré que su trayectoria poética y reflexiva revela una singular unidad filosófica y coherencia interna dentro de su visible pluralidad de

intereses. Husserl ha opuesto dos grandes tendencias como características del espíritu moderno: el objetivismo y el trascendentalismo. No es difícil advertir que Sábato se ha movido desde la primera hacia la segunda, protagonizando un itinerario que insume el cambio interior, antes de manifestarse en elecciones y apropiaciones coherentes con éste.

El creador de *Abaddón el Exterminador*, novela-suma de nuestro tiempo y corolario de una trilogía singularmente valiosa, ha recorrido un camino signado por el despertar de la intuición simbólica. Según Carl G. Jung, esa es la vía que conduce a la contemplación de los arquetipos y a la consiguiente reanudación de la memoria colectiva. Desencadenar sus “demonios” interiores –tarea específica del novelista– es dar cabida al proceso que el maestro suizo llama de “individuación”, comparable al que Nicolai Hartmann denomina “acceso al logos espiritual”, transpersonal. Así concebían y transmitían los clásicos antiguos el sentido de la creación literaria, y así lo comprendieron los creadores románticos y sus herederos de nuestro tiempo, revivificando una tradición que hizo de la obra de arte el vivo escenario de las fuerzas que luchan en la conciencia, en busca de su reintegración y armonización.

Nada más alejado de esta práctica que el ejercicio decorativo del arte. Para esta línea, medular en las letras occidentales, la realización interna comporta la aplicación de un sentido mágico del arte que bien podría calificarse de iniciático, desde Homero y Virgilio hasta Cervantes, Nerval y Sábato, por sólo ofrecer algunos nombres. No ha dejado de señalarlo así Mircea Eliade, quien expresa en uno de sus esclarecedores artículos: “El modelo iniciático que Richer encontró en Aurélie podría indicar que Gerard de Nerval atravesó una crisis de la misma profundidad que un rito de pasaje. El caso de Nerval no es una excepción”. Y añade luego: “En un mundo desacralizado como el nuestro, lo sagrado está presente y actúa fundamentalmente en los universos imaginarios. Las experiencias fictivas constituyen parte del ser humano total, y no son menos significativas que sus experiencias diurnas. Esto significa que la nostalgia por las liturgias y pruebas iniciáticas, nostalgia que aparece en tantas obras literarias y en la plástica, revela el anhelo del hombre moderno por una renovación total y definitiva, una renovatio que pueda cambiar su existencia en forma radical”. (Eliade, *La iniciación y el mundo moderno*).

Ciertamente, la literatura moderna ha alcanzado tan amplio desarrollo de sus recursos específicos y tanta conciencia de sí, que no es difícil verificar en ella la presencia del rasgo simbólico o de la caligrafía mítica con el diseño que producir un encantamiento estético. No sería legítimo sin embargo asimilar a ese campo la obra de escritores que, como Sábato, niegan explícitamente el inmanentismo de los signos y hacen de su obra una vía de conocimiento de sí y de la Historia.

La reintegración del ser escindido del hombre –meta suprema de la actividad poética en los tiempos modernos– es clave para una propuesta que se basa en la aceptación y reconciliación de los contrarios. El pensamiento reflexivo se beneficia de intuiciones fecundas que el escritor plasma eficazmente en las figuras de su obra. La historia se revela como teatro de un proceso análogo al que se cumple interiormente, mostrando en el juego de las fuerzas en pugna la patencia de un sentido que compromete a quien lo interpreta. El poeta, y específicamente el novelista, lee en el libro de la Historia a la par que en sí mismo, redescubriendo la significación de los movimientos políticos y escatológicos.

Es comprensible que Sábato, al elegir el arte como actividad fundamental de su vida, se alejara de la filosofía aristotélica para acercarse a una “ciencia del sujeto”, próxima a la perspectiva de pensadores religiosos como Pascal, Kierkegaard y Dostoievski. Es comprensible también su adhesión a la concepción romántica –Vico, Herder, Humboldt, Goethe– y su reiterado rechazo por distintas formas de idealismo y materialismo, su alejamiento del escepticismo nihilista, su negación del positivismo lógico, del “objetivismo” literario o del abstractizante estructuralismo, al menos en sus versiones más racionalistas y esquemáticas.

El pensamiento de Sábato, que –me atrevería a afirmarlo– tiene su centro de irradiación en su actividad creadora, se nutre de las más importantes corrientes del pensamiento contemporáneo en sus diversas direcciones, aunque sin caer en la acumulación enciclopedista; por el contrario, es el despliegue de un pensamiento vivo que incorpora orgánicamente los avances de la conciencia moderna al reconocerlos en su propio proceso. Si debe a Marx los comienzos de su crítica de la alienación –y la implícita herencia de la concepción judaica del tiempo– Sábato se acerca progresivamente al campo de la espiritualidad contemporánea, enriquecido

por la fenomenología, el existencialismo, la “filosofía del encuentro”, el personalismo.

En el pensamiento de Sartre y su llamado a la responsabilidad del escritor ha hallado Sábato, como muchos hombres de su generación, fecundas incitaciones que lo han llevado a discutir al propio Sartre su escepticismo y su defección literaria. En Husserl y Heidegger halló en cambio la más amplia revalidación del proceso creador como proceso de conocimiento; en pensadores como Scheler, Berdiaev, Jung, Buber, Mounier, descubrió los signos de una filosofía de la persona y el despliegue de la conciencia abierta a la trascendencia, con inequívocas consecuencias críticas en su aplicación a la sociedad contemporánea.

La escuela fenomenológica ha llamado la atención sobre la actividad poética, viendo en ella una actividad humana por excelencia y devolviéndole su plena dignidad. Es el escritor, más que el filósofo, quien pone en práctica la “suspensión del juicio” que da lugar al encuentro profundo del sujeto con lo que llamamos pomposamente realidad. Es sobre todo el novelista, en los tiempos modernos, quien llega a contener dentro de sí al mundo, desplegando en sus personajes las fuerzas estructurales de la sociedad y de su propia conciencia. Buber, uno de los indiscutibles maestros de Sábato, hace del escritor el modelo de la realización espiritual, señalando su peculiar pertenencia a una zona intermedia que lo distancia del mundo “puro” de las ideas y le permite rastrear la verdad a partir de su propia experiencia y pasión. Para Buber es la zona intersubjetiva, explorada por el escritor, la terra incognita que el futuro irá develando. “Esta realidad cuyo descubrimiento se ha iniciado en nuestra época marcará en las decisiones vitales de las generaciones venideras el camino que conduce más allá del individualismo y del colectivismo.”

Aplicado a esta exploración, Sábato no ha dejado de reconocer sus implicancias políticas, pronunciándose con firmeza en contra de la sociedad competitiva y consumista, así como de la colmena colectivista que vino a remplazarla. La tercera opción alternativa que apoya –sin una concreción política visible– tiene como fundamento el diálogo, la apertura al tú y como base la concepción de la persona.

Un pensar existencial, encarnado, agónico, refleja y acompaña la experiencia vital de Ernesto Sábato, a mi ver inseparable de su obra de creación. En ésta se ha ido plasmando la conversión de que hablaba, ese

paso desde la vida alienada (Marx), inauténtica (Heidegger), mecánica (Mounier) a una vida plena de significación, recobrada en su centro, abierta a su propia realización.

El arte se constituye en ejercicio pleno de la libertad que no excluye el reconocimiento de los valores y la aceptación del destino. Máxima libertad del hombre es, según Berdiaev, la "libertad en Dios". Los actos de la vida y la expresión artística se religan íntimamente en semejante concepción, que impregna a la palabra de una indeclinable tensión ético-religiosa. En la trayectoria de Sábato podemos hallar claramente marcados, aunque no imolutos o perfectos, los hitos que la filosofía personalista reconoce como característicos de la conformación individual, y que el mito tradicional nos ha enseñado en otros códigos: la concentración sobre sí, la renuncia, la donación, la comprensión, el ir hacia los otros, la fidelidad a los valores, la didáctica. Sólo que este periplo se ha cumplido en esa forma libérrima, adogmática, contradictoria, que es privativa del artista: un espíritu abierto en permanente descubrimiento de sí.

En total coherencia con el "viaje" esbozado se vierte la reflexión de Sábato, introspectiva, aguda, en permanente apertura sobre el mundo. Nada escapa a su lúcida atención: el proceso del conocimiento, la condición del hombre, la potencialidad del arte, la historia de la civilización, la vida presente y pasada de su pueblo. Creador y teórico de extraordinaria riqueza, su actividad no termina allí. Sábato se fue transformando en intérprete y guía de su comunidad, mostrándose como permanente defensor de la dignidad y la libertad del hombre ante situaciones concretas, consciente de sus errores, capaz de rectificaciones.

Como también lo han hecho, con distintos matices, Octavio Paz, Marechal y Cortázar, Sábato descubrió en el arte los gérmenes de la libertad y la defensa del hombre ante la cosificación que lo amenaza. Se ha visto así cumplida, en su centenaria existencia, una trayectoria de singulares valores, proyectada en una obra poética y reflexiva.

## **Un surrealista con vocación histórica**

No sería justo rastrear la filiación espiritual de un escritor en el ámbito del pensamiento filosófico sin hacerlo antes en su propia y específica familia, la del arte. Sábato, como otros escritores contemporáneos, es un

Santos Lugares, 4 enero 96

Gracias, mil gracias.

Querida, queridísima

Graciela, amiga de toda

la vida, que me has

sostenido con coraje ante

tanto resentido!

Al menos puedo decir que

moriré en la pobreza, defendiendo

siempre a los que nada tienen.

Un abrazo muy, muy fuerte!

Ernesto

Santos Lugares, 4 enero 96

Gracias, mil gracias / querida, queridísima / Graciela,  
amiga de toda / la vida, que me ha / sostenido con  
coraje ante / tanto resentido! / Al menos puedo decir  
que / moriré en la pobreza, defendiendo / siempre a  
los que nada tienen. / Un abrazo muy, muy fuerte! /  
Ernesto [Sábado]

heredero del romanticismo, de su transgresión, de su signo gnóstico y espiritual. Su relación con el movimiento surrealista –portador y a veces tergiversador de esa herencia– es más profunda de lo que hicieron suponer sus propios juicios y declaraciones. En efecto, luego de su frecuentación de los ambientes artísticos franceses hacia 1938, y sin duda atrapado por la perspectiva gnoseológica del surrealismo, emitió, en su libro *Uno y el universo*, algunos juicios tajantes que definían su exigencia intelectual y su rechazo de las mistificaciones.

Un rechazo análogo produjeron unos años antes Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, al volcarse a la interpretación profunda de América, desdeñando lo que el cubano llamó “baratillo surrealista”; el surrealismo, según él, reclamaba de una fe.

Sábato empieza su alejamiento del surrealismo “de capilla” al acentuar su temple ajeno a los dogmatismos. Rechazó en ese tiempo el automatismo como vía excluyente de la producción literaria, como también lo hicieran Dalí, Larrea y Vicente Huidobro. El automatismo tomado como fin en sí mismo condujo a los surrealistas, en no pocos casos, a cierta mecanización de procedimientos, a la instauración de una retórica tan cristalizante del impulso poético como cualquier otra, y finalmente a inhibir la autoconciencia del artista ante sus proyecciones mediúmnicas u oníricas. Desde luego, no estoy negando el interés de la aventura de André Breton, que recobra su tradición en forma oblicua y vergonzante, acercándose en sus últimos años a la gnosis, sino de muchos surrealistas de escuela, que terminaron por traicionar el supernaturalismo nervaliano y el superrealismo de Apollinaire, así como el surrealismo del propio Breton.

Tal vez quepa hablar de un surrealismo hispanoamericano, abierto plenamente al reencuentro con mitos ancestrales que los franceses rozan e indagan epidérmicamente, con interés estético, desplazando la inicial curiosidad gnoseológica y antropológica.

Por extraña paradoja, los surrealistas europeos desplegaron los grandes temas de la tradición cristiana, silenciados por la modernidad: el amor, la mujer, la naturaleza, lo maravilloso, el más allá (aunque concebido como un todo con el mundo concreto), la “vida verdadera”, la presencia del destino o de un azar intencional que produce actos significativos, etc. No

obstante, corresponde a grandes poetas y novelistas hispanoamericanos –sin olvidar la vanguardia constituida por un grupo de poetas españoles: Larrea, León Felipe, Cernuda– el haber dado el paso final que permite el reencuentro con la memoria colectiva y la comprensión ampliada de la realidad. Asturias lee los mitos guatemaltecos, como Paz los mexicanos, Arguedas los mitos del altiplano, Roa Bastos los guaranícos. No es posible negar que lo hacen asimismo desde una óptica marcada por el ecumenismo judeo-cristiano.

Los argentinos, más íntimamente insertos en la herencia europea, leen la historia desde el mito cristiano, ya lo hagan con la óptica helénica o recurriendo a la fuente bíblica. El cristianismo lleva en sí el impulso ecuménico que permite la comprensión de otros legados. Los escritores cumplen una vez más con esos imperativos profundos de la cultura, al enlazar en una lectura religante los símbolos que abren la significación del mundo y de lo humano. Es característica de la lectura poética su antidogmatismo, su libertad para moverse en ámbitos distintos, canónicos y no canónicos, testamentarios y ocultistas, occidentales y orientales. No es casual en una serie de importantes novelas producidas en los países hispanoamericanos la revalidación de la alquimia, el contacto con las “ciencias ocultas”, la relación con los mitos indígenas, orientales o “paganos”, y finalmente la reinterpretación del Evangelio, soslayado por la frivolidad intelectual o las lecturas superficiales. El escritor desprejuiciado lee la simbólica universal como un único texto con valores de revelación, en el que está inscripto el destino humano.

Tal ha sido a mi juicio la posición de Sábato. Podríamos definirlo como un surrealista genuino, tocado por una irrenunciable vocación de realismo, y una peculiar aptitud crítica. Toda su obra es un diálogo apasionado con un Dios desconocido al que no llega a encarnar en forma explícita, en una clara y oscura búsqueda de ese punto ideal señalado por la clarividencia de Breton en el que se conjugan los opuestos y se asienta el Conocimiento Real. La actitud de Sábato no es la de un irracionalista sino la de un consciente indagador de lo irracional, que debe a la ampliación de su conciencia una religación con el mito y una comprensión profunda de la historia.

## Una trilogía novelística

Sábato no ha sido un escritor prolífico, si nos atenemos a su labor narrativa publicada, pero tampoco ha sido parco en esta faceta de su creación. Tres excelentes novelas jalonan su itinerario poético, conformando una trilogía de singular valor. En actitud típica del arte barroco —del cual parecería alejarse si se piensa en el Barroco como profusión y amaneramiento, y no como conjunción de realidad y símbolo— el autor ha tendido nexos, a partir de su primera novela, entre seres reales, criaturas de ficción y arquetipos míticos. Sin mengua alguna de su autonomía, las obras del escritor barroco muestran ser parte de la Obra que se sustenta con la vida; tal la lección de don Miguel de Cervantes.

Cada novela de Sábato ha sido largamente trabajada, corregida y reelaborada. Hay en él una exigencia no sólo estética e intelectual sino moral frente al libro creado, que emerge como fruto de las crisis personales del escritor, y luego como indagación de momentos cruciales de la vida nacional.

Se hace evidente la función catártica y esclarecedora que cumple para Sábato la literatura. Centro de tal itinerario es el drama de la conciencia, que se reitera en cada una de sus novelas confiriéndoles una tónica indirectamente confesional, un eje lírico insoslayable que se objetiva en la simbólica universal de la salvación. Me atrevería a sugerir que es éste el campo más íntimo e ineludible de toda novela, y que lo es en especial de la novela corta, que así particulariza la significación de “novedad”.

En un viejo trabajo he postulado que tal era el contenido y función de la primera novela de Sábato, *El Túnel*. Se trata de la “vida nueva” pregonada en secreto por los “fieles de amor”, simbolizada en el soneto, expuesta en las silvas y florilegios místicos, atestiguada en la “novella” o “nouvelle”, portadora de la experiencia interior, que en este caso ha sido cuestionada y oblicuamente confesada. *El túnel* es en efecto una extraordinaria *nouvelle*; registra en forma tensa y convincente los pasos de una conciencia que busca su integración y comunicación, y se acusa a sí misma de su error en el mundo.

El círculo de las preocupaciones del novelista se amplía considerablemente en su segunda novela, *Sobre héroes y tumbas*, objetivación del

espacio y la historia de la Argentina que entrecruza el acontecer personal y el drama colectivo abriendo inesperadas vías de comprensión. En la tercera novela, *Abaddón el Exterminador*, la visión se hace abarcadora como corresponde a la definitiva superación del punto de vista individual y la asunción profética del significado de la Historia, generando la “explosión” del signo literario.

Quien profundice debidamente en el desarrollo y evolución de la novela podrá observar en ella el despliegue del drama personal e intransferible de la salvación, y también el de la conciencia colectiva que atraviesa en los tiempos modernos los infiernos de la separación, el extravío y la culpa. Pero comprobará asimismo el paso fundamental dado en el siglo XX desde el “relato” a la “epifanía”, con el necesario descubrimiento de nuevas técnicas al servicio de un nuevo estado de conciencia, de una relación inédita del hombre con el mundo.

Alto exponente de esta aventura es Ernesto Sábato, quien ha tenido la lucidez crítica adecuada para constituirse en el más riguroso analista y teorizador de su experiencia espiritual y expresiva.

Un enfoque formalista o técnico de la obra de Sábato revela la multiplicidad de sus recursos literarios, desarrollados con originalidad y eficacia. La legitimidad de esos recursos se hace evidente a quien se halle dispuesto a compartir y apreciar la aventura espiritual que los genera. Su periplo personal se inicia en las tinieblas de un túnel valerosamente recorrido, que progresivamente se ilumina por la comprensión, el amor, el sacrificio, la piedad, el humor, la donación. Con fueros propios se inscribe en una importante novelística euroamericana cuyos préstamos mutuos son menos determinantes que su pertenencia a una corriente común de sentido profundamente innovador, poético, crítico y profético, que marca el punto máximo de la cultura occidental y al mismo tiempo su cuestionamiento más decisivo. Esa corriente tiene en la obra de Sábato una de sus indiscutibles culminaciones,

### **“El túnel”: metáfora de la religación**

Técnicamente perfecta, de apasionante lectura, *El túnel* (1948) es ya un clásico en las letras del continente. Su unidad estructural se asienta en

la perspectiva única de un protagonista-relator que cuenta un proceso vivido y a la vez lo ilumina permanentemente desde dos planos: el análisis implacable y lógico, y la simbolización onírica o poética.

Una atenta compulsión del relato nos permite advertir que no asistimos sólo a la morbosa evolución de una aventura amorosa; ésta, en cambio, se convierte en símbolo y emergente de otra aventura mayor que queda tácita y sugerida: la aproximación de una conciencia a esa zona en que reina el azar, el destino prefijado, la posibilidad de un contacto revelador, el sentido, en fin, de la existencia y del mundo. Es el drama del hombre "arrojado", incomunicado, escindido, que busca su renovación y religación.

La crítica no ha dejado de observar en esta novela el perenne conflicto entre la modalidad espontánea del vivir, siempre rozando la maravilla, y el temperamento analítico del personaje, dado a la destrucción de las mejores ilusiones. Esta cualidad conduce a Pablo Castel a detectar la problematicidad de todo lo existente, y poner en evidencia las aberraciones de una sociedad que se sostiene sobre estrechas convenciones. El tiempo vivido se contrapone con violencia al tiempo "objetivo" al colorearse de sentimientos personales configurando un destino. Se plantea agudamente el tema de los destinos personales, las existencias que corren sin tocarse, la posibilidad casi fantástica del "encuentro".

Frente al sinsentido del mundo mecánico que alberga las mónadas cerradas concebidas por el racionalismo leibniziano, se alza el diálogo como estallido espiritual, como revolución auténtica de la existencia y comienzo de un camino impredecible. Tal el sentido que se infiere, complejamente transmitido por el lenguaje de los símbolos. Una lectura lineal, meramente sintagmática, podría imponer el fracaso de esta experiencia. El novelista se ha encargado de abrir poéticamente las significaciones, proporcionando claves poéticas de sentido totalizador como los sueños de Castel. Por el sueño se le revela —al personaje, al lector— la verdadera naturaleza de sus padecimientos.

La imagen, onírica o visionaria, empieza a ser para Sábato la vía profunda que encierra y comunica ciertos núcleos de significación no comunicables de otro modo. La vida se revela como un tejido no racionalizable; a la luz de ciertos complejos emocionales, los hechos aparentemente no significantes se vuelven sugestivos en alto grado. Por ello el relato consiste

en reiteraciones e intensificaciones de los aspectos que inciden en el orden interior, desechando el valor convencional de los acontecimientos.

El mensaje de la novela no es unívoco, desde luego. Un personaje contradictorio se erige en símbolo del hombre en crisis llevado a su máxima exasperación. Iniciada en París en 1947, esta obra se hace portadora del dilema básico de la existencia de Sábato: su opción entre el racionalismo y el "super-racionalismo", traducida en sustitución del quehacer científico por el arte. El dilema interior no se cierra, pues es precisamente la vacilación entre racionalidad y sentido mágico de la vida la que da continuidad y sentido a la aventura. Se abre el rumbo de una fe unamuniana, agónica, cada día atacada por una razón que no claudica.

Ya está in nuce el personalismo de Sábato, su desafío a las fuerzas oscuras. Para algunos exégetas la obra se revela como expresión de un existencialismo ateo; para nosotros se trata de la búsqueda religadora, que ha sido encarnada en un artista tímido y paranoico y llevada a un máximo grado de pasión y desesperación que desemboca en crimen. Tanto el amor como el espíritu de análisis conocen en Castel extremos maniáticos. Frecuenta los límites del delirio, los celos, la disociación, el ascetismo, la tentación sufrida. Una variante argumental no elegida por Sábato consideraba el suicidio de Castel, una de las vías posibles como solución existencial. Sería la renuncia de Roquentin a vivir, el asco y negación del mundo. Pero Sábato elige para su personaje el crimen, acto de posesión final pero no negativo si se lo juzga dentro de la lógica novelística. El afán de trascendencia incide en la feroz tentativa de transformar la mujer-objeto en mujer-sujeto (Marcelo Coddou). El crítico chileno, en una línea diversa de la nuestra, caracteriza a la obra como novela existencial del desamparo y la incomunicación.

La lectura de la totalidad de sus signos nos induce a valorizar por el contrario el énfasis puesto en el descubrimiento del otro. Imagen dominante del libro como creación artística del pintor Castel y como paradigma arquetípico que emite resonancias profundas es la Maternidad; contrasta abruptamente con ella el crimen inferido a María, cuyo nombre nos remite asimismo al símbolo cristiano de la Madre.

La primera, de carácter ideal y prepositivo, muestra la insuperable armonía de la relación Madre-Hijo, presente en el fondo de la relación

amorosa y en la relación del hombre con su origen: la Madre, mediadora por excelencia, es camino a Dios, y ella misma su imagen en función generadora y nutricia. La segunda figura, el crimen, muestra la ruptura de ambas relaciones, el acto rebelde matricida, que es también deicidio, del cual se confiesa Castel por la palabra-novela.

El crimen de Castel excede la órbita de la pasión individual; se constituye en símbolo de amplio alcance histórico-cultural comparable al que plasma Max Ernst en su célebre cuadro (o collage) donde un hombre con máscara de pájaro apuñala a una mujer.

La novela ofrece el testimonio de un crimen, su análisis, iluminación y tácita inculpación por la palabra. La memoria redime la culpa haciendo del acto de relatar una valiente introspección. Pero se abre también la dimensión, audazmente romántica, del Mal como transgresión fecunda por la que el hombre da crecimiento a su libertad. Libertad que es negación de Dios, y asimismo recuperación consciente y enriquecida. María señala ambigüamente el camino del Mal y el rumbo de la purificación, signos de la transformación interior que se expresa en esta extraordinaria nouvelle.

El libro ha ofrecido interesante materia a la exégesis freudiana (Petersen) y junguiana (Callan), al psicoanálisis existencial (Dellepianc, Coddou), a la hermenéutica intertextual de toda la obra de Sábato (Georgescu), al estudio de las técnicas literarias (Domínguez de R. Pasqués). Ciertos lectores y críticos ven en la obra la exposición rigurosa de un caso patológico; otros advierten los signos del desnudamiento y la angustia; los más comparten la fascinante aventura planteada por el autor en términos comparables a los de Aurélic de Nerval, Nadja de Breton, o El extranjero de Camus aunque de sesgo y evolución distinta, al presentarnos una conciencia en el límite de su superación trascendente y en la apertura a la posibilidad irradiante de la comunión.

### **“Sobre héroes y tumbas”: testimonio de una pasión argentina**

Campo dilecto de la novela moderna es la historia real que el escritor aprende a leer como un texto simbólico en el que se entreteje la hebra de su propia existencia. Tal vocación de realismo, que de manera alguna

inhibe el modo simbólico de abordar la Historia o la ampliación "suprarreal" de la experiencia, se cumple plenamente en la obra de Ernesto Sábato, y se acentúa de modo particular en su segunda novela, *Sobre héroes y tumbas* (1961).

Sin abandonar la simbolización de la aventura personal, que sus personajes protagonizan y ahondan nuevamente, Sábato ha presentado en esta obra una compleja indagación y mitologización de la historia nacional. Ello explica el resonante éxito de la obra al ser publicada, cuando la Argentina —en el tiempo de Arturo Frondizi, a quien el escritor apoyó— reabría el debate ideológico luego de un período singularmente negador que fue expresión del maniqueísmo dominante en su vida política.

Novela de estructura barroca, como lo ha señalado Angela Dellepiane, esta obra abarca cuatro subnovelas que incluyen a su turno otros relatos menores en intrincada configuración formal y significativa. Indagando en el plano estructural la autora mencionada concluye con acierto que se trata de una "novela de la Argentina". Otros críticos han observado, sin embargo, el peso que adquiere la trayectoria novelística de Fernando Vidal Olmos cuyo alucinante relato titulado "Informe sobre ciegos" constituye por sí mismo una nouvelle. La íntima conjunción de ambos planos, interno e histórico, asegura en efecto la plenitud de un mundo novelesco. La activación de los arquetipos internos permite al escritor un doble juego: objetivar simbólicamente una experiencia personal y desplegar el sentido del devenir próximo y pasado.

Se trata en verdad de una estructuración concéntrica, que el lector intuitivamente percibe como unitaria, guiado por fuertes inducciones simbólicas.

El pasado reciente de la Argentina, centrado en hechos ocurridos en 1955, se conjuga con hechos pertenecientes a la memoria épica para revelar la constancia de estructuras antagónicas cuya superación queda planteada como única posibilidad de futuro. Centro de esta visión es la conciencia en crisis, que sólo descendiendo a sus propios abismos ha podido alcanzar en sí la conjugación de los opuestos que reconoce enfrentados en su entorno.

Varias líneas narrativas se entraman, diversos tiempos se superponen, varias perspectivas se alían respondiendo a esa tendencia conjuntiva, sin-

tetizadora. La cabeza del coronel Acevedo, víctima de Rosas, es símbolo del resentimiento de los Olmos, que tipifican una línea de nuestra historia. Con esta narración se entrecruza semánticamente el relato de la huida y muerte de Juan Lavalle (lírica elegía que ha dado pie al “Romance de Juan Lavalle”, ya incorporado al cancionero oral, de donde fue retomado por León Benarós, y luego musicalizado por Eduardo Falú). El tiempo narrado —que alterna con los tiempos anteriores— se extiende desde mayo de 1953 hasta junio de 1955, teniendo como nudo simbólico el episodio de la quema de las iglesias, que se produjo en los meses finales del gobierno de Juan Perón, como respuesta al bombardeo de civiles en la Plaza de Mayo de Buenos Aires.

Recuperando un símbolo viviente, Sábato presenta la incidencia del Mal en la conciencia individual y comunitaria, llevando esa conciencia a un límite de transgresión y purificación en acto que Emise Cersósimo califica de “ceremonia religiosa”. Ello se produce el 24 de junio, día de San Juan que es también la fecha del nacimiento de Sábato, y que adquiere en zonas rurales americanas una connotación muy significativa: es el momento del “cruce de las brasas” que corresponde al final y alumbramiento del solsticio invernal en este hemisferio. La simbólica del Mal incluye un sentido de holocausto, como punto de partida de algo nuevo. Dice al respecto Lilia Dapaz Strout, otra de las exégetas de Sábato: “La novela ritualiza el fin de una época y el nacimiento de otra en la Argentina. La destrucción del viejo mundo por medio del fuego y el nacimiento de Martín como héroe de una nueva clase de hombres. Con la novela, Sábato realiza la transformación de una obsesión personal y de la incertidumbre de la clase media argentina en un gran mito de regeneración individual y colectiva.”

Según la teoría psicoanalítica del *self*, la obra literaria puede ser estudiada como proyección de la conciencia total que se desdobra en sus distintos componentes. Tal sería el punto de partida de la “fisión” que origina a los personajes asumidos con valentía por el creador moderno en una dinámica que estimula procesos análogos en el lector. Sábato practica en esta novela las técnicas del desdoblamiento que Abaddón llevará a extremo límite. Ingenuo sería limitar esa proyección a lo confesional y autobiográfico; pero ignorar este plano sería traicionar una lectura leal y atenta al texto.

La introspección sabatiana permite la profundización de Fernando, héroe de cuño arquetípico luciferino, cuya virtualidad puede ser rastreada – en una relación intertextual – en Pablo Castel. “Ladrón de fuego”, Fernando transita la aventura que la tradición literaria conoce como “descenso a los infiernos”, y que es estudiada por Jung como la suma de instancias angustiosas que es necesario superar en el proceso de “individuación”. En esta dirección han efectuado interesantes lecturas de la novela Doris Stephen y A. Vázquez Bigi, así como las ya mencionadas E. Cersósimo y L. Dapaz Strout.

Alejandra es el nudo de esta aventura. Pertenece a esa familia de heroínas literarias que encarnan el misterio, la muerte, el lado oscuro o instintivo o la sublimación espiritual: Carlota, Aurelia, Eleonora, Nadja. Se relaciona también con María, de la anterior novela de Sábato. Es guía e iniciadora de Fernando –cuyos pasos conduce hacia la Iglesia de la Inmaculada Concepción, dejándolo librado a su infernal descenso– y también de Martín, quedando así insinuada la continuidad simbólica de ambos. Fernando, rebelde sacrilego y vidente, muere por mano de Alejandra; Martín nace en cierto modo de su matriz-labirinto, que hace de Alejandra una heroína a la manera de Medea, Hécuba o Perséfone. Alejandra es (como María para Pablo) nexo entre Martín y el mundo de los ciegos, horrible y fascinante. Se dibuja la vía gnóstica de la salvación por la transgresión y el conocimiento.

Sábato ha proyectado la zona reflexiva del creador en Bruno, cuyo diálogo con Martín desmenuza críticamente la problemática social, cultural y política de la Argentina. Temas tan espinosos y candentes como el antisemitismo, el judaísmo, el comunismo, el peronismo, la inmigración, etcétera, son desplegados en forma dialéctica y esclarecedora. La realidad nacional se diversifica en una galería de personajes, conectados o no con la “historia” novelesca.

D’Arcángelo, cuyo nombre parece apuntar a una misión providencial, es el muchacho simple que ayuda a Martín a comprender, como lo hacen también otros seres humildes:

Hortensia Paz, el loco Barragán, el camionero Bucich. Como lo ha observado Olga Zamboni, son personajes acuñados con amorosa fidelidad que se transforman en los auténticos portadores de la sabiduría popular. (En hermosa edición ilustrada por Berni, Sábato recogió más tarde a es-

tos personajes.) Completan el friso novelesco otras figuras igualmente representativas de la sociedad argentina: Max, Wanda, Quique, y otros más. Con saludable humor, Sábato se regocija captando los lenguajes del esnobismo porteño, la frivolidad de los círculos literarios, las “zonceras” del medio pelo social e intelectual en que Jauretche y Marechal también nos han enseñado a reconocernos. Sábato capta el alma del país en la pluralidad de sus matices y lenguajes. Su integración espiritual lo conduce a aceptar que “la verdad es sinfónica”, y a proponer —en el abierto e irradiante idioma del símbolo estético— la reconciliación de los planos profundos de la Argentina.

Suma de significados, esta obra ha suscitado una ya cuantiosa corriente de trabajos críticos que indagan en sus articulaciones técnicas, profundizan su tejido simbólico, o exploran los planos referenciales tan vivamente convocados. Maurice Nadeau quiso elogiarla llamándola una versión argentina del surrealismo. Por nuestra parte corregimos el involuntario eurocentrismo del francés, adscribiendo la novela de Sábato al realismo surrealista hispánico y latinoamericano, que no desdeña conectar la aventura espiritual con la concreta y apasionante indagación de la Historia.

### **“Abaddón el Exterminador”: el fin de la Historia**

La tercera y última novela publicada de Ernesto Sábato es la culminación de una trayectoria poética original y vigorosa, en la que cada obra se afirma con intransferibles valores. Ya varias veces reeditada, traducida a varios idiomas (su versión francesa mereció en 1976 el premio de la crítica al mejor libro extranjero), ha sido estudiada por una legión de profesores y críticos a los que atraen la complejidad y novedad de su lenguaje y la densa irradiación de sus símbolos.

*Abaddón el Exterminador* (1974) es máximo ejemplo de una literatura que, en el apogeo de sus posibilidades formales, se vuelve contra sí misma para quebrar la inmanencia del signo estético y abrirlo en forma espectacular hacia la referencialidad personal e histórica. La mediación ficcional, cauce insoslayable y legítimo de la objetivación mítico-simbólica, es evidenciada y cuestionada por la intención fuertemente apelativa y comunicativa del autor, cuyo rostro asoma permanentemente por los intersticios de esta “ficción a la segunda potencia”. Sábato ha presentado

la génesis de su proceso novelístico en movimiento que obedece más a la lógica íntima de su propia creación que a la influencia de Joyce o de Gide, aunque tenga un paralelismo con ellos. Es más, este proceso de la novela moderna debe ser visto como constante estructural que cada creador ha venido desplegando de manera personalísima. El planteo literario de Sábato desmonta el truco ficcional sin anularlo totalmente y somete los materiales de su obra a la presión poética y opinante de un autor que se ofrece a la vez como personaje y se refleja visiblemente en una serie de desdoblamientos. Lo hizo ya genialmente Cervantes, hombre del barroco cristiano, como lo hicieron los pintores de su tiempo al incluirse en un rincón de su tela. El novelista argentino lleva a sus últimas instancias esa actitud, avalando su concepción realista y comprometida del “gran teatro del mundo” y su consciente rechazo del nominalismo filosófico.

La obra se constituye como signo que llama la atención sobre sí, sobre su propio mensaje, sobre el sujeto que lo produce, sin que esto signifique cerrazón al mundo. Así lo ha estudiado Myrna Solotorevsky, aplicando el concepto crítico, originario de Gide, de “construcción en abismo” (concepto ya instrumentado por Helène Baptiste en relación con la obra de Sábato). Narciso, sujeto de la contemplación estética, es según la estudiosa el centro de un proceso de conocimiento que reclama un infinito número de recursos técnicos y expresivos. Cuenta entre ellos la presencia de un narrador ajeno a la diégesis o relato, la simultánea presentación del autor y el receptor, la abierta intertextualidad que relaciona todas las obras del escritor, la alternancia de seres reales y ficticios, los indicios y reflexiones sobre el texto mismo. Cabe reconocer una vez más la íntima adecuación de las novedades técnicas a la expansión de la conciencia creadora, lanzada aquí al nivel de una visión totalizante como corresponde al cumplimiento de su trayectoria dialógica y trascendente. La obra comunica una visión circular, abierta a todas las direcciones del espacio y el tiempo, síntesis de una pluralidad de perspectivas. Es notable su estructuración puntillista, en la que alternan las unidades narrativas, líricas, reflexivas o “mostrativas” que apuntalan un plano semántico unificador, convocando al lector a un juego activo de permanente proyección extratextual. P. A. Georgescu anota sagazmente la presencia de “signos numerales”, que podríamos llamar epifánicos, poéticos en su esencia. La novela-suma, en efecto, transita de la estructura narrativa a la estructura

sinfónica, al poema. Es un poema construido por formas superiores a la frase, estructurado sobre la narración, que es portadora de lo histórico, y el conocimiento poético, que anula la temporalidad. Nada extraño es que también aparezcan poemas como unidades novelísticas.

Los fantasmas del escritor (tema de un agudísimo ensayo sabatiano que hemos aplicado a la cátedra universitaria en contraposición de teóricos formalistas y objetivistas) alternan con su propia imagen en el escenario donde se juegan los dramas del destino personal y colectivo. Elisa Calabrese ha estudiado con penetración las relaciones de los personajes entre sí, con el Narrador, con el Autor, con el Lector. Ha visto asimismo, en otro trabajo, la importancia que asume la figura femenina en su condición de mediadora infernal y celeste, prolongando así las líneas semánticas de la anterior creación de Sábato. El Héroe, desdoblado bajo múltiples máscaras (Sábato-personaje, el oscuro II, los sacrificados Marcelo y Nacho, el joven Martín) debe afrontar nuevamente y con extraordinaria intensidad el cumplimiento de su transformación y redención. La profundización de esta experiencia culmina en la presentación de una impresionante alegoría: Sábato convertido en gigantesco murciélago, e incorporado así, simbólicamente, al mundo de los ciegos. Por su parte Marina Gálvez Acero, aguda lectora de la obra sabatiana, lee esta figura como expresión de fracaso novelesco, lo cual es parte indudable de su significación. Pero superando la literalidad, cabe aplicar una lectura simbolizante y compleja.

El escritor Sábato no nos ahorra su propia experiencia aunque tampoco limita a ella la significación de su universo poético. Hace una crónica de la aberración que muestra la presencia del Mal en la sociedad moderna bajo las formas de la confusión, la escisión, la separación, la desmesura, e incluye también la introspección más despiadada, acto de desnudamiento que erige un símbolo de expiación genérica. El creador no se excluye del mundo en quiebra: se hace su portador, su víctima, su conciencia emergente y salvífica. Nos muestra cómo desde su indigencia y miseria, valerosamente asumida, alcanza el hombre una dimensión superior de salud y equilibrio. Fruto del ejercicio máximo de la libertad, ese acto sacrificial supone una muerte y un renacimiento.

Portavoces ridículos, marginales, colocados por su propia condición fuera de la órbita intelectual o "respectable", repiten en distintos niveles el

mensaje profético del autor. Uno de ellos se llama precisamente Natalicio, y su visión del final del mundo se cumple en el día de la Epifanía. Abierta en múltiples signos, la voz admonitoria asume y prolonga las Escrituras.

El lector de *Abaddón* recibe un mensaje fuerte, emocional, polifónico. Como lo señala con justicia el crítico A. M. Vázquez-Bigi: "... al final de la lectura queda un profundo, asentado sentimiento de unidad, como si la obra toda constituyera un extenso poema. Y la experiencia de la lectura de *Abaddón* confiere y extiende el mismo sentimiento de unidad poética a la trilogía sabatiana en su totalidad".

En el clímax de su madurez poética y filosófica, Sábato construyó un texto apocalíptico, es decir revelatorio; el cumplimiento de un destino personal asumido con grandeza produjo su religamiento a la tradición judía y cristiana desde la cual se hace necesario enfocar su obra. En ella asoma, no sin sufrimiento, la esperanza que nutre el mito escatológico de la Ciudad Celestial.

## **La filosofía de la novela**

Como otros grandes novelistas contemporáneos, Ernesto Sábato despliega dentro de su obra novelística, y a la par de ella, una teoría de la novela que asume fundamental importancia en su pensamiento.

Fruto del enfrentamiento inevitable del pensamiento crítico moderno con el mito tradicional (fundador de valores y creador de la conciencia moral), la novela se desarrolla como un género típicamente occidental, que refleja y profundiza la crisis de la modernidad. Sábato la considera como un pensamiento encarnado, poético, nutrido de oscuras intuiciones, que apela al símbolo para superar contradicciones insalvables a la razón. Es para él no sólo un modo de pensamiento válido y respetable, sino el más acorde con nuestro tiempo de quiebra racionalista, de final de la idolatría científica y técnica y audaz apertura a niveles desconocidos del conocimiento y el ser.

Ernesto Sábato ha estudiado las raíces de la crisis moderna, observando que su punto de arranque se halla en el desarrollo de una imagen mecánica del universo, y en un progresivo avance de la "objetividad". En compensación, la novela viene a desplegar una recuperación de la soledad del hombre, de esa soledad introspectiva y creadora que le permitirá redescubrir es-

estructuras arquetípicas, reanudar el vínculo con lo sagrado, restaurar valores y significaciones. El escritor se transforma pues en pensador, en hombre de conocimiento, como vinieron a demostrarlo Mikhail Bajtín, por entonces no traducido a nuestras lenguas, y Ricoeur, a quien se anticipó el escritor.

La novela es por excelencia romántica, existencial, ajena al idealismo platónico o matemático, realista en el más amplio sentido, incluyendo el realismo del sueño o la proyección de las vivencias más inexplicables. Existen experiencias de "novela fantástica", pero resulta evidente que lo medular del género es realista, y no sería exagerado caracterizarlo precisamente por su estrecha ligazón con el mundo de la experiencia individual y con los sucesos de la historia colectiva.

Sábato es un defensor del realismo literario, si bien es el suyo un realismo ampliado, suprarreal, abierto a toda forma de conocimiento. La novela moderna es para Sábato la suma fenomenológica portadora de una personal y única experiencia de vida y de conocimiento. Campo simbólico experimental en que el escritor vuelca sus obsesiones y a la vez las contempla críticamente, se convierte en espacio alquímico, sacramental de la existencia: camino de salvación, "rescate de la unidad primigenia". Tanto para el autor como para el lector la novela cumple en efecto una importante función desalienante y vivificadora, al transformar la vivencia agudamente contemplada, en cifra de validez universal, encarnación mítica, punto de partida para una nueva imago mundi. Sábato ha advertido con singular perspicacia el particularismo genérico de la novela como expresión de un nuevo estado de conciencia al que sirve la pluralidad de su lenguaje y sus técnicas, la proliferación de sus recursos y la final negación de su inmanencia literaria. Es la novela la forma expresiva que se ajusta simultáneamente a la exploración del yo y del mundo; es ella la que alienta la tipificación estructural de la historia y de la conducta; la que permite el avance de la introspección, sin anular la efusión lírica; es en su campo multiforme donde emerge el tiempo interior, modificando o anulando el tiempo físico; donde el salto espacial, el cambio de la perspectiva, la superposición o el contrapunto de visiones distintas, reflejan y estimulan la gimnasia espiritual; donde el cúmulo de innovaciones técnicas que el escritor necesariamente inventa se prestan al registro de la experiencia interna, en continuo avance y transformación.

Adhiere Sábato al pensamiento romántico, y más allá de éste al pensamiento tradicional –que el romanticismo, en su rebelión, no hace sino desplegar y verificar– en su postulación del arte como vía iniciática y revelatoria. Bruno, visible portador de la opinión autoral, dice en las páginas de *Sobre héroes y tumbas*: “El arte de nuestro tiempo es un intento de reconciliación con el universo, de esa raza de frágiles, inquietas y anhelantes criaturas que son los seres humanos. Los escritores intentan recuperar aquella armonía perdida con el misterio y la sangre... y se convierten en intérpretes y hasta en salvadores (dolorosos) del destino colectivo”.

La novela es catarsis y exorcismo; incide en la modificación del mundo, no a través de propuestas de cambio exterior, sino por conllevar y producir una conmoción de la conciencia que hace posible el acceso a una “vida nueva”. La penetración del escritor en el campo de la intersubjetividad lo mueve a un cambio cualitativo que podría señalarse como paso de lo intelectual a lo espiritual. A través de un esfuerzo personal, el novelista redescubre la experiencia religiosa como vivencia fundamental del hombre.

En *El escritor y sus fantasmas* Sábato despliega y remodula con extraordinaria lucidez su concepción de la novela como fruto de la crisis individual y colectiva. Confiesa no haber escrito sino a partir de esas grandes conmociones que conllevan un balance y resurgimiento; asimismo sus obras reflejan las grandes encrucijadas del destino argentino. Tanto en su teoría de la novela como en su práctica literaria vemos marcarse ciertos aspectos que enfrentan a Sábato con corrientes de la creación y la crítica europea. Intentaré resumir estos aspectos en los puntos siguientes:

- Negación del “objetivismo” como postura meramente estética del escritor. Sábato reivindica permanentemente al sujeto, ligándose a la fenomenología en su defensa de la unidad e intencionalidad de la conciencia.

- Énfasis en el personaje. Lejos de trabajar con meros “actuales” o sostenes de la acción del relato, Sábato ha sabido otorgar a sus personajes carnalidad existencial, veracidad histórica, psicológica, sociológica, y fuerza arquetípica universal.

- Importancia de la relación poesía-vida. Sábato defiende la proyección autobiográfica y la hace visible en sus novelas; más aún, la lleva a grados poco corrientes de desnudamiento.

- Continuidad de la creación y el mundo. Contrariamente al inmanentismo de los signos propugnado por cierta corriente europea –Barthes, Lacan– Sábato enfatiza la relación del signo literario con el mundo, aun en los límites de la llamada “creación pura”. La ficción es en su caso la mediación necesaria para la profundización del drama real de la existencia.

- Necesidad del experimentalismo novelístico. Las técnicas más audaces son puestas al servicio de la auto-revelación poética y el acto de conocimiento. Sábato rechaza la experimentación meramente lúdica considerándola frívola y hasta inmoral.

- Ética del escritor. Colofón de lo anteriormente apuntado, se impone en la concepción de Sábato un sentido comprometido del arte, que hace de la obra una manifestación –aunque indirecta, simbólica, compleja, jamás unívoca– de las elecciones y valores del escritor.

### **Un pensador testimonial**

La obra de Ernesto Sábato es la de un hombre de conocimiento, un filósofo en el sentido antiguo de la palabra, es decir; un hombre en permanente interrogación de sí mismo y del mundo. Guiado por una viva intuición, su pensamiento avanza entablando inéditas conexiones, destruyendo prejuicios, llevando a la conciencia reflexiva los aportes de la vida inconsciente. Su actividad simbolizante se transforma en puente por el que transita el flujo de un pensamiento creador, analógico, original. Es el pensamiento filosófico de los poetas, antiguo y a la vez nuevo, que crece sobre las ruinas de una racionalidad reductiva.

Ejemplo de intensas intuiciones, lúcido ejercicio crítico y ajustada expresión son los ensayos de Sábato, amplio corpus en el que se destacan cuatro libros fundamentales: *Uno y el Universo*, *Hombres y engranajes*, *Heterodoxia*, *El escritor y sus fantasmas*. Una serie de artículos y notas aparecidos en diarios y revistas, recopilados en otras publicaciones, completan esa nómina, entre ellos: “El otro rostro del peronismo”, “Tango: discusión y clave”, “Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo”, “La cultura en la encrucijada nacional”, “Apologías y rechazos”. Hace años nos tocó hacer una recopilación de discursos y páginas breves, bajo el título *La robotización del hombre y otros en-*

*sayos*. Quedan muchas páginas sueltas, ocasionales, testimoniales, así como breves ensayos no recopilados aún, como certificación de un trabajo constante, una permanente participación en el debate ideológico y filosófico de nuestro tiempo, y una intervención opinante y valiente en los problemas nacionales.

Los ensayos de Sábato, poco estudiados aún en relación con la cuantiosa bibliografía que han desatado sus novelas, ahondan concéntricamente ciertos temas fundamentales a la par que esclarecen en forma incesante su propio instrumental teórico y metódico. El modo expresivo que elige es a menudo "fragmentario", apodíctico, llegando al limpio aforismo o la desnuda manifestación de un hallazgo. Pero no faltan en sus libros polémicas demostraciones de ideas, discusiones filosóficas, apasionados alegatos que revelan su hondo sentido del compromiso existencial, a la vez que su vocación intelectual, su capacidad teórica y crítica.

El humor es un ingrediente oportuno que aligera frecuentemente la prosa de Sábato. Como ocurre en las páginas de otros grandes escritores argentinos (Castellani, Marechal, Cortázar), no es raro encontrar en sus escritos la convivencia de graves temas y de sutiles planteos epistemológicos o morales, con observaciones irónicas o humorísticas que tienden a descabezar la solemnidad y la chatura convencional. Si en sus novelas apreciamos la presencia opinante y crítica, en sus ensayos es visible el peso testimonial, afectivo, autobiográfico.

Sábato se incorpora a la corriente ya ingente del pensamiento contemporáneo que en los finales del siglo transcurrido y los comienzos del presente, reclama y propone una nueva síntesis del conocimiento y una renovación de la cultura. Agudo crítico de la civilización contemporánea, estudia las raíces de su derrumbe en el Renacimiento, que en uno de sus múltiples aspectos, contradictorios entre sí, ha sido cuna del individualismo, la idolatría científica y técnica, la exaltación del poder y el dinero. Más cerca de pensadores cristianos como Berdiaev y Guardini que de la tajante negación de Guénon, Sábato ve llegado el fin de una civilización que privilegió el racionalismo, incurriendo en la destrucción suicida de la naturaleza y en la progresiva cosificación del hombre. Sin abandonarse a las tentaciones de la iconoclastia o al vita-

lismo irracionalista, propone una cultura integral construida sobre una ampliación de la conciencia y una recuperación de los aspectos reprimidos de lo humano. Capitaliza y prolonga aportes del psicoanálisis, la psicología de la Gestalt, la terapia junguiana, la indagación surrealista del inconsciente, el descubrimiento del azar, la revaloración de las culturas primitivas.

Sin duda es Sábato un escritor ilustrado que ha frecuentado lo totalidad del pensar contemporáneo en sus diversas direcciones. Rehúsa sin embargo la postura del especialista y aborda a partir de su propia experiencia los temas que le descubre su itinerario personal. Puede reconocerse en sus escritos la marca de grandes líneas filosóficas como la concepción hegeliana de la historia, la crítica marxista de la alienación, la toma de distancia respecto del materialismo y el neopositivismo, la adhesión al pensar fenomenológico, el compromiso existencialista, la filosofía del diálogo y de la persona. Todo ello se funde en un pensamiento vivo, asistemático, cordial, que avanza en apasionadas “apologías y rechazos”.

Entre los temas permanentes de Sábato se cuenta la discusión de la lógica aristotélica y la petición de un logos supra-racional. No hace concesiones al exceso nietzscheano, pero es firme en su crítica de la Modernidad. Frente a la omnipotencia científico-técnica rescata los fueros del arte, la poesía, la literatura. Concede al escritor una misión ética, una responsabilidad política en sentido amplio. Aunque no fue permeable a algunas líneas de transformación social en la Argentina –concretamente el peronismo– predicó la urgencia de crear en América una nueva alternativa política frente a las fórmulas ya perimidas de los imperialismos mundiales.

Su preocupación por el pueblo argentino y su destino histórico fue continua. Sábato no temió la rectificación y el ajuste permanente de sus opiniones políticas; su autenticidad y valentía hicieron de él un reconocido vocero de sus compatriotas y un árbitro moral en los conflictos de la vida nacional.

# Héctor-Juan Jaramillo en sus “Textos escogidos”

Orlando Mejía-Rivera

1

**L**o conocí en abril de 1982, cuando uno de sus amigos me llevó a su casa del barrio La Castellana, en un sábado soleado pero frío. En ese tiempo Héctor-Juan ya era un mito entre los estudiantes de filosofía de la Universidad de Caldas y las nuevas generaciones de poetas, novelistas y ensayistas en ciernes que leíamos y vivíamos entre el campus universitario y las noches turbulentas que se iniciaban en Kien y finalizaban en la casa de una poeta del barrio Chipre o en las alboradas tangueras del Tico-Tico de Arenales. Sin embargo, allí nunca se veía por esa época a Héctor-Juan, y solo se le conocía de oídas por sus amigos de generación. Decían, como surrando un secreto, que él era uno de los más grandes lectores y conocedores de la obra de Nietzsche en Colombia, y que como su amado pensador de “Otra Parte” el paisa Fernando González, había entendido que la filosofía sólo podía escribirse y pensarse desde las propias entrañas, en medio de la vida misma, con el riesgo de la soledad y la peligrosa búsqueda íntima de cada cual.



Oscar Peñero Zohanga

Esa fue la primera e imborrable impresión que tuve de él: alguien que hablaba de autores y de libros desde adentro, como si esas lecturas y reflexiones hubiesen sido digeridas como los alimentos y ya hicieran parte de su propia sangre y del calcio de sus huesos. Citaba a Nietzsche o a George Bataille con autenticidad y en un tono de intimidad que me hizo pensar que estos grandes intelectuales podían haber sido sus vecinos de barrio o los contertulios de una de las jornadas literarias de esta ciudad de montañas y de contrastes espirituales. Tal vez, sin saberlo de forma consciente, esa tarde remota concebí el homenaje cifrado que le haría 27 años después en mi novela *Recordando a Bosé*, cuando lo más admirable de su ser está mimetizado tras la piel de un personaje que fue lo opuesto a él, pero no olvidemos que las contradicciones psicológicas son la verdadera esencia de nuestra mente.

## 2

Aunque Héctor-Juan publicó tres libros en vida: los ensayos *Ser latinoamericano* (1988), *El festín de un instante* (1988) y el poemario *Labyrinthario* (2002), su genealogía intelectual pertenece a la estirpe socrática: la palabra hablada, esa escritura en el viento que solo quiere perdurar durante el instante eterno en que los otros escuchan, fue su mayor tesoro y legado. Al igual que Sócrates, Confucio y, entre nosotros, Estanislao Zuleta, Héctor-Juan sabía que la transmisión de los profundos secretos del conocimiento se hacía a través de la palabra oral, que vivía y respiraba, que tenía ojos, que poseía los estremecimientos del “aura” benjaminiana cuando la voz entraba por los oídos de discípulos dispuestos a ser transformados por el soplo sefirótico de un buscador kabalístico, que había renunciado al paradójico facilismo de una escritura que sólo era aceptada cuando garantizaba la mansedumbre de las descripciones, la ausencia de crítica al poder, el sometimiento a los amos locales de la política.

De allí, la presencia poderosa y perdurable de su silencio altivo frente a esas mismas imprentas donde los “pseudointelectuales” y “lameculos” de la ciudad publicaron sus babosos libracos dedicados a su amos políticos, en un tono arrodillado, melifluo, vergonzoso para la historia intelectual y cultural de cualquier sociedad que respete la autonomía del conocimiento, que jamás podrá estar al servicio de los corruptos, ineptos y simuladores de siempre.

Por eso, la gran enseñanza ética de Héctor-Juan Jaramillo en una ciudad donde pululaban los limosneros de las ideas que se vendían por un puesto público, por el papel de escritores fantasmas de discursos oficiales, por la publicación de un libro o por el “prestigio” contradictorio otorgado por los analfabetas de la alta sociedad. Para varias generaciones de jóvenes la dignidad de Héctor-Juan ha sido, y lo continuará siendo, una inspiración permanente, y la encarnación de ese tábano socrático que jamás dejará de ser contestario y libre frente a los poderes oscuros de esos politiqueros arquetípicos que en Atenas, hace 25 siglos, o acá en Manizales, en tiempos contemporáneos, hieden a podredumbre, mentiras patéticas y bajezas espirituales.

### 3

El libro *Textos escogidos* (2011) publicado por Hoyos editores es una muy grata sorpresa. Pues el sólido legado del intelectual socrático que impregnó durante varias décadas las calles y casas de esta ciudad con su convincente palabra oral, ahora se revela, con mayor nitidez que en sus libros publicados en vida, en su faceta de intelectual platónico, es decir de pleno escritor maduro, donde la palabra escrita ha logrado el sereno equilibrio entre lo leído, lo vivido y lo pensado. En el capítulo Federico Nietzsche: El pensamiento cambia de rumbo, Héctor-Juan es claro en mostrar cómo la propuesta de una reflexión aforística, fragmentaria y, en apariencia, caótica derrumbó todas las pretensiones racionalistas de los grandes sistemas filosóficos del siglo XIX de querer explicar la totalidad del universo y del alma humana.

De allí, la contemporaneidad de un Nietzsche que vislumbró de manera profética las consecuencias de la “muerte de Dios” para una humanidad del futuro, que es ahora nuestro presente, que debía enfrentarse al nihilismo de un mundo de dioses ausentes convertido en un desierto simbólico donde lo sagrado, como la última flor del paraíso interior, se transformaba en el espíritu de la máquina. Héctor-Juan supo interpretar la obra de Nietzsche en el contexto de la tecnociencia actual y tuvo la intuición de comprender que la perspectiva del “superhombre” de Zaratustra estaba ligado al ciborg del futuro.

En el ensayo *Aproximaciones a una sicohistoria de América Latina* se manifiesta un pensador original, que tras leer de manera pausada e inte-

ligente a, entre otros, filósofos como Leopoldo Zea, Ernesto Mayz Valle-  
nilla, Francisco Miró Quesada, José Vasconcelos; a escritores como Er-  
nesto Sábato, Octavio Paz, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Hureña; y a  
poetas como Neruda, Gironde, Vallejo, De Greiff y José Emilio Pacheco,  
ha logrado proponer una visión teórica personal del destino de los pue-  
blos de América, que pasa por un lúcido y erudito análisis historiográfico  
y sociológico, donde me recuerda al mejor Monsivais, en que plantea que  
nuestra inmadurez cultural radica en la negación ontológica de nuestro  
propio ser y el consiguiente deseo de ser los otros: el referente extranjero  
como enajenación y no como apropiación madura de la alteridad.

La herencia de una “madre España” dominante y posesiva no permitió  
que las independencias geográficas coincidieran con la “mayoría de edad”  
kantiana de sus dirigentes y libertadores, con la excepción de un Bolívar  
que vislumbró un futuro tortuoso para unos pueblos que terminarían dirigi-  
dos por “los desvaríos de los constructores de repúblicas aéreas”. Además,  
Héctor-Juan recalca lo nefasto que fue para los latinoamericanos la falta  
de una tradición científica, de inteligencias que se interesaran por la cons-  
trucción de la ciencia aplicada y de allí la ausencia de “la precisión de una  
mentalidad, a cuya formación haya contribuido el pensamiento científico,  
puede neutralizar la tendencia a la retórica que tanto enceguece y distor-  
siona nuestro estado de cosas. Y así es probable que no fuéramos vasallos  
del reino de la mentira, bajo el manto del fraude, la mala fe, la simulación,  
la exageración, la demagogia, el engaño sobre sí mismo o los demás, o el  
escamoteo de la realidad”.

Para Héctor-Juan, el único camino que podemos transitar los latinoameri-  
canos es, a través del faro interior de su grandes poetas, el reconocimiento de  
la inexplorada dimensión de nuestro *Ser latinoamericano*, volver a las fuen-  
tes inexploradas de la autenticidad colectiva, donde logos y mito se mezclan  
y constituyen el híbrido de lo que en realidad somos capaces de producir:  
pensamientos que danzan, como los dioses de Nietzsche, pescadores de mi-  
tos arquetípicos que se guían en la noche de los tiempos por los ritmos tristes  
del bolero, el tango, los poemas vallejanos; pero también que somos capaces  
de explotar con los fuegos artificiales de la salsa y la naturaleza nerudiana,  
donde las cosas, como ya lo anticipó Heidegger, deben dejar de ser simples  
útiles al servicio de la explotación economicista del mundo, y permitir que

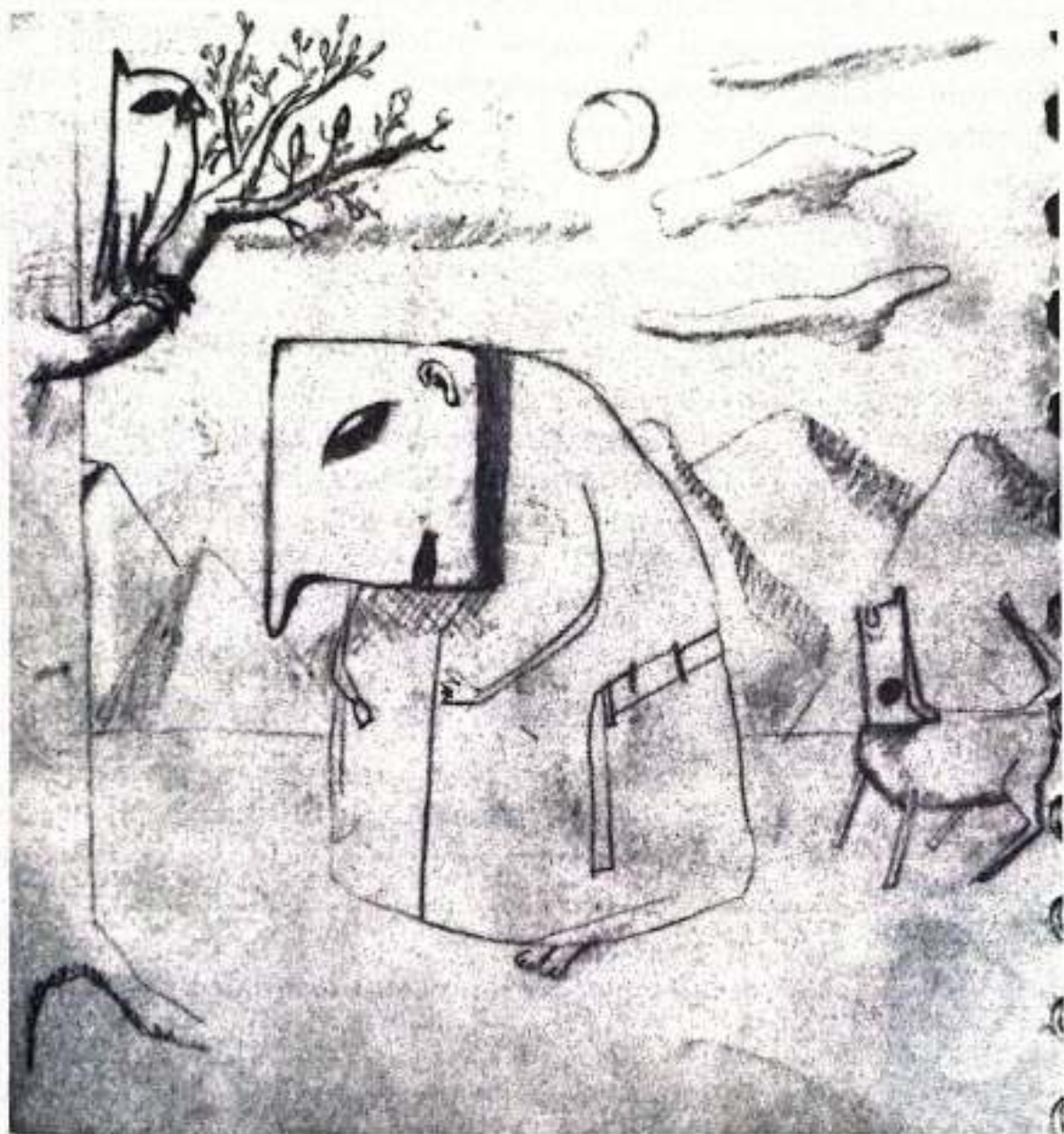
sean ellas mismas, que el misterio que es todavía el lado silencioso e inútil de lo natural alumbra la vida de un futuro humano y posthumano.

Quedan varios ensayos lúcidos y breves de este sugerente libro de Héctor-Juan, como su propuesta de un “pensamiento postlineal”, donde se debe pensar a través de la analogía, los saltos cuánticos y la contradicción lógica. O también las dos últimas partes de la obra que nos dan una muestra de sus ficciones cortas y de sus poemas. Por ejemplo, su poema titulado *Inquisición* sobre la quintaesencia de la poesía, donde Héctor-Juan, a mi modo de ver, nos comparte uno de los más íntimos misterios de su personalidad: la de una especie de filósofo zen, extraviado en estas breñas caldenses, que supo siempre, como Nezahualcoyotl, que somos huéspedes en tránsito por la tierra, o que tenemos el mismo destino de las pompas de jabón, como lo dijo Nietzsche, pero que a pesar de que nuestro Yo está hecho de viento y de olvido, también somos el pincel con que los dioses ausentes pintaron y pintarán los universos que fueron y que serán.

Brindemos esta noche, pues, por un gran intelectual y mejor ser humano, que irradió su sabiduría por estas calles de su ciudad amada, y que a pesar de su mirada crítica de intelectual insobornable, también plasmó bellos paisajes interiores como ese artículo titulado *La escuela de La Francia* donde nos advierte a todos: “Cosme jaramillo, Pablo Chaves, Genaro Mejía y Jesús franco. Frente a la indiferencia y el abandono de los caldenses frente a sus propios recursos, y la incuria de una dirigencia que parece que no existiera, estos pintores toman a su cargo y nos muestran la exuberancia de una flora en la que centran su interés, como la hermosura de la batatilla, el carácter arcaico del helecho, la reciedumbre del cedro y la gracilidad de la platanilla”.

Un pensador que supo leer de manera tan profunda a Nietzsche, tantos siglos después, pero también sintió la hondura de un humilde helecho de una calle del barrio La Francia, es alguien que sin lugar a dudas considero un intelectual indispensable e inolvidable, para la construcción de una auténtica tradición cultural, y que se hizo un cosmopolita desde el rincón de su propio e íntimo jardín de la infancia vivida en su lugar natal. Gracias Héctor-Juan Jaramillo.

Manizales, 25 de febrero de 2011.



*Oscar-Felipe Zuluaga*

# “Jan Berger vuelve a casa”

María Elena Szilágyi-Chebi

## Informe de lectura:

Escritor: Gyula Mirnics

Título: Jan Berger vuelve a casa [Jan Berger hazatér]

Editorial: Timp, Budapest, 2008, 159 páginas

## El autor

**G**yula Mirnics nace en Topolya, en la ex-Yugoslavia (actual Serbia) el 13 de diciembre de 1978. Cursa estudios en el Liceo de Szabadka (Subotica, Serbia) y luego continúa estudiando en las Facultades de Húngaro y Ciencias de la comunicación, en la especialización: comunicación electrónica y relaciones públicas, de la Universidad de Szeged (Hungria).

Su carrera literaria comienza en la redacción de la revista *Symposion* de Újvidék (Novi Sad, Serbia). En 1998 publica su primer libro titulado *Dombosi történetek* [Historias de Dombos] junto con Aaron Blumm y György Szerbhorváth, recibiendo por éste el premio Ervin Sinkó. En la actualidad ejerce como periodista del canal húngaro de televisión de Novi Sad.



César-Felipe Zuluaga

### ***Jan Berger vuelve a casa (2008)***

El libro contiene 25 relatos cortos, algunos de ellos funcionan muy bien como textos independientes. El lenguaje empleado por el escritor crea una atmósfera especial inconfundible. Por momentos parece un poco grotesco, algo dramático, aunque siempre se trata de historias ligeramente irónicas, de personas. Todos son textos en parte autobiográficos.

Entre los personajes del libro aparecen las figuras típicas del ambiente eslavo meridional, por ejemplo el hombre más fuerte del pueblo y el cerdo de mágicas dimensiones en: *A vietnámi disznó* [El cerdo vietnamita] o el capillero que guarda un horrible secreto y el sacerdote desavenido en: *Egy boldog ember* [Un hombre feliz]. Asimismo un sinfín de simpáticos dementes, desde las víctimas y culpables de homicidios amorosos en: *Tragédia a kasatélyban* [Tragedia en Kasatély] o *Júlia* [Julia] hasta dementes al borde del delirio, con apariciones de homicidas a héroes, en: *A Füst* [El humo]

### **Críticas, recepción del libro**

(Fragmentos traducidos por María Elena Szilágyi-Chebi)

*Rastros de sangre en las plumas*, por János Vilmos Samu

“...entonces aquí puede cerrarse a través de tradiciones, con el paso de frontera, entre lomas y por encima de los ladrillos marcados. Con el regreso a casa de Jan Berger, con el cerdo vietnamita, con el polvo blanco, con la torre de agua y su peculiar atardecer, con todo, con la literatura novelística húngara de Voivodina, puede cerrarse la tapa dura, la maleta de Barbi, en la cual ya no hay lugar ni siquiera para una pregunta o para una última posibilidad de pregunta: —¿Pato?— Pregunté. —¿Quieres llevarte el pato?”

*Premio Ervin Sinkó*, por Éva Harkai Vass

“Gyula Mirmics sabe escribir frases, y eso no es poco. También sabe escribir historias, esas que tantos esperan con impaciencia. (También sabe revertir historias).”

## Traducciones

El relato corto “Jan Berger vuelve a casa” ya ha sido traducido a serbio, croata, alemán e italiano. Otros textos del autor existen ya en lengua rumana, eslovaca, serbia, croata, alemana, inglesa, italiana y en lengua española por el momento sólo las tres traducciones que yo misma he hecho. En el futuro me gustaría mucho tener la posibilidad de traducir el libro entero para alguna editorial española o latinoamericana.

El contacto permanente vía e-mail con el autor me permite consultar cada problema de la traducción de sus textos. Cito a continuación un ejemplo, sobre lo que hemos discutido:

El autor, en uno de sus mensajes me dice: (el original está en húngaro)

“...En cuanto a las palabras problemáticas *titvalás* es verdaderamente una excepción (es una palabra que proviene del serbio *titlovi* utilizada en los años 70-80 para referirse a la persona que traduce simultáneamente los subtítulos en serbio para la gente analfabeta del pueblo que además sólo habla húngaro), el resto de las palabras que resulten extrañas puedes remplazarlas tranquilamente por otras palabras más simples. Siempre me esfuerzo por escribir en un lenguaje universal, claro. No lo veo como poesía, lo importante es que se entienda. Por ejemplo para la expresión ladrillo sellado puedes escribir ladrillo marcado, ladrillo con sello, o ladrillo con marca...”

## Argumento para la publicación del libro en lengua española

Considerando que Gyula Mirnics es un escritor perspicaz, miembro de una nueva generación de escritores que proviene de una región en la que los húngaros viven dentro de una minoría étnica y eso hace que sus relatos sean muy originales, cabe destacar que éstos son además de un profundo contenido y están muy bien estructurados.

Como una de las críticas de su libro hace referencia (Premio Ervin Sinkó, por Éva Harkai Vass): “Se trata de historias que tantos esperan con impaciencia.”

Teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado, la presente traducción a la lengua española podría llegar a ser un gran éxito.

## “Los zapatos” (por: Gyula Mirnics; Trad.: María Elena Szilágyi-Chebi)

A. contemplaba abatido frente al espejo su cara hinchada por la resaca. Se desentumecía las mejillas, la piel se le estiraba como si fuese una talla más grande, como la cabeza de su inquilino. Tenía granos de pus en la cara, las manchas negras de la barbilla matizaban su palidez. Ni siquiera el aturdimiento de tres días de embriaguez le borraba de la mente la ruptura, sentía cansancio, el cerebro bloqueado, pero en sus ojos resplandecía el dolor punzante. Se pasaba una crema de afeitar fuerte, masculina, y comenzaba a afeitarse, como si las hojas de afeitar le hicieran renacer. Se detuvo un momento en la nuez de la garganta, apretó la hoja doble a prueba de cortes contra la piel, después dirigió una sonrisa malhecha hacia el espejo.

El hombre abandonado sufre ahora por la falta de su mujer, sufre dentro de él un amor insatisfecho, un remolino de sentimientos no correspondidos, sufre al sentir que sobra, que no le quieren, que le pueden remplazar, por eso sufre ataques de inferioridad, por exigentes análisis cuya balanza es negativa para todos los casos, sufre al ver a otros hombres, se compara con los pasajeros del tranvía y descubre que no necesariamente la mujer pasada debe ser la única posibilidad. Por las mañanas contempla abatido la alarmante desesperanza, diluida en la bebida de la realidad del día siguiente.

El hombre abandonado luego comienza a hacer flexiones, entra en contacto con el agua bendita y purificadora de piscinas que huelen a cloro. Hace nuevos amigos en la barra del bar, le escuchan el por qué y el hasta cuándo, luego en lugar de los nuevos amigos vienen otros amigos nuevos con los que está bien que el cigarrillo se le consuma entre los dedos, o con los que es bueno menear el cuerpo al son de la música fuerte, o con los que de paseo por sitios públicos, con la espalda derecha, vestidos a la moda, engancha la mirada de las muchachas más lindas. De hombre abandonado pasa a ser hombre libre, pero la figura de hombre libre no es más que una ilusión, puesto que para qué sirve toda esa libertad si por las noches anhelantes el deseo da vueltas preso del cráneo, y la ilusión es la libertad, porque el amor, arrojado como un pañuelo usado, lleno de mocos, apricta al alma cada vez más fuerte con cadenas invisibles.

Con P. se conoció en el aparcamiento de un ruidoso pub. Ese día A. se había comprado zapatos nuevos para tener confianza en sí mismo y atraer. Los zapatos de cuero gris aterciopelado, con la comodidad de un calzado deportivo, a la vez elegantes, eran el símbolo elocuente de confianza en sí mismo.

De la elocuencia de la noche resultó amor, al día siguiente A. se despertó alegre, lleno de vida, las caricias de P. le alisaron las arrugas bajo los ojos. La muchacha aún dormía cuando A. se levantó para preparar el café. En la entrada miró agradecido los zapatos nuevos: a ellos le agradecía haber tenido el valor para amar. Los zapatos nuevos estaban cubiertos por una mancha negra. A. sorprendido examinó el cuero gris aterciopelado. Se apoderó de él un asco, un ligero espanto, al ver que en la piel de los zapatos había salido una barbilla afilada, la piel estaba estirada y arrugada como el rostro de las viejas mentirosas. No hay salida, pensó. A, enseguida le pasó crema de afeitar a los zapatos y comenzó a afeitarles la tristeza.

### **“Barbi”** (por: Gyula Mirnics; Trad.: María Elena Szilágyi-Chebi)

Mataba patos cuando Barbi me dejó. Disfrutaba del sol de septiembre y de los graznidos sangrientos de los patos, pero sobre todo de ya no tener que ir más a la universidad, de haber terminado y estar graduado.

Es bueno matar patos estando graduado, pensé, cuando Barbi anunció que se despedía rápido porque la estaban esperando. Ya de pie en la terraza, con la ropa de mujer que había recibido de su madre y solo pretendía usar después del primer hijo, a su lado una pequeña maleta que yo veía por primera vez. —¿De quién es esa maleta?— Pregunté y sentí que ahora me había hecho odiar por Barbi.

Ese verano pasé a ser el intérprete, ya que se llevaron al señor Gyurka. Por fin conseguía el trabajo en el cine. Yo traducía simultáneamente a húngaro los subtítulos serbios de las películas para los espectadores de mi pueblo que no hablaban la lengua mayoritaria, pueblo diminuto en el fin del mundo, en el medio del campo. Yo era la voz de la hermosa actriz americana, del asesino de las películas de kárate chinas, lloraba en lugar de los niños y seseaba en las caricaturas. Siempre había envidiado al se-

ñor Gyurka porque el intérprete era el héroe del pueblo, muchas mujeres guapas estaban enamoradas del señor Gyurka. A los ojos del pueblo él era igual que las estrellas de cine, él era la Voz, el broche de enlace entre nuestra calle de barro principal y las avenidas de Hollywood iluminadas, la gente podía creer que él sabía el secreto, lo que había detrás de la pantalla. El intérprete irradiaba mística. No sólo vivía con el otro mundo por las noches, el sueño llenaba todo su ser. Colgué mi diploma en el vestíbulo del cine, para que la gente viera que era un intérprete graduado universitario, aún más lejano y misterioso que el señor Gyurka.

Barbi esperaba que yo dijera algo que le tranquilizara la conciencia. Me puse de pie, tenía las manos ensangrentadas, el cuchillo, la ropa, había plumas ensangrentadas por todas partes, a mi alrededor. Cobré conciencia vagamente de que entonces la veía por última vez, que se despedía y que la esperaban delante de la casa. Fue hermoso ver así a Barbi en el brillo del sol otoñal, eran lindas sus manos nerviosas aferrándose a la maleta. Su rostro era marmóreo, se le dibujaban las venas azules bajo la piel. Debajo del zapato izquierdo se vislumbraba la mitad del ladrillo marcado, del cual hay sólo uno en cada paleta, cuatro veces más cara su fabricación que de los ladrillos simples porque están preparados con material de alta resistencia para que se divise la marca por más tiempo. Al levantarme y contemplar a Barbi, extrañamente se me ocurrió lo fácil que sería matarla, sólo tendría que empujar el soporte del listón corroído, sólo tendría que estirarme como si me rascara la cabeza, haría bascular el listón, partiría la teja del tejado de la casa, se derrumbaría la pared de adobe de la terraza y el techo se desplomaría sobre Barbi.

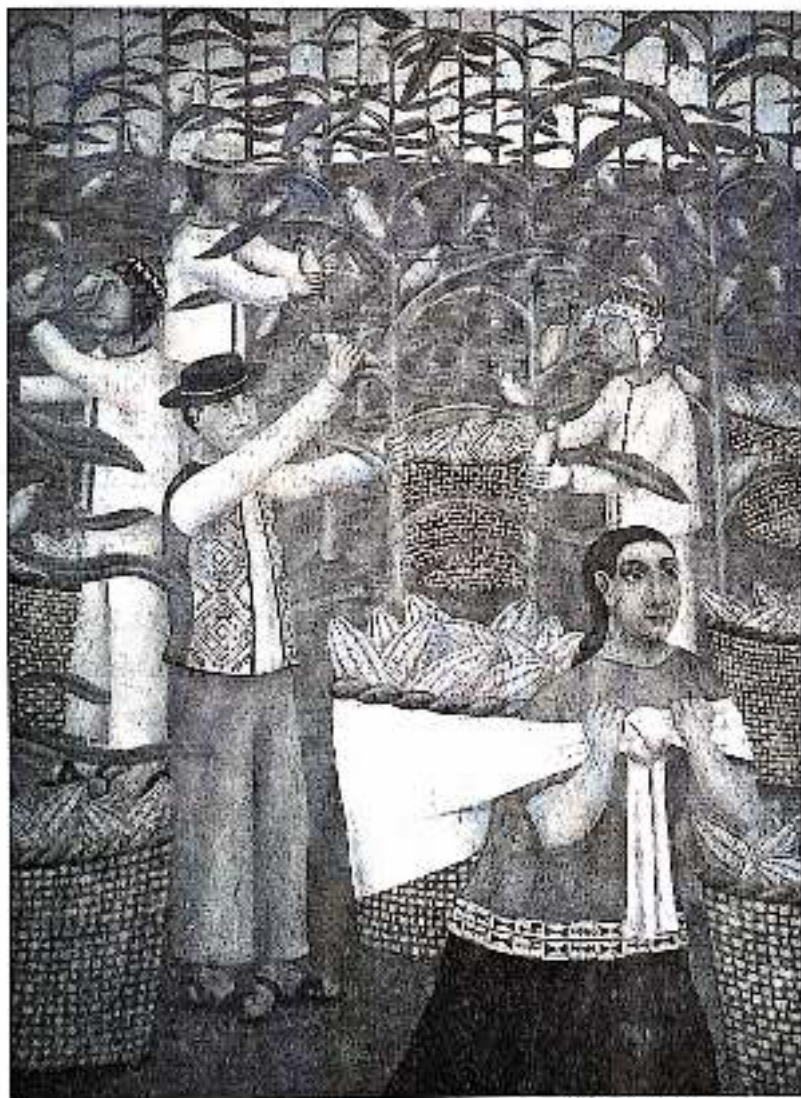
—¿Pato?— Pregunté. —¿Quieres llevarte el pato?

### **“El escritor”** (por: Gyula Mirnics; Trad.: María Elena Szilágyi-Chebi)

La calle M. Gorki de Novi Sad, como se sabe, se extiende desde la orilla del Danubio hasta la denominada avenida de la Liberación. Más o menos en la mitad de la calle se encuentra el gigantesco centro deportivo, conocido con el nombre de Spens, en el cual forman filas tiendas pequeñas en sus plataformas frías de hormigón, repletas de diversos productos caros. Mi apartamento está frente a la entrada norte del centro deportivo,

enfrente de los escalones que han aparecido tantas veces en los informativos. El viejo judío, a quien le alquilo la habitación, no se mete demasiado en mi vida. Todas las noches coloca delante de mi puerta la prensa del día, los diarios en serbio que lee minuciosamente. Si quiere llamarme la atención hacia algún artículo en especial hace un doblez en el diario para que me dé cuenta. Por suerte esas locuras, esas ideas atosigadoras, no las desea hablar conmigo. De esa forma no sé cuál es su opinión sobre el partido político que se reúne con el nombre de radicales, sobre la administración de la ciudad, sobre la separación de la parte sur del país. A mí no me interesan para nada los temas de actualidad que llaman política los habitantes de avanzada edad de la ciudad y discuten con predilección en las paradas de autobús y delante de los bancos, mientras hacen la cola. Para mí ellos son tan extraños como los jóvenes en las terrazas de cafeterías, cuyo atractivo mundo es incomprensible e intocable. Cuando voy a mi trabajo y paso por al lado de alguna cafetería de renombre, aminoro la marcha y trato de impregnarme del agradable aroma que emana de ahí. En esos momentos una música desconocida que evoca a Brasil o a la ribera francesa eriza la intensa percepción. Mi trabajo está en la calle Gorki, en dirección al Danubio, al final. Una casa de prensa vulgar, construida hace cuarenta años, de hormigón y de vidrio sucio. El camino desde el apartamento al trabajo dura aproximadamente veinte minutos. Dos veces debo pasar por cruces, en general esperando en el semáforo en rojo. A diario tengo al menos cuarenta y cinco minutos para odiar mi trabajo. Lo odio de manera totalmente diferente a la ida que a la vuelta. El oficio del lector es un trabajo tolerado. Los reporteros engreídos piensan que soy un detrimento social ocasionado por la reorganización. Creen que no hay necesidad de mi eterno mangoneo y si no fuera una mujer soltera que marchita, no me habrían puesto detrás de un escritorio. La mayoría ni siquiera entrega el texto. Si en todo caso me piden que les revise lo escrito, lo hacen por compasión. No quieren ofenderme. No quieren que sienta que no hay necesidad de mí. Son horriblemente incultos. Creen que la solución para no repetir una palabra es decir lo mismo de otra forma. Varias veces, una después de otra. Fulanito declaró que... dice en el comunicado de fulanito, se escuchó en el comunicado de prensa de fulanito de hoy... Esperan que les encuentre nuevas expresiones universales en lugar del periodismo. No son capaces de entender que no puedo corregir-

los. Lo mejor sería borrarles el cerebro y enseñarles a escribir. Estoy muy bien en mi pequeño mundo. Me hice amiga de las mecanógrafas, de las cuales verdaderamente no hay necesidad. Tomamos café y cuchicheamos en voz baja sobre los reporteros. El café es el único punto de enlace entre nosotras y los periodistas. Les preparamos el café con perseverancia, reconociendo que quisiéramos ser de utilidad. Nunca traen café o azúcar, siempre lo compramos nosotras, nuestro sueldo no llega ni a la mitad del de ellos. Luego les lavamos las tazas.



*Oscar-Pelipe Zuluaga*

# La única

Lia Master

**H**ace años y años, como ciento uno o ciento dos, las calles de Tel-Aviv eran apenas un sueño en la mente alucinada por el calor imposible del verano, entonces árabe o tal vez turco o yo qué sé de un iluminado que cabalgaba a lomos de un caballo por estas playas de Dios, según cuentan. Esas calles de ensueño están hoy toditas sembradas a lado y lado de grandes ficus frondosos, parecidos a los laureles de Medellín, pero con fruticas redondas y negras entredadas entre las hojas verdioscuras que a finales del invierno y hasta ya entrado el verano se caen de su árbol y convierten las aceras en un mosto pegotudo que se trae hasta las casas adherido a suelas de zapatos y sandalias.

De noche, desde bien tempranito, los enormes murciélagos citadinos que pasan la eternidad de las horas diurnas enroscados entre las ramas de los ficus, salen a desquitarse de tanta quietud, a comer zancudos y chapolas y otras delicias y de postre, frutas morenas de ficus y bailan y bailan por el aire festivo de esta ciudad festiva, iluminado sólo por las luces en la punta de los postes eléctricos, los avisos



© Omar Felipe Zuluaga

de neón en las entradas de los almacenes y las lámparas de los carros que pasan quién sabe de dónde quién sabe para dónde.

Estaba yo por ahí andando y la oí. Oí a esa mujer robusta y grande de melena alborotada por el viento del mar cercano metida entre un abrigo negro igual de robusto y grande, cuando le decía ansiosa a la amiga más bien flacucha que caminaba a su lado, que mirara los murciélagos volando alrededor de los árboles. Yo soy la única que los mira, la única que los ve, la única que se fija, dijo y su amiga alzó a la noche los ojos sorprendidos por el descubrimiento.

Pero ellas no vieron, no pudieron ver. La una por la mentada sorpresa y la otra porque estaba muy envuelta en el montón de orgullo de saberse única en algo en este mundo tan lleno, tan llenito. No vieron y en cambio yo sí, cuando a uno de esos mamíferos que pueblan el aire alrededor de los ficus de la noche en Tel-Aviv se le llenó el intestino de tanto manjar que encontró andando por ahí y mientras daba una vuelta artística y aérea entre árbol y árbol le salió disparado un chorro de caca derecho a la solapa del abrigo negro de la mujer grande y robusta de melena alborotada por el viento que viene del mar cercano. Mierda, dijo cuando llegó a su casa y se dio cuenta.

Tel-Aviv, 18 de marzo de 2011



*Oscar-Felipe Zuluaga*



## Notas

**Danilo Cruz-Vélez, pensador emblemático** (Por: Carlos-Enrique Ruiz. Intervención en la Sociedad de Mejoras Públicas de Manizales, el lunes 25 de abril de 2011). Grata oportunidad esta de la benemérita Sociedad de Mejoras Públicas para recordar a personalidad emblemática en la Cultura hispanoamericana, originaria de esta tierra, un tanto enmarañada en la geografía abrupta y bella, como en los acontecimientos históricos y sociales.

Tuve la fortuna de sentirme por años en la cercanía del maestro Danilo Cruz-Vélez (1920-2008) y de haber, con su guía, acercado su obra, la cual nunca será tiempo suficiente para aprovecharla en integralidad, con la perspectiva profunda de su pensamiento, riguroso y bien expresado, erigido por el más selecto estudio desde temprana edad, con el gusto

por los autores clásicos y las lenguas clásicas y modernas.

Desde los claustros del Instituto Universitario de Caldas dio muestras de su talento, al lado de compañeros que, como en el caso de Guillermo Arcila-Arango, abordó lecturas con asiduidad y selección. Arcila-Arango fue su compañero de internado y de habitación, con quien leyó, en esos tiempos, obras de Ortega y Gasset, Spengler, Romain Rolland, Thomas Mann, O'Neill, Panait Istrati, entre otros autores de asombro. Muchachos, casi niños, en el bachillerato con esos alcances de preocupación por los más significativos autores en campos de las letras y el pensamiento, no deja de producir análogo asombro.

En esos mismos años del bachillerato Cruz-Vélez comenzó a escribir y produjo artículos para el diario "La

Patria” y alguno para la recordable revista “Atalaya”. Asimismo tuvo cercanía inicial con la obra de Bernardo Arias-Trujillo, en especial con su novela “Risaralda”, por la manera como recoge una región geográfica privilegiada, consagrándola en su belleza de paisajes.

El talento intelectual de Cruz-Vélez pronto asumió vuelo nacional, cuando a los 19 años publica en “El Tiempo” un artículo que ha sido registrado como el primero en el que se reconoce en Colombia la valía literaria de Jorge-Luis Borges, a quien calificó, en ese escrito anunciador, como “poeta multánime”, con una poesía “bañada por una ligera niebla mística”, escrita en un “vocabulario de origen divino... encauzado en dirección terrena”: es su propia apreciación de adolescencia.

De 25 años de edad, graduado en Derecho, hizo parte de la fundación del primer programa profesional de Filosofía en Colombia (1945), bajo la figura de Instituto, en la Universidad Nacional, al lado de otros jóvenes profesionales igualmente ocupados de la naciente disciplina en el país, son ellos: Cayetano Betancur, Rafael Carrillo y Abel Naranjo-Villegas. Institución a la cual prestó sus servicios, desde aquel nacimiento, por algo más de un lustro. A los 28 años publica su primer libro en Bogotá: “Nueva imagen del hombre y la cultura”, una de las tres obras que señala su principal

discípulo Rubén Sierra-Mejía como de ruptura cierta con el neotomismo que imperaba (las otras dos son: “Lógica, fenomenología y formalismo jurídico” de Luis Eduardo Nieto-Arteta, y “Ambiente axiológico de la teoría pura del derecho” de Rafael Carrillo).

Su vocación intelectual se afirma en Bogotá al entrar a hacer parte de selecto círculo de escritores y pensadores que, con él, integraron el núcleo de la más alta significación en la modernización cultural de Colombia en el siglo XX, como fue el grupo aglutinado en la revista Mito, dirigida por el poeta y ensayista Jorge Gaitán-Durán y del que hicieron parte por entonces jóvenes descollantes, protagónicos, de siempre recordar, en diversas disciplinas, incluso de las artes plásticas: García-Márquez, Luis Flórez, Fernando Charry-Lara, Pedro Gómez-Valderrama, Orlando Fals-Borda, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez-Villamizar, Edgar Negret, Jaime Jaramillo-Uribe...

Por su vocación tempranamente definida en la filosofía y por circunstancias políticas adversas al ser despojado de la cátedra, con otros docentes, en la Universidad Nacional, Cruz-Vélez parte para Alemania en 1952, donde fue discípulo de Martín Heidegger. Pasa inmerso en los más arduos estudios filosóficos, en Friburgo, para regresar al país al cabo de siete años. A su retorno asume el decanato de la

facultad de Filosofía en la Universidad de los Andes, y realiza trabajos de seminario, durante dos años, en la Universidad Nacional, al igual que algunas conferencias, y hace parte, con Karl Buchholz, de la fundación de la célebre revista *Eco*. Su aplicación docente no se prolonga demasiado, puesto que en cierto momento (1972) de su vida decide retirarse, sin jubilación, para profundizar en el estudio y ejercer su vida de escritor a plenitud.

Rubén Sierra-Mejía ha evocado a su maestro en el ejercicio de la cátedra caracterizándolo “por el rigor en la exposición y por la amplitud y solidez de sus conocimientos sobre el tema que trataba. Sus lecciones eran meticulosamente preparadas, sin dejar el menor margen a la improvisación. Las ideas se sucedían sin atropellarse, surgían siempre en el momento oportuno. La argumentación era impecable: nada quedaba sin demostrar... Era un verdadero maestro de la exposición académica.”

Importante es señalar que Cruz-Vélez fue un intelectual caracterizado por la excelencia, tanto en términos literarios como en los contenidos de pensamiento, y muy singular su actitud racional de no afectarse en su vida por la política, tan infestada por la mediocridad y la corruptela. Ejerció siempre de librepensador, con elaboración de escrituras y discreta actitud laicas. Tampoco hizo parte de clubes de elogios mutuos, ni medró en dia-

rios, revistas o editoriales, menos en gobiernos, para conseguir posiciones o beneplácitos de publicidad, a la cual fue tan ajeno. Sus artículos y ensayos fueron acogidos por la calidad singular en órganos colombianos e internacionales. Y poco a poco, sin la presión de instituciones ni de editoriales, fue dando a luz volúmenes que hoy configuran el cuerpo más esclarecido de la Filosofía en Colombia, de reconocimiento en los más amplios ámbitos académicos.

Además de la primera obra citada, publicada en 1948, es autor de los siguientes libros: “¿Para qué ha servido la filosofía?” (1967), “Filosofía sin supuestos” (1970, 2001), “Aproximaciones a la filosofía” (1977), “De Hegel a Marcuse” (1981, 1986), “Nitzscheana” (1982), “La técnica y el humanismo” (1983), “El mito del rey filósofo” (1989), “Tabula rasa” (1991), “El misterio del lenguaje” (1995), “La época de la crisis” (volumen de conversaciones con Rubén Sierra-Mejía, 1996). Y están por recogerse en volumen ensayos dispersos en revistas internacionales y nacionales.

En sus reflexiones Cruz-Vélez tuvo el valor de analizar situaciones de la crisis de la modernidad, representada en el apogeo de la técnica y del mercantilismo, donde él percibía desvío en la esencia más favorable al destino humano, con defensa radical del Humanismo. Llegó incluso a calificar la

técnica moderna como el “supremo poder histórico de nuestro tiempo”, con todo lo aterrador que esa apreciación implica, al pasar por una plenitud que advierte, con tendencia a volverse contra su propio creador, en amenaza a la “dimensión esencial del hombre”.

Sus contribuciones teóricas siguen siendo palpitantes, al haber investigado sobre problemas fundamentales de la filosofía, en conexión con el sentido del ser, del ente, de la persona en sus funciones de individuo y de sociedad. La Cultura fue objeto de honda preocupación, a tal grado que Rubén Sierra-Mejía, su discípulo más notable y más cercano, reconoce que Cruz-Vélez estima “que la creación de la cultura no hace posible sólo la espiritualidad, sino también al hombre en el momento en que abandone el universo de las formas simbólicas.” La poesía fue, de igual modo, un tema sustantivo, al indagar por su naturaleza, con cercanía de autores alemanes e hispanoamericanos, reflejado en ensayos, por ejemplo, sobre Aurelio Arturo y Eduardo Carranza, entre otros.

Para terminar esta mínima semblanza, quiero recordar varios acontecimientos que me marcaron. En primer lugar supo aceptarme invitación a ciclo de conferencias que tuve en la Biblioteca Nacional de Colombia, cuando era algo esquivo para ese tipo de presentaciones públicas, por su dedicación absoluta, en soledad, al

estudio, a la reflexión y la escritura elaborada. Conferencia titulada “Las desventuras políticas de Heidegger”, fue la suya en el ciclo “Jueves de la Biblioteca Nacional”, dictada el jueves 28 de agosto de 1984. Por otra parte, me correspondió promover y conferirle, con acompañamiento del H. Consejo Superior, el título de “Doctor honoris-causa” que le otorgó la Universidad de Caldas el 30 de noviembre del 2001, en solemne acto realizado en Bogotá, en la casa-museo del pintor Gómez-Campuzano (sede Norte de la Biblioteca Luis Ángel Arango). De igual modo tuve la iniciativa de hacer una edición monográfica de la Revista Aleph, identificada con el número 143, de octubre/diciembre del 2007, un grueso volumen que contó con selectos colaboradores, entre colegas suyos y ex alumnos, además de haber rescatado de sus archivos un valioso manuscrito intitulado: “Hegel y el problema del fin de la ética”. Volumen que alcanzó a apreciar en sus manos, algunos meses antes de su muerte. La Revista Aleph –con 45 años de existencia y 156 ediciones- fue escogida por él, de manera generosa, para dar albergue, en primicia, a algunos de sus artículos, ensayos y manuscritos autógrafos, como los siguientes:

CRUZ-VÉLEZ, Danilo. Cuervo y la ciencia en Colombia. Aleph 109, abril/junio, 1999, pp. 2-4.

CRUZ-VÉLEZ, Danilo. El ocaso de los intelectuales en la época de la técnica (to-

mado de Tabula rasa, Ed. Planeta, Bogotá, 1991, pp. 259-272.) Aleph 87, octubre/diciembre, 1993, pp. 17-23.

CRUZ-VÉLEZ, Danilo. Manuscrito autógrafa. Aleph 100, enero/marzo, 1997, p. 40.

CRUZ-VÉLEZ, Danilo. Sobre el lenguaje. (Manuscrito autógrafa). Aleph 56, enero/marzo 1986, p. 16.

CRUZ-VÉLEZ, Danilo. Sobre los comienzos de Hegel. Aleph 100, enero/marzo, 1997, pp. 36-40

CRUZ-VÉLEZ, Danilo. Unamuno y la modernidad del mundo hispánico. Aleph 64, enero/marzo 1988, pp. 27-32.

CRUZ-VÉLEZ, Danilo. Carta (manuscrito autógrafa). Aleph 87, octubre/diciembre, 1993, p. 16.

CRUZ-VÉLEZ, Danilo. Carta en manuscrito autógrafa, del 7 de mayo de 2007. Aleph 143, octubre/diciembre 2007; p. 5

CRUZ-VÉLEZ, Danilo. Hegel y el problema del fin de la ética. Aleph 143, octubre/diciembre 2007; pp. 15-46

CRUZ-VÉLEZ, Danilo. Carta en manuscrito autógrafa del 6 de mayo de 1989. Aleph 143, octubre/diciembre 2007; p. 76

CRUZ-VÉLEZ, Danilo. Carta en manuscrito autógrafa del 14 de enero de 1992. Aleph 143, octubre/diciembre 2007; p. 112

CRUZ-VÉLEZ, Danilo. Tarjeta con manuscrito autógrafa, del 31 de enero de 1988. Aleph 143, octubre/diciembre 2007; p. 137

CRUZ-VÉLEZ, Danilo. Sobre con manuscrito autógrafa. Aleph 143, octubre/diciembre 2007; p. 169

CRUZ-VÉLEZ, Danilo. Jorge-Luis Borges: el poeta de las claridades y de los abismos de la muerte. Aleph 143, octubre/diciembre 2007; pp. 201-205.

CRUZ-VÉLEZ, Danilo. Firma autógrafa. Aleph 143, octubre/diciembre 2007; p. 211

Su condición de intelectual y escritor, de las más calificadas connotaciones, independiente de fortines delezna- bles, debe proyectarse en las nuevas generaciones con la edición crítica de su obra completa, responsabilidad que debería asumir la Universidad de Caldas, e, incluso, en alianza con la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad de los Andes, como el mayor homenaje a su memoria. Para el efecto podría conformarse un grupo de unos tres especialistas en cabeza de su alumno esclarecido, el Prof. Dr. Rubén Sierra-Mejía. Algo similar hizo la Universidad de los Andes, en homenaje en vida, a nuestro mayor historiador, creador de Escuela, el maestro Jaime Jaramillo-Uribe, publicándole su obra completa. La SMPM puede formular oficialmente la propuesta, con comunicación a los respectivos rectores.

**Normas jurídicas y morales** (por: Heriberto Santacruz-Ibarra). No es fácil explicar en frases sencillas el asunto. Según lo que pienso, depende de la ruptura, no sólo en la teoría, sino –más importante- en la práctica, de los ámbitos moral y político (o jurídico), lo que ha llevado al extremo sub-

jetivismo (relacionado estrechamente con la atomización de los individuos en las sociedades actuales).

En una sociedad normal, en la que las interrelaciones humanas estén gobernadas por sus respectivas normas morales fundamentales, cuando éstas no se cumplen entrarían en funcionamiento las normas jurídicas, una de cuyas características fundamentales es la de que son de obligatorio cumplimiento (una fuerza externa –el Estado– las hace cumplir).

En ese sentido se puede decir que “las normas (jurídicas) están por encima de la moral y de la ética”’.

Pero es importante que los estudiantes comprendan que lo moral consiste en

las interacciones personales, por lo que se trata siempre de una dimensión eminentemente social. No se puede “hacer lo que a cada quien le de la gana”, que es como el subjetivismo plantea la cuestión, pues en tal caso la sociedad se disuelve en la violencia. Cuando esto ocurre el derecho deja de servir para lo que se creó, por el simple hecho de que no “da abasto”, que es lo que ocurre entre nosotros. Esto es lo que permite concluir que el problema fundamental de los colombianos es de carácter moral.

Queda, sin embargo, explicar por qué las normas morales fundamentales –respeto y responsabilidad– se disuelven o dejan de ser operantes: desde mi punto de vista no hay otra explicación que por la injusticia.

**Patronato histórico de la Revista.** Alfonso Carvajal-Escobar (N), Marta Traba (N), Bernardo Trejos-Arcila, Jorge Ramírez-Giraldo (N), Luciano Mora-Osejo, José-Fernando Isaza D., Rubén Sierra-Mejía, Jesús Mejía-Ossa, Guillermo Botero-Gutiérrez (N), Mirta Negreira-Lucas (N), Bernardo Ramírez (N), Livia González, Matilde Espinosa (N), Maruja Vicira, Hugo Marulanda-López (N), Antonio Gallego-Uribe (N), Santiago Morcno G., Eduardo López-Villegas, León Duque-Orrego, Pilar González-Gómez, Rodrigo Ramírez-Cardona (N), Norma Velásquez-Garcés, Valentina Marulanda, Luis-Eduardo Mora O. (N), 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 (N), 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 (N), María-Leonor Villada S., María-Elena Villegas L., Constanza Montoya R., Elsie Duque de Ramírez, Rafael Zambrano, José-Gregorio Rodríguez, Martha-Helena Barco V., Jesús Gómez L., Ángela García M., David Puerta Z., Ignacio Ramírez (N), Jorge Consuegra-Amador, Consuelo Triviño-Anzola, Alba-Inés Arias F., Lino Jaramillo O., Alejandro Dávila A.

# Colaboradores

**Valentina Marulanda.** Licenciada en Filosofía y Letras (Universidad de Caldas, Manizales, Col.). Estudios básicos de música, piano teoría y solfeo en el Conservatorio de esa misma universidad. Maestría en Estética y luego Estudios de Doctorado en Filosofía del Arte y la Cultura con obtención del D.E.A. (tesis pendiente), ambos en la Universidad de París I, Sorbonne. Ha desempeñado los oficios de periodista, editora, gerente cultural, productora independiente de radio y más eventualmente la docencia. En Colombia ocupó cargos en el Instituto Colombiano de Cultura y en la Biblioteca Luis Angel Arango en sus sedes de Manizales y Bogotá. En Caracas, estuvo al frente de la Colección de Humanidades y Artes de la Biblioteca Nacional de Venezuela, ocupó las direcciones de Publicaciones y de Literatura del Consejo Nacional de la Cultura, formó parte del grupo editorial independiente Angria, especializado en poesía. Realiza actualmente la audición radial comentada "La nota clásica" de música académica que se transmite por la Emisora Cultura de Caracas. En el terreno de la edición y el periodismo ha estado vinculada a varias revistas como redactora y jefe de redacción. Desde hace 30 años viene publicando artículos y ensayos en revistas especializadas y de actualidad, periódicos y semanarios culturales de Colombia y Venezuela, tales como Aleph, La Patria, Gaceta de Colcultura, Revista de la Universidad de Antioquia, Ideas y Valores (Colombia), así como Papel Literario, Tal Cual, Conciencia Activa, Bajo Palabra, Verbigracia, Veintiuno, Exceso, El libro Actual, entre otros, de Venezuela. Ha hecho crítica y comentarios musicales en "El Papel Literario" de "El Nacional" (Caracas). Además de haber participado en libros colectivos, es autora de *Primera vista y otros sentidos* (Tierra de Gracia Editores, Caracas, 2004), y acaba de entregar a un editor un volumen de ensayos titulado *La razón melódica*.

**Graciela Maturo.** Poeta, ensayista, catedrática universitaria, Investigadora Principal del Consejo Nacional de Investigaciones (Argentina). En el ámbito de la investigación se ha dedicado especialmente a la Teoría Literaria y a la Literatura Hispanoamericana. Algunas de sus obras de investigación y crítica: *Proyecciones del Surrealismo en la Literatura argentina* (1967); *Julio Cortázar y el Hombre Nuevo* (1968, 2004); *Claves Simbólicas de García Márquez* (1972, 1977); *La Literatura Hispanoamericana. De la Utopía al Paraíso* (1989); *La mirada del poeta. Ensayos sobre el conocimiento y el lenguaje poético* (1996); *La identidad hispanoamericana. Problemas y destino de una comunidad* (1997); *Marechal: el camino de la belleza* (1999); *La razón ardiente. Aportes para una teoría literaria latinoamericana* (2004). Algunos libros de su obra poética: *Un viento hecho de pájaros* (1960); *Canto de Eurídice* (1982); *Cantos de Orfeo y Eurídice* (1996). *Memoria del trasmundo* (1995, 2001); *Cantata del agua - Habita entre nosotros* (2001); *Navegación de altura* (2004). *Antología poética* (2008).

**Orlando Mejía-Rivera** (n. 1961). Médico internista y tanatólogo. Magíster en filosofía. Docente e investigador de la Universidad de Caldas. Premio Nacional de la Academia de Medicina (1994), Premio Nacional de Novela (Mincultura 1998), Premio Cámara Colombiana de Libro al libro científico-técnico (1999), Premio Nacional de Ensayo Ciudad de Bogotá (1999). Algunos de sus libros: *Pensamientos de guerra* (2000), *De clones, ciborgs y sirenas* (2000), *La muerte y sus símbolos* (1999), *De la prehistoria a la medicina egipcia* (1999), *La Generación mutante* (2002), *Los descubrimientos serendípicos – Aproximaciones epistemológicas al contexto del descubrimiento científico* (2004), *Extraños escenarios de la noche* (2005), *El asunto García y otros cuentos* (2006), *El enfermo de Abisinia* (2007), *Recordando a Bosé* (2009), *Manicomio de dioses* (2010). Autor de ensayo biográfico: "Heinz Göll: Das Vagabundieren des Künstlers (El vagabundear del artista)", en libro sobre el artista plástico austriaco Heinz Göll, en Editorial Mohorjeva Hermagoras (Austria), ISBN: 3-85013-877-1; título general: *Heinz Göll (1934-1999) Sein Leben, Sein Werk*, con prólogos de Karl M Woschitz y Héctor Rojas-Herazo...

**María Elena Szilágyi-Chebi**. Traductora literaria uruguaya, nació en Montevideo en 1980, desde 1999 reside en Hungría, donde en la actualidad se desempeña, además de traductora literaria, como profesora de idioma español y concertista de viola en Budapest, ciudad en la que completó sus estudios universitarios (Máster en viola en la Universidad de Debrecen, traducción literaria y hungarología en el Instituto Balassi). Traduce del húngaro, principalmente poesía y prosa corta contemporánea. Ha publicado recientemente en el suplemento "El Cultural" del diario "El País" de Montevideo, en la revista de poesía "La Otra" de México, y en la revista literaria online "The Barcelona Review", entre otras. En la actualidad traduce para la editorial "Baile del Sol" (Tenerife), de Canarias, los poemas de István Kemény, de próxima publicación.

**Lia Master**. Antropóloga de la Universidad de Antioquia. Ha trabajado la crítica del cine, el cuento y tiene entre manos ambicioso proyecto de novela. Profesora de idiomas, residente en Tel-Aviv.

**Oscar Felipe Zuluaga-Montes**. Artista Gráfico. Estudios en Artes Liberales en Nueva York y Periodismo en Bogotá, Técnica de la Acuarela en Curitiba (Brasil). La experiencia mural la obtuvo de su estadía durante dos años en el Perú, en donde produjo cuatro murales en una hacienda de maíz a las afueras de Cusco. En Brasil tuvo una vivencia artística con la acuarelista Sarica de Morretes en el estado de Paraná (2010). El conocimiento básico de la pintura al óleo lo adquirió a través de su madre, Marta Montes, y también a través del estudio personal. Asimismo en el área artística ha desarrollado el medio fotográfico, en donde cuenta con logros como la participación, junto a un colectivo artístico, en el Museo de Queens en Nueva York, luego la realización de un performance fotográfico en la misma institución con motivo de una celebración de la independencia de Colombia. Además se desempeñó como foto-reportero para un periódico latino en la ciudad de Nueva York. En la actualidad reside en Manizales, de donde es originario.



*Oscar-Felipe Zuluaga*



*Valentina Marulanda*

Manuscrito autógrafo / <i>Valentina Marulanda</i> /	<b>1</b>
La música y la palabra: encuentros y desencuentros /Valentina Marulanda/	<b>2</b>
Valentina Marulanda en la encrucijada de música y pensamiento /Reportajes de Aleph/ /Carlos-Enrique Ruiz/	<b>21</b>
Como, luego existo / <i>Valentina Marulanda</i> /	<b>33</b>
Libertad y vocación histórica (Los 100 años de Ernesto Sábato) /Graciela Maturó/	<b>38</b>
Héctor-Juan Jaramillo en sus "Textos escogidos" /Orlando Mejía-Rivera/	<b>64</b>
"Jan Berger vuelve a casa" (Reseña y traducción de tres cuentos) /María Elena Szilágyi-Chebi/	<b>70</b>
La única / <i>Lia Master</i> /	<b>78</b>
NOTAS: Danilo Cruz-Vélez, pensador emblemático (por: Carlos-Enrique Ruiz)/ Normas jurídicas y morales (por: Heriberto Santacruz-Ibarra)/ Patronato histórico de la Revista/	<b>80</b>
Colaboradores	<b>86</b>