



P/A - Desde debajo del yamuno. - H₈₀



REVISTA
aleph Nº 72

ISSN 0120 - 0216

enero / marzo 1990

CREEMOS EN EL DESARROLLO. POR ESO PRODUCIMOS LA MATERIA PRIMA QUE LO CREA!

Trabajamos con la más avanzada tecnología y un alto grado de responsabilidad social para producir las mejores fibras, los hilos más resistentes y los más finos gránulos de Nylon y de poliéster... Somos ENKA DE COLOMBIA S.A., una empresa comprometida con el desarrollo!

enka
creamos desarrollo

ISSN 0120 - 0216
resolución n° 00781 mingobierno

aleph

Carlos-Enrique Ruiz, *prof. U. Nal.*
director

Apartado aéreo 1080, Manizales - Colombia

*Con auspicios de la Fundación ALEPH, Personería Jurídica N° 3217 de 1986
Adela Londoño Carvajal (Presidente), Gloria Matilde Gómez Uribe (Gerente)
Apartado 1807, Manizales, Col.*



*Dibujo de Jaime Vélez Sáenz,
elaborado por Simón Vélez, 1972*

Jaime Vélez Sáenz, filósofo (*)

No podía declinar la gentil invitación que me hizo la Universidad de Caldas a hablar en su nombre en este acto en que se le otorga el título de Doctor honoris causa en filosofía al profesor Jaime Vélez Sáenz. Puedo decir que dos obligaciones de gratitud se conjugaron para inclinarme a aceptar sin vacilaciones la tarea que se me ha encomendado. Debo a la persona a quien hoy se le rinde homenaje el reconocimiento por las muchas enseñanzas que de él he recibido. Pero, también, no podía olvidar que fue en estas aulas donde inicié mi carrera académica, hace ya más de 20 años. La generosidad de la Universidad de Caldas que me llamó a impartir lecciones de filosofía a sus estudiantes, y la tolerancia de éstos que aceptaron con paciencia mi poca preparación intelectual y mi impericia pedagógica, son actitudes que siempre han estado en mis recuerdos. Mis conocimientos eran vacilantes y, sobre todo, los temas de que me ocupaba en mis cursos aún no eran obsesiones que me impulsaran a un tratamiento personal y creativo. Fueron años de aprendizaje en los que mis alumnos de entonces contribuyeron a que mi formación filosófica y en general intelectual lograra superar la fase de mero lector apresurado de textos clásicos y manuales universitarios. Fue también en la Universidad de Caldas donde inicié mis tanteos de escritor de temas filosóficos. Aquí escribí mi primer artículo que después habría de recoger en libro.

Vengo pues, como un viejo alumno, a ofrecer en nombre de su Alma mater, el más alto título académico a uno de los maestros más sabios y más queridos de Colombia.

Conocí a Jaime Vélez Sáenz en 1960, cuando él regresaba de Francia después de una estancia de varios meses y yo adelantaba mis estudios de filosofía en la Universidad Nacional. Ese mismo año tuve la fortuna de asistir a uno de sus cursos, y desde entonces no he dejado de ser su discípulo. No puedo olvidar a ese profesor que se paseaba en la tarima del aula hablando de los temas que había seleccionado para la ocasión. Todo había sido rigurosamente preparado. Sólo recurría a la lectura de un texto cuando necesitaba éste como ejemplo de alguna observación o como apoyo a una de sus exégesis. Era el tipo de clase magistral. Pero siempre estaba dispuesto a

(*) *Palabras pronunciadas como ofrecimiento del Doctorado "honoris causa", en la Universidad de Caldas, el 2 de junio de 1989.*

la discusión que alguno de sus alumnos quisiera promover o a la aclaración que fuese necesario introducir, pues en su actitud como maestro estaba ausente el menor atisbo de intransigencia, de posición altanera. Buscaba ejercer la autoridad a través de la cordialidad, el argumento y la sapiencia, y no invocando una investidura.

Si en algún colombiano se encarnan admirablemente las virtudes del filósofo, es sin duda en Jaime Vélez Sáenz. Aunque posee una información envidiable de la historia del pensamiento, cuando tiene que enfrentarse a un problema filosófico no deja que sus conocimientos librescos se impongan en un tratamiento erudito. Ese problema puede perder su esencia si nos limitamos a contar las tentativas de sus soluciones. Es lo que habitualmente sucede en las investigaciones filosóficas, en especial en nuestro medio. No queremos negar su valor y utilidad. Sirven indudablemente para que esos problemas, convertidos en temas, se incorporen a una tradición cultural. Pero el asunto como tal, en tanto que filosófico, pierde la tensión natural que le es propia. Vélez Sáenz ha sabido, cuando ha hecho filosofía, mantener el equilibrio necesario entre el tratamiento del problema y la información que ha tenido que reunir para conducirlo a una solución aceptable.

En el trabajo filosófico hay algo esencial y es saber preguntar. La pregunta filosófica es fundamentalmente inocente, se la formula sin malicia y sin temor. Sin malicia porque no está hecha con el propósito de imponer puntos de vista u orientaciones, porque no está hecha en síntesis con intenciones doctrinarias. Y sin temor, porque su formulación debe dejar correr el riesgo a que sufran menoscabo nuestras más profundas convicciones, a que se destruyan nuestros más queridos anhelos. Y no sólo las grandes preguntas metafísicas sino también aquellas que tienen el propósito de dar sentido a nuestra existencia. Tal vez en Occidente no ha habido un sabio más certero en la formulación de preguntas que Sócrates: interrogaba hasta la exasperación, como el niño ávido de saber. Ninguna respuesta le era satisfactoria porque todas engendraban más preguntas.

Quienes hemos participado en las periódicas reuniones filosóficas organizadas por la Sociedad Colombiana de Filosofía, sabemos cómo ejerce Vélez Sáenz el oficio de preguntar. La sinceridad y la certeza de sus preguntas abren siempre un horizonte insospechado de discusión. No buscan como objetivo poner en apuros a alguien o llamar la atención sobre algún aspecto del problema que había quedado olvidado, teniendo la respuesta deseada a flor de labio, sino plantear un nuevo problema. Así ejerce su magisterio y así ha ampliado considerablemente su círculo de discípulos. Porque en las preguntas de Vélez Sáenz hay siempre una intención pedagógica, una invitación a pensar en grupo, a aunar fuerzas mentales para el tratamiento de un tema. Se busca la respuesta pero nunca es ésta lo esencial en filosofía. Hay quienes viven de respuestas que convierten en dogmas. Pero el filósofo vive de preguntas, y cuando llega a vislumbrar una solución procura problematizarla: de lo contrario existirá siempre la propensión a que el pensamiento se convierta en una sarta de sen-

tencias. Ha sido éste el destino de muchas escuelas filosóficas cuando las teorías del maestro degeneran en impenetrables escudos en manos de sus discípulos.

La obra escrita de Vélez Sáenz es ciertamente corta pero densa. Y podríamos agregar: también tardía. Se dio el tiempo necesario para escribir esos 10 o 12 ensayos que conformarán el volumen que está próximo a salir editado. Digo que también es una obra tardía porque sólo cuando logró liberarse de sus obligaciones como profesor universitario, empezó a atender su impulso interior de escribir. Muy poco de esos artículos fueron escritos antes, en épocas en que la atención a sus cursos le ocupaba todas sus horas. Pero esos ensayos son obra de un maestro, riguroso hasta la crueldad en el manejo de la información y en el desarrollo argumentativo; riguroso también en la utilización del lenguaje. En la precisión del término, en la claridad de la frase, sobresale en un medio, como la comunidad de filósofos colombianos, en el que se cree que la filosofía es una disciplina a la que se le ha concedido el derecho a violar toda norma de claridad y buen decir. A esas jerigonzas que pretenden imponerse como lenguajes rigurosos, pero que no son más que oscuros y postizos, Vélez Sáenz responde con unas finas maneras gramaticales de precisión, sencillez y elegancia.

No es ésta la única cualidad, a mi modo de ver envidiable, que lo distingue entre sus colegas del país. Ha habido en Colombia, en los últimos años, la tendencia a una asfixiante especialización excluyente. Quien es fenomenólogo o marxista siente la piadosa obligación de ignorar la filosofía analítica, demos por caso, y de hacerle todos los exorcismos que se le permita ejecutar. Es sólo un ejemplo que podría multiplicarse. La especialización es así una ignorancia de lo demás, pero en el fondo también un temor a perder la seguridad en nuestra propia y pobre sabiduría. Creo que esta tendencia se debe a que trabajamos con escuelas y no con problemas. Pero los problemas no tienen un punto privilegiado para observarlos, no hay un único horizonte visual para contemplarlos en toda su complejidad. De Vélez Sáenz me llama la atención que no ha permitido que lo encasillen en una determinada escuela. El libro que reúne sus ensayos mostrará la amplitud de intereses filosóficos y la libertad para apropiarse de los diferentes métodos.

En una ocasión, después de leer una ponencia en la que utilicé el aparato lógico de los analíticos para tratar de mostrar el sinsentido de la metafísica, me dijo Vélez Sáenz, comentando mis excesos críticos, que él, cada vez que leía un texto analítico como el que yo había leído, se convertía en un convencido partidario del pensamiento metafísico. Pero agregó: también me sucede, leyendo ciertas especulaciones metafísicas, que llegue a creer en la legitimidad del programa neopositivista de su destrucción. No era un mero reproche, aunque tenía mucho de esto. Era la observación del sabio maestro de que todo método, por más veraz que sea, pierde su credibilidad cuando se lo quiere llevar hasta el límite de sus posibilidades. Ni la especulación sin medida ni el análisis sin matices nos permiten alcanzar el pensamiento filosófico creador. Creo haber aprendido la lección. Pero al margen de la par-

te anecdótica y personal de su juicio, me parece que lo que mejor define su obra filosófica es justamente la medida, la ponderación de lo positivo de los métodos.

La formación filosófica la obtuvo Vélez Sáenz en Estados Unidos, en una época en que los filósofos colombianos todos tenían su atención puesta en Alemania. En Norteamérica aprendió el rigor lógico que ha caracterizado a los pueblos de lengua inglesa. Pero nunca limitó su tarea filosófica a simple análisis lógico. Por el contrario, han sido los problemas heredados de la más pura tradición filosófica europea los que le han preocupado. Se han conjugado en él entonces dos corrientes -la analítica y la especulativa- que ha sabido conciliar admirablemente. Por eso no podemos decir que Vélez Sáenz pertenezca a ninguna escuela. Pero si vamos a hablar de la filosofía analítica en Colombia, no podríamos hacerlo sin mencionar su nombre. Como tampoco sería posible dejar de aludir a él si nuestro propósito fuese el estudio de la recepción colombiana de algunas corrientes de filosofía alemana del siglo XX.

La Universidad de Caldas entrega al profesor Vélez Sáenz el título de Doctor *honoris causa* en filosofía. Pocas veces en el país se había otorgado con más acierto esta distinción a un académico. Creo expresar el sentimiento de la comunidad de filósofos de Colombia si termino diciendo que este homenaje que hoy se le rinde al querido y sabio profesor nos llena a todos de alegría y satisfacción. Porque Jaime Vélez Sáenz no ha sido para nosotros sólo un colega: ha sido ante todo un maestro y un amigo.

JAIME VELEZ SAENZ

DEL DERECHO
A LA FILOSOFIA



BIBLIOTECA COLOMBIANA
DE FILOSOFIA

usta

JAIME VELEZ SAENZ

La Universidad y la Cultura (*)

Señores:

Quiero y debo ante todo expresar mi más profundo agradecimiento a la Universidad de Caldas y a su Consejo Superior por la generosa decisión, tomada por éste, de conferirme el doctorado *honoris causa* que hoy recibo. Me movió a aceptar este honroso título el hecho de que la entidad que así me distingue es precisamente la Universidad de Caldas, la universidad de nuestro departamento, que ya empieza a destacarse en el conjunto de las universidades colombianas por la calidad de la docencia en sus diferentes facultades, como lo manifiesta el nivel de excelente rendimiento que han alcanzado en el ejercicio de sus profesiones muchos de los graduados que de ella han egresado.

Por otra parte, al aceptar este doctorado de honor no he podido menos de sentir temor ante la responsabilidad que asumo de hoy en adelante de no defraudar en forma alguna la confianza que la Universidad ha depositado en mí al conferirme este título. A mi vez, me incumbe a mí hacer honor a esa confianza esforzándome por corresponder debidamente a ella en el resto que me quede por recorrer de mi carrera profesional.

Otra razón por la que no podía rehusar la decisión del Consejo Superior es el grato recuerdo de mis años de enseñanza, 1956 y 1957, en la Facultad de Derecho de la Universidad de Caldas, los años más gratos, sin lugar a duda, de todo el lapso de mi carrera como profesor universitario. Mis relaciones con profesores y estudiantes fueron entonces de gran cordialidad, respeto mutuo y mutuo entendimiento. Permítanme evocar aquí mi recuerdo del ambiente apacible que me fue dado vivir en la Universidad de Caldas, y en la ciudad, por supuesto, cuando fui profesor en ella. Es cierto que por ese tiempo estaba Colombia sometida al régimen dictatorial del Gral. Rojas Pinilla, pero nuestra actitud frente a ella contribuyó, curiosamente, a hacer más agradables, por lo excitantes, aquellos meses. Eran, en efecto, semanas y meses en que se comentaban con alborozo los tropiezos y dificultades que a menudo tenía el régimen dictatorial en su desempeño, en que se criticaban

(*) Discurso de respuesta al conferírsele el Doctorado "honoris causa", Universidad de Caldas, el 2 de junio de 1989.

con vehemencia sus errores y procedimientos, y en que se conspiraba contra él, aunque sólo de palabra, en animadas tertulias de salones y cafés. En la Universidad se hacía pacífica crítica al régimen con la tranquila exposición, en la cátedra de derecho constitucional, por ejemplo, de las teorías e instituciones clásicas de los Estados democráticos: existencia y funcionamiento de congresos o parlamentos, elecciones a las corporaciones públicas, separación de poderes, libertades civiles y políticas, etc., o sea lo que no había en Colombia bajo la dictadura. Esa tácita pero obvia oposición al régimen de entonces fue bien comprendida y acogida por los estudiantes de derecho, pero también el resto de la universidad supo hacer patentes en formas diversas su repudio a la situación política reinante. Fue, en suma, una experiencia inolvidable la de vivir ese ambiente de solidaridad y entusiasmo en la ciudad, en general, y en la universidad, y en ésta, serenamente académico, además.

Hace aún más grato para mí el recuerdo de esos años el contraste con los que le sucedieron, los agitados y turbulentos años sesentas, cuando yo era ya profesor en la Universidad Nacional de Bogotá. Por cierto que ese estado de perturbación no se presentó únicamente en las universidades colombianas; apareció también en numerosas e importantes universidades de otros países, muchas de las cuales se habían distinguido por el transcurrir apacible de su vida académica y estudiantil. Culminaron esas agitaciones con los famosos acontecimientos de París en mayo de 1968. Por lo demás, incluso en aquellos años míos en la Universidad Nacional, tuve la satisfacción de contar con algunos estudiantes excelentes, la amistad de muchos y la de todos los profesores colegas míos en la facultad.

Hoy se vive un período de relativa paz universitaria, relativa, digo, pues no han faltado en los últimos años agitaciones, cierres de universidades, paros o huelgas estudiantiles, etc., en nuestras universidades, bien lo sabemos; y no faltarán en muchos años por venir. Pero entre tanto ha mejorado la calidad de buena parte de ellas, gracias al incremento de sus recursos docentes, sus investigaciones en diversas áreas de las ciencias y la tecnología, la ampliación de servicios a su personal, la apertura de escuelas de posgrado, etc. Sus publicaciones son numerosas y variadas. Todo esto se ha cumplido también en la Universidad de Caldas. A la actividad puramente docente de sus primeros años se ha sumado ahora una ya bastante intensa actividad investigativa por parte de algunas de sus facultades. La de derecho ha establecido últimamente cursos de posgrado en algunas áreas de su plan de estudios, cursos que sin duda habrán de ser acogidos en adelante con entusiasmo y han contado ya con buena asistencia de muchos de los futuros profesionales del derecho. Sin un nivel de posgrado que responda cabalmente a lo que tal servicio universitario debe ser, no puede decirse que facultad alguna funcione en el alto grado educativo que se espera hoy de ella. En la Facultad de Filosofía se dio en años recientes un curso de este nivel, asesorado y ejercido por profesores de la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Bogotá. Es lástima que no se haya podido persistir en el

esfuerzo que se hizo para abrir y poner en marcha en la Facultad de Filosofía esa importante actividad de la vida académica. Tanto más es de lamentar su interrupción cuanto que el posgrado funcionó con notable éxito, debido tanto a la idoneidad de los profesores que lo dictaron como a la calidad de los más de los estudiantes que se matricularon en ellos. Fue, por cierto, con mucho agrado y satisfacción como oí de algunos de dichos profesores el elogio que hacían del notable nivel de inteligencia, el sumo interés y la asiduidad con que los asistentes siguieron el curso.

Esas cualidades son precisamente razones poderosas y suficientes para que en Manizales funcione de manera permanente una escuela de filosofía en todos sus niveles. Y esas cualidades no eran exclusividad de ese grupo sino que se han manifestado también en otras promociones de estudiantes. Téngase en cuenta además que en Colombia solamente son cuatro las ciudades donde se enseña filosofía en facultades dedicadas a tal enseñanza, y no como una materia entre otras, cual es el caso en las facultades de educación dada la índole de sus planes de estudio. Esas cuatro ciudades son Bogotá, Medellín, Cali y Manizales. Es innegable que nos corresponde, pues, hacer esfuerzos por desarrollar nuestra ciudad como un gran centro universitario, intelectual y cultural en el país. Manizales tiene condiciones favorables para ello, como lo indica la existencia no sólo aquí sino también en todo el antiguo Caldas de personal apto para ser formado en elevadas disciplinas filosóficas como también en las de artes y letras y en ciencias sociales y naturales.

Tenemos en Manizales una tradición literaria que comienza con nuestro siglo, y aun antes. Hay trabajos recientes en los cuales se ha comenzado a estudiarla con seriedad. Ella alcanzó cierto brillo y aun resonancia nacional en los años treinta y cuarenta. Entre sus representantes más conspicuos en esos años se contaron quizá los llamados "grecolatinos" - término más bien despectivo que en un principio se les aplicó desde Bogotá, y que nunca se ha sabido con exactitud a cuántos escritores se ha aplicado. Entre los más inequívocamente así designados hubo buenos prosistas, brillantes incluso. Pero, en general, tanto éstos como también otras figuras de las letras caldenses de esa época se dejaron absorber por la actividad política, que no les dejó mucho tiempo para dedicarse al cultivo de las bellas letras. También fue frecuente ocupación suya el periodismo, que por fortuna no les impidió escribir, salvo sus numerosos artículos de ocasión, algunas páginas dignas de recuerdo. Pero también es preciso decir que los más de ellos -no sólo los grecolatinos sino algunos otros de los escritores contemporáneos suyos- no llegaron a tener una bien disciplinada formación intelectual. Sus indudables talentos no alcanzaban a compensar esa falla. Por lo demás, es justo advertir que ese fue así mismo el caso de muchos escritores de esa época -y de la actual, por supuesto- oriundos de otras regiones del país.

Pues bien, para recoger y al mismo tiempo educar y fomentar la tradición literaria a que me he referido tenemos ya a mano y en buen funcionamiento

una facultad de filosofía en la Universidad de Caldas. En ella podrían ofrecerse cursos tales como filosofía del lenguaje, lógica, quizá, y algunos otros, como bases filosóficas de gran utilidad formativa para una carrera en humanidades, o sea en letras humanas, la que habría que completar, naturalmente con un plan de estudios apropiado. La finalidad de esta propuesta es aprovechar y estimular la tradición y las capacidades literarias, a las que ya me referí, existentes en nuestro medio. Por su parte, la Facultad de Filosofía está llamada a alcanzar sin lugar a duda, un gran desarrollo, pues ya están dadas las principales condiciones que lo favorecen: personal apto, ansioso de conocimiento, y decisión en sus dirigentes para ampliar y desarrollar debidamente los programas académicos de la facultad. A éstos habría que agregar la restauración de los cursos de posgrado en forma permanente, tan pronto como sea posible abrirlos. Ojalá se pueda también instaurar cursos de extensión para gente que, no satisfecha con la rutina diaria de su oficio o profesión, quisiera dedicar algunas de sus horas libres a instruirse en ciencias, artes, humanidades, historia. Estoy seguro de que la asistencia a esas clases sería numerosa.

Aspiremos a que la Universidad toda, no sólo, desde luego, la Facultad de Filosofía, llegue a ser un agente muy importante y decisivo en el desarrollo de la cultura, en Manizales en primer término, pero también en nuestro departamento y en la nación entera. Pero entendamos por cultura no principalmente lo que suele entenderse en el lenguaje cotidiano por tal palabra, a saber: un conjunto de actividades como exposiciones, recitales, conciertos, ferias de libros, conferencias. De la asistencia asidua a todo esto quedan ciertamente experiencias y conocimientos valiosos. Sólo que la actitud de quienes asisten a dichas actividades como medio casi único de hacerse cultos es casi enteramente pasiva, carente por lo mismo del esfuerzo que demanda todo aprendizaje sistemático y disciplinado. Este es la condición indispensable de lo que es la cultura entendida como "cultivo" de las capacidades humanas (cultura del sujeto), y el resultado del ejercicio de ellas según criterios morales, jurídicos, estéticos, políticos. (Conste, digo entre paréntesis, que estas definiciones de cultura, que puestas en este discurso podrían talvez sonar pedantes, las debo al filósofo español José Ferrater Mora, que las pone en su *Diccionario de Filosofía*. Pero me atreví a utilizarlas aquí para apoyar en una autoridad lo que estoy queriendo decir). La cultura del sujeto no es otra cosa que la formación de la personalidad de acuerdo con esos criterios. El "resultado" de que habla Ferrater son las creaciones e instituciones de toda índole con que una sociedad humana supera la barbarie primitiva mediante las exigencias de la vida civilizada.

Pues bien, el incremento de la cultura así entendida y su extensión al mayor número posible de gentes es lo que cabe muy razonablemente esperar que se realice en esta ciudad y más allá de ella por obra no solamente de la Universidad de Caldas sino también de las otras universidades que aquí están establecidas. A ello contribuirá notablemente la ejecución del programa en buena hora acordado por ellas para trabajar de consuno en planes de variado beneficio social, cultural y académico. Actúa aquí, en efec-

to, la Fundación Fiducal, instituída por ellas y cuyo objeto consiste precisamente en la cooperación y el apoyo mutuos en el desempeño de sus actividades en áreas correspondientes a sus diversas pero complementarias facultades. El acuerdo de cooperación se extiende, supongo, o podría extenderse, a la utilización común de recursos y servicios propios de cada universidad. He ahí, pues, un instrumento que reforzará y ensanchará la presencia activa y el influjo benéfico de la universidad caldense no solamente en nuestro medio sino también, finalmente, en la nación. De esta manera, Manizales, que ya es un importante centro cafetero, industrial y político, se está configurando así mismo, y lo hará sin duda más y más decisivamente en el futuro, como destacado centro universitario. Que no se vea en lo que he dicho acerca de cómo percibo ese futuro para esta universidad y las demás aquí existentes una pretensión mía de trazarles una línea de acción a sus directivas, sino únicamente la expresión muy sincera de unas apreciaciones y esperanzas mías que, estoy seguro, ustedes comparten conmigo.

Quiero, por último, formular a los promotores de este abrumador homenaje mi más profundo agradecimiento, y expresarlo una vez más a la Universidad de Caldas por el alto honor que tan generosamente me ha dispensado y que me será un poderoso estímulo para que, dedicándome con más ahínco y entusiasmo a los estudios que han constituido mi carrera profesional, llegue algún día, si acaso, a ser digno realmente del título de doctor *honoris causa* que hoy se me confiere.



Tendencias en la teoría de la música

«Hasta hace una década, todo experimentador que se encontrase con oscilaciones aperiódicas complicadas las ignoraba achacándolas a impurezas experimentales. Ahora en todas las áreas de la teoría de las oscilaciones aparecen "atractores" de sistemas dinámicos que las explican».

(V.I. Arnold. Teoría de catástrofes - 1987)

El Magazín Dominical de "El Espectador" de noviembre 12/89 publicó un informe de Andrés Posada Saldarriaga sobre los trabajos que adelanta, desde 1988, el Laboratorio Colombiano de Música Electrónica Jaqueline Nova de la Universidad Autónoma de Manizales, bajo la dirección del Profesor Camilo Rueda, en tres direcciones principales: análisis-síntesis, psico-acústica y electracústica y programas avanzados de composición musical. Se trata del primer laboratorio que se instala en Colombia para divulgar y experimentar las amplias posibilidades y facilidades que la música electrónica ofrece a los compositores para interpretar sus propias creaciones, a los realizadores para música incidental para teatro, cine y danza y a los investigadores para la incorporación de los sonidos generados por computador con los provenientes de los instrumentos clásicos en la creación de nuevas obras musicales.

Enhorabuena que esta afortunada iniciativa haya encontrado en Manizales el espacio propicio para su germinación y desarrollo, colmando de paso, un enorme vacío en el nuevo mundo de la música electrónica.

En esta nota nos limitamos a comentar las fases relevantes en el desarrollo de la teoría clásica de la música; los planteamientos teóricos que han permitido formular las nuevas experiencias musicales, incluida la música electrónica y la culminación que vislumbramos en su encuentro con las modernas concepciones de los procesos no-lineales y, en particular, con la teoría del "caos" y sus exóticos "atractores", sobre la cual, en Manizales, tuvo lugar recientemente el primer foro colombiano. (Véase ALEPH 71; pág. 41).

EL PREDOMINIO DEL TONO EN LA TEORIA DE LA MUSICA

1. De Pitágoras a Euler

La idea de colocar al tono musical (las notas) en la base del edificio musical, procede de los antiguos griegos; con ella establecieron un parangón y un contraste entre la música y el habla: mientras en ésta, las "alturas" de los tonos (vocales, consonantes, sílabas, fonemas, etc.) varían continua y gradualmente, las alturas de los tonos musicales, en cambio, se distribuyen en niveles característicos, bien determinados, cuya coexistencia y relaciones mutuas, constituían para los griegos el armazón fundamental de la estructura musical.

Los orígenes de esta tesis se remontan 23 siglos atrás, a los experimentos de Pitágoras con el "monocordio", con los cuales estableció que entre las longitudes de una cuerda tensada y los sonidos que emite al pulsarla, existe una relación sencillamente maravillosa: si las longitudes son como 1 es a 2, los sonidos son "el fundamental" y la "octava superior"; si como 1 es a 3, los sonidos son el fundamental y "la quinta" y si como 1 es a 4, el fundamental y "la cuarta" y que, además, el oído, al escuchar simultáneamente estas parejas de sonidos, los acordes, los percibe como afines o "consonantes"; los demás no resultan en acordes consonantes porque, en opinión de Pitágoras, la mente percibe directamente la armonía transmitida por esos números sencillos, pasando por alto, el mero papel instrumental del oído. Sólo después de 200 años, Aristójenos, discípulo de Aristóteles, se atrevió a señalar que la tercera mayor (4:5) sonaba agradable al oído a pesar de no pertenecer a las consonancias pitagóricas y, en las postrimerías del renacimiento, G. Zarlino, intentó bosquejar una teoría que diera campo, no solamente a esta consonancia, sino también a la tercera menor (5:6).

Ya bien entrado el siglo XVII, en 1636, en los albores de la ciencia de la Acústica, Marin Mersenne, contemporáneo de Descartes, descubrió que al vibrar una cuerda, además del sonido fundamental, emite simultáneamente, toda una serie de tonos más altos, cuyas frecuencias (ciclos por segundo) están en las relaciones numéricas. 1: 2: 3: 4: 5... Esta es la serie de los sonidos armónicos, sobre-tonos, o modos naturales de vibración de la cuerda que no se perciben individualmente sino, únicamente, en conjunción del sonido fundamental.

Este descubrimiento, confirmado y extendido más tarde, por Sauveur Taylor, D'Alembert y Euler, a todos los instrumentos musicales, incluida la voz humana, marca, al mismo tiempo, el nacimiento de la Acústica como ciencia matemática y el comienzo del análisis de la música como ciencia.

El precursor fue L. Euler con su "Nueva Teoría de la Música" de 1764, donde parte de la noción abstracta del "sonido simple o puro", como una perturbación periódica (sinusoidal) de la densidad del aire que se transmite, por cambios de presión, hasta nuestro aparato perceptual que capta tres características: altura o tono (notas), intensidad o volumen y calidad o timbre. Si el tono es grave o agudo depende de la mayor o menor frecuencia (ciclos por segundo: cps) de la perturbación periódica; el "volumen" duro o

suave proviene de la "amplitud" de la oscilación, determinada a su vez, por la magnitud de los cambios de presión y el timbre o calidad se adscribe a la mayor o menor participación de los sobre-tonos, los armónicos asociados a ese tono.

De esta concepción se desprende la tesis de que a la sensación del sonido musical (el tono) corresponde una vibración regular y periódica y a la sensación de "ruido" una perturbación irregular, que no posee ni amplitud, ni frecuencia, ni periodicidad alguna bien determinada.

En esta fase del desarrollo de la teoría, la música se caracteriza, entonces, por la existencia de tonos estables, o tonos musicales, con su séquito discreto de armónicos, sobre el fondo de "ruido" que acompaña a la producción de las notas en todos los instrumentos.

2. El análisis espectral y la música

El fenómeno de la serie de los modos naturales o armónicos impulsó el desarrollo de varias técnicas matemáticas, tales como "el análisis de Fourier", las "curvas integrales"; y, en particular, el "análisis armónico" que permite calcular y separar, para cada sonido musical de cualquier instrumento, sus armónicos (intensidad y frecuencia), dando lugar a una serie de líneas verticales de longitud decreciente, de acuerdo con la merma progresiva de las intensidades de los sucesivos armónicos (espectro discreto). De aquí surgió la concepción del tono musical como una serie (discreta) de ondas sinusoidales (estacionarias). Al ruido, en cambio, en la misma imagen, le corresponde un "espectro continuo" con todas las frecuencias.

Con el objeto de indagar hasta qué punto estas elaboraciones de la Acústica explican la experiencia musical, no podemos eludir apelar a dos hechos acústicos, sólidamente apoyados por la experiencia. Son los siguientes:

A. El fenómeno de "interferencia" consiste en la superposición de dos ondas, dando lugar a franjas o anillos como resultado del reforzamiento de las ondulaciones cuando dos crestas o dos valles coinciden, o de su anulación cuando un valle encuentra una cresta. Un caso particular es la formación de "pulsos" cuando las frecuencias de las ondas que interfieren difieren poco. Son perturbaciones periódicas de la amplitud (amplitud pulsátil) cuya frecuencia depende de esa diferencia. Este caso particular de "modulación" es un efecto no-lineal.

B. El fenómeno de "resonancia" se presenta en todos los instrumentos musicales; en el caso particular de la cuerda vibrante consiste en su capacidad de excitar en otra, de la misma longitud y cercana a ella, vibraciones de la misma frecuencia, reproduciendo, por consiguiente, el mismo sonido musical (a menos de alteraciones por efectos de amortiguamiento), por lo cual se utilizan, frecuentemente, para reforzar las notas en los instrumentos de cuerda o de viento.

A la luz de esta información, cómo se produce el sonido musical en el monocordio pitagórico?. A la sinusoide de la nota fundamental, de frecuencia f , se superponen, por interferencia, los armónicos superiores de frecuencia $2f, 3f, \dots$. La primera se repite al cabo de T segundos; la segunda en la mitad de ese lapso y entonces también después del doble del mismo, es decir, al cabo de los mismos T segundos y lo mismo sucede con los demás armónicos. Por consiguiente "la forma resultante" de la cuerda se repite también al cabo del tiempo T . Este vaivén periódico se transmite al aire, por lo cual, la onda sonora debe tener el mismo período. En el sonido musical, que proviene del movimiento del aire suscitado por la cuerda, deben estar presentes los mismos armónicos pero con intensidades diferentes, puesto que interviene un efecto de acoplamiento cuerda-aire.

Logra explicar la teoría las experiencias sobre consonancia y disonancia?. La tesis física afirma que dos notas se perciben consonantes si poseen armónicos con la misma frecuencia y de que la disonancia se debe a la presencia de armónicos superiores con frecuencias diferentes pero suficientemente cercanas para dar lugar a "pulsos".

Las investigaciones experimentales que H. von Helmholtz realizó en 1862 en el campo de los acordes, aparentemente, confirmaban que un acorde es consonante cuando las notas que lo producen comparten uno o más armónicos y que la consonancia aumenta con el número de armónicos en común. Sin embargo, se ha objetado que aún la tríada simple, el acorde formado por la fundamental, la tercera y la quinta, no se percibe como consonante sin la ayuda del séptimo parcial que está "desafinado" con respecto a la nota fundamental.

Independientemente de toda polémica, la teoría física no alcanza a explicar porqué el unísono entre armónicos produce un sonido agradable y porqué los pulsos entre ellos originan un sonido desagradable. La teoría se limita a remitir el problema a las circunstancias de concordancia y discrepancia entre armónicos, respectivamente, sin que sea posible ubicar allí las causas de las experiencias sonoras y estéticas en referencia.

3. La escala temperada

La elaboración de la música como arte se apoya en diversas técnicas para la composición, las escalas, el lenguaje y la escritura musicales, la construcción de instrumentos, etc. Para los fines que tenemos entre manos, es necesario dedicar unas líneas a las escalas.

Una escala divide el intervalo de una octava en una serie de tonos en progresión ascendente o descendente, a partir de una nota básica o tónica, incluyendo todas las consonancias y abriendo paso a la modulación en varias tonalidades.

Los griegos construyeron escalas de 7 notas, admitiendo únicamente las con-

sonancias pitagóricas:

Notas	do	fa.	sol	do
Longitud de la cuerda	1	3/4	2/3	1/2
Frecuencia (cps)	440	587	660	880

Mencionamos, de paso, que al graficar estos 4 puntos en un segmento de longitud total 1, se obtiene una "cuaterna armónica", en el sentido de la Geometría Proyectiva (La razón doble es -1).

El descubrimiento de la serie armónica amplió el espectro de las consonancias admisibles; persistiendo el problema de que al modular en otra tonalidad aparecen disonancias, tanto más acentuadas, cuanto más remota está la tonalidad de base. Después de fallidos ensayos y animada controversia sobre diversos sistemas tonales, en 1691, el constructor de órganos de Halberstadt, A. Werckmeister, propuso su "escala temperada" o "escala diatónica" que divide la octava, logarítmicamente, en 12 semitonos iguales, cuyos rasgos principales son los siguientes:

La razón entre las frecuencias de dos semitonos consecutivos es el número irracional $^{12}\sqrt{2}$. Se comprende, entonces, que en esta escala, la quinta ya no corresponde a la relación de frecuencia 3/2, sino a $2^{7/12} = 1.499$, que sólo oídos muy agudos pueden diferenciar de la anterior. Todas las frecuencias de las notas en esta escala se aproximan a las del "afinamiento exacto"; pero, en los instrumentos de teclado, como el piano, se encuentra aceptable este pequeño "destemplamiento" a partir de cualquier nota inicial.

En la escala se distinguen dos "tetracordios". El primero es: "do"; "re" = do + 1 tono; "mi" = re + 1 tono; "fa" = mi + 1 semi-tono.

El segundo "tetracordio" empieza con la "quinta temperada" = "sol" = fa + 1 tonos. Los siguientes son: "la" = sol + 1 tono; "si" = la + 1 tono; "do" = si + 1 semi-tono.

Además de estos 7 sonidos fundamentales, la escala temperada tiene 5 sonidos auxiliares, contruídos a partir de los sonidos fundamentales contiguos mediante los vocablos "sostenido" y "bemol" que significan elevar o bajar un semi-tono, respectivamente. Por ejemplo: do sostenido = re bemol.

En el piano estos sonidos se obtienen con las cinco teclas negras en cada una de las nueve octavas que componen su teclado.

Una melodía se puede transcribir con los sonidos fundamentales únicamente. Pero si se quiere transcribirla, por ejemplo, un semi-tono más arriba,

es necesario utilizar las teclas negras, porque el segundo sonido, después de "do", debe ser do + 1 semi-tono = re-bemol.

Por este motivo conviene distinguir, a partir de cada nota (tónica) la "escala natural mayor" y la "escala natural menor". La que se ha presentado es la escala natural de do-mayor, los intervalos sucesivos son:

(tono, tono, semi-tono, tono, tono, tono, semi-tono)

cambiando la nota inicial se obtienen otras 11 escalas mayores. Los intervalos sucesivos en la escala natural menor son:

(tono, semi-tono, tono, tono, semi-tono, tono, tono)

de igual manera, según sea la nota tónica, la nota inicial, se obtienen las 12 escalas menores. En total 24 escalas naturales posibles.

En estas series o sistemas tonales algunas notas se destacan por su importancia y reciben nombres especiales: además de la primera, la "tónica"; la quinta es la "dominante", la cuarta al "sub-dominante" y "la" (en la quinta octava del piano) es el tono principal o "patrón internacional", la única con frecuencia exacta: 440 herzios (cps).

Pese a todas sus ventajas, se presentaron enormes dificultades para acomodar en la escala temperada los armónicos superiores, lo cual explica que tuviera que enfrentar arduas oposiciones, incluida la de Diderot. No obstante, la nueva escala acabó imponiéndose cuando J.S. Bach, en la década de 1730, compuso "El piano bien temperado" con 24 preludios y fugas, en las 12 tonalidades mayores y en las 12 menores factibles y su obra ha sido el modelo para todos los compositores posteriores.

Lo expuesto, someramente, sobre las escalas musicales permite poner de relieve la ostensible diferencia, en intención y en alcance, entre los puntos de vista físico y musical: físicamente un tono, una nota aislada, sin relación con los demás, puede caracterizarse por la frecuencia de la onda de compresión del aire que en el tímpano se transmite al aparato perceptual para ser interpretada subjetivamente. Pero sus propiedades musicales sólo pueden comprenderse como parte integrante de un sistema tonal, por medio de su papel como dominante o tónica o sub-dominante. La altura tonal es, por tanto, únicamente una condición general que posibilita su participación y sus relaciones en un sistema tonal.

EL ASCENSO DEL COLOR DEL SONIDO MUSICAL COMO CONCEPTO FUNDAMENTAL

1. Consideraciones complementarias sobre la serie armónica

En el desarrollo de la teoría clásica de la música es manifiesto el papel relevante de la serie armónica, asociada a cada nota, en el esclarecimiento de todas las cuestiones capitales: la distinción entre ruido y sonido musical se remite a la diferencia cualitativa entre el espectro continuo de las frecuen-

cías del primero y el espectro discreto de las frecuencias de los armónicos; el timbre, peculiar de cada instrumento, se dilucida, en primera instancia, con la proporción o peso específico con que participan los armónicos en la formación del sonido musical en su propia fuente; la consonancia se adscribe, en primera aproximación, al mayor o menor número de armónicos comunes en las notas del acorde; la misma disonancia se liga con las circunstancias en que las frecuencias de los armónicos pueden dar lugar a "pulsos" y la ampliación de las posibilidades tonales de la escala temperada procede también directamente de la presencia de la serie de los armónicos. Por consiguiente, es natural que en los desarrollos ulteriores e indispensables para llenar las lagunas y resolver las cuestiones pendientes, la serie de los armónicos sea objeto de análisis más precisos y cuidadosos. En esta dirección, discutimos a continuación algunos afinamientos teóricos y experimentales y los nuevos enfoques metodológicos abiertos por ellos.

Pese a los sustanciales avances en las técnicas experimentales resulta muy difícil, sino imposible, verificar que las frecuencias de los armónicos sean múltiplos exactos de la frecuencia fundamental; de hecho, el análisis espectral exacto revela sustanciales desviaciones que dan piso a la tendencia de abandonar el concepto de armónicos basado en la condición de "múltiplos exactos". Recíprocamente, cabe entrever la existencia de sonidos intrínsecos elementales in-armónicos, no ligados al fundamental por la relación mencionada y que, aunque no se perciban individualmente, pudieran intervenir en la formación del sonido musical, no siendo ajenos, por tanto, a la constitución del timbre musical y fenómenos conexos como el intrigante "reverberar de la campana", planteado por todos los teóricos de la música y en el cual percibimos algo más que la simple composición de sonidos armónicos y en donde, más bien, se da una cadena de resonancia que, sucesivamente, se superponen, y descomponen para volver a crear nuevas resonancias por interferencia.

Las mismas posibilidades experimentales modernas permiten precisar que si bien en la trompeta los armónicos se suceden en el "orden natural", en el violín ocurren en el orden inverso: primero los superiores, luego el segundo y finalmente el primer armónico; además, las separaciones temporales entre los armónicos sucesivos varían con cada instrumento. Estas complicaciones inciden en los fenómenos de resonancia y, por consiguiente, en la formación del timbre del sonido musical, en su calidad, en el "color".

Se ha argumentado convincentemente que los parámetros usuales: altura, intensidad y timbre no alcanzan a describir en forma completa y adecuada la verdadera naturaleza del sonido musical, entre otras razones, porque no son independientes. Sus intrincadas relaciones son motivo de intensa pesquisa.

De hecho, el nexa entre altura y color del sonido musical fue señalado repetidamente; faltaba, únicamente, sustentarlo en términos físicos. Arnold

Schönberg, en su "Harmonielehre" de 1922, se expresó al respecto: "No puedo aceptar la distinción entre altura y color tonal tal como se expresa generalmente. Encuentro que el tono se da a conocer por medio del color, una de cuyas dimensiones es la altura. Color tonal es, por tanto, una totalidad de la cual la altura es una parte". También H. von Helmholtz y C. Stumpf, el famoso experto en el estudio de la percepción del sonido musical, había señalado que era necesario asignar al tono elemental, sin armónicos, un "color tonal", distinto e independiente del "timbre" o "calidad", asociado al espectro de los armónicos.

2. La supremacía de la génesis del sonido musical y de la praxis musical

Estos planteamientos críticos, entre otros, han acabado configurando la opinión de que, sin demeritar el aporte de la Física al análisis conceptual de la materia prima de la música, la fuente y el soporte verdaderos de una genuina teoría de la música tienen su raíz en la praxis, en la experiencia musical sonora y estética que pasa por la composición, la ejecución y la audición.

Una consecuencia necesaria de este principio es la pauta metodológica fundamental de que el carácter, el color del sonido en una experiencia musical depende, íntimamente, del proceso que lo ha generado y si se trata de un complejo sonoro, su conformación (adquisición de forma) es, definitivamente, más significativa para la experiencia musical del sujeto que la forma ya acabada y completa: la ejecución y no únicamente la partitura.

La aplicación consistente de estas normas obliga a abandonar el concepto usual de los armónicos, como múltiplos exactos de la frecuencia fundamental, no confirmado por la experiencia, y atenerse al hecho de que en todos los instrumentos musicales los modos naturales de vibración, los armónicos, se originan como vibraciones de resonancia en las cavidades resonantes involucradas ("resonadores de Helmholtz"), lo cual obliga a tener en cuenta, en cada caso particular, las características específicas del instrumento, especialmente sus propiedades de amortiguamiento, ya que las intensidades del espectro de resonancia son inversamente proporcionales al amortiguamiento. Si el amortiguamiento (la disipación) es bajo, más nítida será la resonancia o sea mayor la ordenada de la "curva de resonancia" sobre el tramo de frecuencias pertinente. Al conceder la debida importancia a este proceso no-lineal se ha pasado del espectro discreto de los armónicos a un espectro de bandas de frecuencia, esencialmente continuo, donde el concepto del "color" sobre un fondo de ruido tiene cabida, aún para un tono elemental, confirmando la conjetura de Helmholtz-Stumpf.

Estos resultados, de cierta manera, ya estaban implícitos en el trabajo de L. Hermann quien propuso, en 1890, centrar la atención en las dos líneas espectrales más intensas como las responsables de los efectos de resonancia; es decir, de la formación del color del sonido y las denominó "formantes". Por ejemplo, la entonación de la vocal "o", se caracteriza por la resonancia selec-

tiva en las frecuencias centradas en 400 y 600 cps, donde se ubican, básicamente, dos formantes. En general, en el reconocimiento del color del sonido musical procedente de otros instrumentos musicales, también son decisivos los dos máximos principales del espectro: los formantes F_1 y F_2 .

Estos aportes, dicho sea de paso, despejan una vía para cuantificar y graficar el color del sonido" basta desplegar los logaritmos de F_1 y F_2 en dos escalas coordenadas. A cada punto de este plano corresponde un color tonal. Es interesante señalar que este campo métrico no es continuo; o sea, el espacio perceptual del color tonal resulta ser discreto. La aplicación de este método al importante caso de la voz humana, en particular para medir el color tonal en la entonación de todas las vocales, muestra que los puntos se alinean sobre un triángulo deformado que es diferente si se trata de la voz femenina, viril o infantil (triángulo de Hellwag; 1781).

Paradójicamente, la animada polémica que sostuvieron, alrededor de 1890, Hermann y Helmholtz sobre la cuestión de establecer si los formantes están ligados al tono fundamental armónicamente o si se trata de frecuencias autónomas e independientes, que bien podrían ser inarmónicos con el fundamental, pierde gran parte de sentido, puesto que un formante no corresponde a una frecuencia discreta, sino a un intervalo de frecuencias; de suerte que los dos puntos de vista pueden sustentarse indiferentemente.

3. De los tonos estacionarios rígidos a la forma sonora en movimiento

En la concepción usual de la música, bajo el influjo de los primeros desarrollos de la Acústica, la atención se centraba en la índole discreta y estacionaria (estable) de las familias de tonos y sobre-tonos, cuya forma acabada eran la sinusoides; en la nueva concepción, con el énfasis en el nacimiento y el crecimiento de los tonos, el espectro continuo de resonancia de los armónicos, la antigua concepción, necesariamente tenía que ponerse en remojo. La propia Acústica suministró los elementos para el cambio:

En los instrumentos musicales, los dispositivos que producen o reproducen el sonido, como membranas, tubos y resonadores, absorben una parte de la energía recibida, la otra la transforman, dando lugar a los efectos de amortiguamiento o disipación de energía. Estos sistemas disipativos operan en forma no-lineal; las vibraciones que producen son sinusoides deformadas, no-periódicas, con presencia de rizados, de pulsos, de amplitudes oscilantes y armónicos exóticos. No obstante, consideradas como sinusoides alteradas en amplitud o frecuencia, pueden representarse, en su fase germinal, por la superposición de varias vibraciones sinusoidales con frecuencias diferentes que se denominan "funciones de transición" ("transients" en inglés). Esto ocurre, en particular, para una onda amortiguada (cambio de amplitud), como las que emergen por resonancia, considerada equivalente a la composición simultánea de varias sinusoides con frecuencias diferentes. Cuando las sinusoides son dos y las frecuencias cercanas, se origina el fenómeno de los "pulsos" (amplitud oscilante). La mis-

ma situación se presenta al cortar, interrumpir o al irrumpir, una onda sinusoidal en un tramo temporal Δt , puesto que ha ocurrido un cambio súbito de amplitud y de frecuencia.

Precisamente, estas "funciones de transición" deben remplazar las "ondas sinusoidales estacionarias", existentes inalterables desde siempre y para siempre, ajenas a la praxis musical, a la experiencia sonora y perceptiva y al principio metodológico enunciado que hace hincapié en la emergencia progresiva del sonido musical a partir del espectro de resonancias potenciales y de las perturbaciones que alteran, reforzando o debilitando, las conformaciones sonoras previas. Estos movimientos transitorios e inestables generan y modifican la intensidad, la altura y el timbre tonal; en una palabra, la forma sonora, dando lugar, finalmente, al tono musical de ese instrumento, con su color peculiar sobre un fondo de ruido.

Esto explica por qué el sonido de un instrumento musical no posee características estacionarias, sino que está completamente determinado por las funciones de transición, gracias a los cuales, los tonos emergen, toman forma y se combinan según el diseño y la construcción del instrumento.

Al destacar al primer plano del análisis de la música las circunstancias reales y concretas en que se produce y se escucha el sonido musical, es decir al considerar la música como la forma sonora en movimiento, de hecho, se sustituye la imagen estereotipada del tono musical, como serie de armónicos estacionarios por su espectro de resonancia selectiva: los formantes, conjuntamente con las "funciones de transición", que describen los procesos no-lineales que gestan y dan forma al sonido musical.

4. Procesos no-lineales en la formación del color del sonido musical

No se puede pasar por lo alto el carácter no-lineal de varios estadios que obran en la emergencia del color del tono musical producido por un instrumento. Estos se presentan, principalmente, en tres fases:

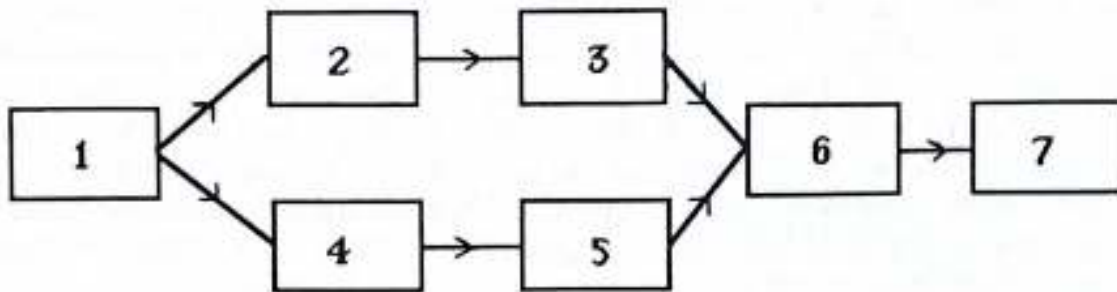
A. Los dispositivos que generan el sonido o lo reproducen por resonancia; membranas, tubos, resonadores;

B. La descomposición y recomposición de las ondas no-periódicas por intermedio de las funciones de transición son procedimientos no-lineales;

C. En particular, las modulaciones de frecuencia, de amplitud o de tiempo que intervienen en la recomposición de las configuraciones sonoras no-periódicas, a partir de las funciones de transición y de las resonancias selectivas, son operaciones no-lineales.

Con el siguiente esquema se intenta visualizar la secuencia de estos procesos:

dispositivo
sonoro



1: dispositivo sonoro (no-lineal);

2: complejo sonoro (no-sinusoidal)

3: funciones de transición (no-lineales);

4: resonancias (no-lineal)

5: espectro resonancia (no-lineal);

6: inter-modulaciones y recomposiciones (fluctuaciones)

7: color del sonido instrumental.

La serie de enlaces entre las etapas señaladas, en su mayoría no-lineales, que intervienen en el proceso, culminan en el estadio 6, que hemos llamado "intermodulaciones" de amplitud, de frecuencia o de tiempo por el efecto acumulado de perturbaciones sucesivas (funciones de transición y resonancias) sobre configuraciones sonoras previamente existentes. Esta forma final, relativamente estable, no es sinusoidal, pues es portadora de los grupos de onda de las resonancias selectivas y de las fluctuaciones no-periódicas de las "funciones de transición".

Por la brevedad, la llamaremos "espectro de fluctuaciones tonales".

En la recepción y configuración de este espectro por parte de nuestro aparato perceptual consiste, en este nivel del análisis y desde el punto de vista de la producción instrumental del sonido, la naturaleza del tono musical.

La ulterior profundización del análisis, con la misma óptica, debe hacerse, en nuestro sentir, en el marco de la teoría de los sistemas dinámicos no-lineales, habida cuenta de la ostensible índole no-lineal y no-periódica del "espectro de fluctuaciones tonales".

Algunos experimentos electro-acústicos, con música sintética, reportados por Laey y Saxe en "Convention Record" - IRE , 1954, indican que esta perspectiva es verosímil.

Por medio de cortes sucesivos de los "lados" de la "curva de resonancia" de la voz humana es posible convertirla en una onda "rectangular" conservando la inteligibilidad del mensaje. Por consiguiente, lo que cuenta para preservar el contenido de información son las intersecciones del eje horizontal con los lados de la curva mencionada. Por consiguiente, la transmisión del mensaje musical implícito en el "espectro de fluctuaciones tonales", también corre por cuenta de la serie irregular y no periódica de esos puntos. En tales irregularidades es probable que aparezca el "caos", en el sentido de los sistemas dinámicos no-lineales y que, en consecuencia, en el avance de nuestra comprensión de la naturaleza del sonido musical, en particular, del "color tonal" también resulte útil el concepto de "atractor extraño", esencial en el estudio matemático del "caos".

De todos modos, tiene sentido y también interés indagar la dinámica de las fluctuaciones no-periódicas que, actuando sobre un fondo continuo, el ruido, y con la eventual mediación del "caos", son las responsables del colorido y del acento del sonido musical y, sobre esta base, del mensaje estético que el artista intenta comunicar en su obra musical; quizá porque sólo con su ayuda nuestro aparato perceptual, incluidas las transmisiones del sistema nervioso, recibe, interpreta y responde a ese mensaje.

Posibilidades investigativas como esta, seguramente encontrarán en el Laboratorio Colombiano de Música Electrónica "Jaqueline Nova", el ambiente adecuado y favorable para evaluarlas y, eventualmente, abordarlas con empeño.



Hablemos de música contemporánea (*)

Existe un curioso fenómeno que viene preocupando a melómanos, comentaristas, críticos y compositores y que ha sido tratado recientemente en diversas publicaciones, a propósito de los balances de temporada de las orquestas y compañías de ópera. Problemas económicos aparte, el asunto radica en la casi total ausencia de obras compuestas en el presente siglo, en los programas de las agrupaciones musicales en el mundo entero.

La poética que supone estar viviendo en los albores del siglo XXI determina un estilo compositivo que para los conservadores parecería emparentado con el ruido. La ciencia, con sus maravillosos descubrimientos, provee de material temático a músicos y artistas de la plástica (v. discografía). La tradicional enumeración de las características del sonido musical, ritmo, melodía y armonía, y sus cualidades, altura, timbre y duración, se ha vuelto obsoleta. Henri Pousseur, en sus conferencias para el Centro de Sociología de la Universidad Libre de Bruselas, expresó lo siguiente: "A pesar de lo que una determinada concepción musical e incluso una determinada práctica pretenden hacernos creer, los sonidos no son entidades independientes, separadas del resto de la realidad y susceptibles de ser utilizadas sin tener en cuenta a ésta... cada estructura sonora, cada sonido, nos cuenta una pequeña historia ..." (1). Es entonces material sonoro, para el compositor contemporáneo, todo aquel que proporciona su entorno vital, incluyendo al famoso "ruido".

Piero Raffa en su escrito "Anticipazioni sulla morte dell' arte", publicado en la recopilación "Nuove prospettive della pittura italiana", citado por Umberto Eco, dice: "La vanguardia es una astucia para llevar a cabo 'la muerte del arte', es decir, el paso del arte de la función cultural que tuvo en el pasado, a una función cultural nueva" (2). La cita de Raffa nos permite la remisión a un término que no siempre es elogioso y que muchas veces resulta calificativo para aquello que no se entiende, o lo que es peor, no se goza: el

(*) El presente escrito fue concebido como libreto radial para el espacio "EN CON CIERTO" que durante cuatro años dirigió su autora, en la Emisora "Sinfonía 2000" -106.3 Mhz- de Ibagué.

(1) Pousseur Henri, *Música, Semántica y Sociedad*, Fondo Musical Adolfo Salazar, Alianza Música, Alianza Editorial, Madrid, 1984.

(2) Cit. por Eco Umberto, *La Definición del Arte, Obras Maestras del Arte Contemporáneo*, Planeta Agostini, Planeta Colombiana Editorial, Bogotá, 1985.

calificativo "vanguardista" tantas veces aplicado (v. discografía).

De Sanctis escribía hace un siglo: "Es inútil lamentarse acerca del estado del arte o pretender esto o aquello; la ciencia se ha infiltrado en la poesía y no podemos apartarla de ella porque esto responde a las actuales condiciones del espíritu humano... queremos no sólo gozar, sino ser conscientes de nuestro gozo, no sólo sentir, sino entender. La poesía pura hoy es tan imposible como la pura fe... (Ello no quiere decir ni que la fe haya muerto, ni que la poesía haya muerto)... la fe hoy brota de la convicción, la poesía de la meditación: no han muerto, se han transformado". Esto sí que es válido para la música contemporánea, como lo señalábamos al comienzo y es este reto el que se impone al creador musical de nuestro tiempo. Y las propuestas son maravillosas.

Pero, ¿qué ocurre?. Por qué los programas de Concierto, las temporadas de las agrupaciones orquestales y compañías de ópera siguen llenos de "lugares comunes", bellos lugares comunes, ¿qué duda cabe, pero música que muchas veces se puede escuchar en casa, por la radio, y en mejores versiones?. En enero de este año, TIME pone el dedo en la llaga, en un artículo "Let's do the time warp again". Con el subtítulo "una crisis económica y espiritual agobia a las orquestas y compañías de ópera", Michael Walsh escribe: "Muy tímidas para emprender búsquedas (las orquestas norteamericanas y las compañías de ópera), han sido seducidas por una filosofía museológica que las ha puesto en guardia contra la música contemporánea. Ernest Flischmann, el formidable director administrativo de la Orquesta Filarmónica de Los Angeles declara: 'Debemos aceptar que la orquesta, tal como la conocemos, ha muerto. Y ello ha ocurrido porque los conciertos sinfónicos se han convertido en algo embotador y predecible. Músicos y espectadores sufren rutinas repetitivas en los programas de concierto...'. Y Walsh comenta: "Actualmente existen en los Estados Unidos 1.572 orquestas sinfónicas y un número cada vez mayor de oyentes que congestionan el Carnegie Hall cuando nos visitan agrupaciones extranjeras, mientras que en las pasadas temporadas, la Sinfónica de Oakland fue cerrada y la Sinfónica de San Diego suspendió temporalmente sus actividades. La Opera de San Francisco, una de las más grandes del país, canceló su temporada de verano ante un déficit de dos millones de dólares..." (3). En Colombia podría producirnos cierto alivio la noticia, porque si en países "ricos" llueve para la cultura, en los países pobres nunca escampa. Pero volviendo al artículo de Time, no es la crisis económica la más grave de las afrontadas por las orquestas del mundo entero: es la que Walsh llama "crisis espiritual" la verdaderamente aguda, y pone un ejemplo: en el Concierto inaugural de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, en 1842, el programa fue el siguiente: la Quinta Sinfonía de Beethoven, una selección de arias de su ópera "Fidelio", una selección de arias de la ópera "Oberón" de Carl Maria von Weber, un Quinteto de Johann Nepomuk Hummel, un dueto de la Opera "Armida" de Rossini, un aria del "Rapto del Serrallo" de Mozart y una "nueva" obertura del compositor de Bo-

(3) *Ib.*

hemia Johann Wenzel Kalliwoda, en una época en la cual el fallecimiento de Mozart había ocurrido apenas cincuenta y un años atrás, el de Beethoven solamente quince, el de Weber dieciséis y el de Hummel cinco, Rossini tenía cincuenta años y Kalliwoda cuarenta y uno. Si el mismo programa fuera a realizarse hoy, debería incluir obras de dos compositores vivientes: Philipp Glass de cincuenta años y Ellen Taaffe Zwilich de cuarenta y ocho, así como obras de Alban Berg, Luigi Dallapiccola y Howard Hanson. Pero la posibilidad de escuchar un programa así es prácticamente nula. Esto ha hecho exclamar con desencanto al organizador de la serie "Horizons", dedicada a la música contemporánea, el compositor Jacob Druckman, quien trabaja en Nueva York: "Mientras en el teatro y la pintura existe un tremendo interés por este siglo y muy poco por el pasado, en música sucede todo lo contrario".

Todo melómano sabe que "La Consagración de la Primavera" de Stravinsky, fue abucheada en su estreno y, dice Walsh "los oyentes de aquella época no se creían menos sofisticados que los actuales, pero tanto el público como los organizadores tienen un enorme reto por delante: experimentar, no con una apreciación pasiva un arte antiguo, sino amar y maravillarse con la terrible belleza de lo viviente" (4).

Tenemos en Colombia también el mismo reto. Recientemente propuestas como las formuladas por el bailarín y coreógrafo Alvaro Restrepo, son invitación hacia un espectador inteligente, dispuesto a captar la belleza de la audacia, el reto de lo contemporáneo, el lenguaje poético de un tiempo que no hace concesiones y que determina compromisos distintos, que proporciona materiales y texturas ilimitadas.

n.b. Actualmente existe la publicación GAUDEAMUS INFORMATION que se edita tres veces en el año por la Gaudeamus Foundation (Centre of Contemporary Music, Swammerdamstraat 38 1091 RV Amsterdam). El boletín incluye conciertos, publicaciones, discos, concursos, etc. y está íntegramente dedicado a la Música Contemporánea.

DISCOGRAFIA

Utilizada en la emisión radial, no pretende ser una "antología", sino recopilación de obras de difícil consecución, algunas, y otras de especial significación dentro de la música contemporánea.

1. TRES ARQUETIPOS PARA CUARTETO DE CUERDAS (1986)
John Hawkings (1944-)
Quatuor Parisii

(4) TIME, January 11th, 1988, Walsh Michael, Let's Do the Time Warp Again - An economic and spiritual crisis besets U.S. orchestras and opera companies-, pages 46, 47, 48.

Banff International String Quartet Competition
RCI 632
Radio Canada International, Montreal, 1986

2. BIOGRAMMA (1972)
Bruno Maderna (1920-1973)
Orquesta Sinfónica de la Radio de Alemania del Norte
Director: Giuseppe Sinopoli
Deutsche Grammophon
Stereo 25 31 272
Alemania, 1980
3. RE-TUNING para Viola y Cinta Magnetofónica (1985)
Ann Southam (1937-)
Rivka Golani, Viola
RCI 634
Radio Canada International, 1986
4. IONIZACION (1929-1931)
Edgar Varése (1883- 1965)
Los Percusionistas de Estrasburgo
Enciclopedia Salvat de los Grandes Temas # 59
Stereo 6851 260
Philips, Madrid, 1984.
5. DANZAS POPULARES RUMANAS (1915)
Béla Bartók (1881-1945)
Béla Bartók/Claude Helffer
HM 1094
Harmonia Mundi France
Saint Michel de Provence, 1982
6. CONTINUUM (1968)
Gyorgy Ligeti (1923-)
Elisabeth Chojnacka, clavicémbalo
Enciclopedia Salvat de los Grandes Temas # 60
Stereo 6851 259
Madrid, 1984
7. ORIENTE Y OCCIDENTE
Iannis Xenakis (1922-)
Pierre Henry, realización electrónica en colaboración con la ORTF, la
WDR y el Estudio Apsome
Enciclopedia, ib.
8. CONCIERTO PARA OBOE Y CUERDAS
Enrique Santos (1930-)
Orquesta de Cámara del Instituto de Bellas Artes de México dirigida

Irene kai elpis (*)

No es del otro mundo decir que he sostenido desde hace años correspondencia con Germán Pardo-García, pues él la ha sostenido con número apreciable de gentes. Sin embargo, por mis inquietudes quise alguna vez poderle visitar y conversar 'in extenso', justo para uno de mis "reportajes de Aleph". Y aquí está. Viajé a Ciudad de México y pude instalarme en un hotel a tres o cuatro cuadas de su residencia. Me había dado instrucciones por carta para que tratara de llegar al hotel María Cristina: en "Calle de Lerma crucero con Amazonas. Tiene hermosos jardines y es el más apropiado para los que visitan a México". No encontré cupo, pero quedé en otro, sin jardines, bastante cerca. Nos hablamos por el teléfono y cada día nos intercambiábamos saludos protocolarios, hasta que convinimos la primera visita, a las cuatro de la tarde, a su "cuartito", en la Calle Río Támesis, próxima al Paseo de la Reforma. Coincidimos en el rigor de la puntualidad. Bastantes minutos antecedieron mi espera en la esquina contigua, observando el portón con el número 16, de una edificación de tres plantas. Poco antes de la hora fijada, sale el Poeta de bordón, erguido, de gorra, pulcramente trajeado en vestido de paño y corbata a la usanza de otro tiempo y de guantes de cuero. El sol del verano en el altiplano azteca, tibiaba el pavimento y enlucía los rostros con un tono discretamente dorado. Me aproximé, en compañía del músico colombiano Ernesto Sánchez-Duque. Al tenerle próximo, de inmediato levantó el rostro con unos ojos pequeños y de un verde penetrante. El saludo no tuvo identificaciones previas. Fue como si siempre nos hubiésemos visto: "Cómo está usted?... Qué bueno tenerle aquí... Muchas gracias...". De inmediato ingresamos a su apartamento, de un solo 'cuartito', en la primera planta, con un letrero en la puerta que dice: PAZ Y ESPERANZA. Su lema de siempre, o una invocación frente a la vida. Así antecede la firma de sus cartas, o en griego: "Irene kai elpis".

No puede ser más modesta una habitación, pero donde todo está bien puesto. En la pared que da a la espalda de su silla, tres personajes, los que acompañan su soledad: Einstein, César y Jack Dempsey. El primero, el hombre más grande de nuestro siglo; el segundo, general romano, el de la célebre frase: "Veni, vidi, vici" (vine, ví, vencí) dicha ante el Senado, bajo la euforia de una batalla fácilmente ganada. Y el tercero, Dempsey, campeón norteamericano de boxeo. Curiosa trilogía que rige su fidelidad intelectual. Al fin y al cabo, la seducción por la "fuerza": del pensamiento, del guerrero y del "ring". En un rinconcito del cuarto, las banderas pequeñas de Colombia y México, las dos patrias a las cuales les tiene fidelidad absoluta. Ningún mueble atestado de libros; apenas un diccionario de griego y tres o cuatro

(*) La versión primera, a partir de las grabaciones, estuvo a cargo de Adela Londoño Carvajal.



*Germán Pardo García
y C. E. R.*



ejemplares de obras suyas. Al interrogarle por su biblioteca, me dice en francés: Leí todos los libros. La lucidez de su memoria guarda testimonio de lecturas incontables.

La vida de Germán Pardo-García ha sido relatada por él en el prólogo al *Apolo Pankrator* (Ed. Libros de México, México 1977; 1365 páginas), con su obra total 1915-1975, a la cual le han seguido otros volúmenes, pues su creación no cesa. Ese relato es escalofriante; infancia y juventud con desamparos y desolaciones. Caminos que inspeccionó como aventura y como intención de conquista para deshojar la vida. Su obra testimonia esos padecimientos, los reales y los sorteados por la imaginación, que bulle a borbotones como clamando por un sitio en el mundo. Su poesía ha ido desde las elaboraciones gongorinas hasta los gritos cósmicos. Exuberancia total. Dispersión de todo lo grecolatino, y aún aspersion. Bebió en fuentes clásicas que le acompañan en la vida y en la obra, y se ha debatido con su soledad frente a un mundo que evoluciona incontenible. Los avances históricos de la física lo mantienen atento y en su poesía da testimonio de ello.

Las opiniones de los críticos son, como es natural, contrastadas. Hay quien lo valora como uno de los grandes cantores universales. Otros lo desprecian olímpicamente. En la literatura de hoy se le ve como sin resonancia. De lo que sí se puede estar seguro es de la fidelidad de su vida, de su entrega total a la Poesía, con los naturales altibajos de los grandes creadores.

Andrés Holguín, dice de él: "Este poeta múltiple posee una hondísima sensibilidad... su... asombroso poema titulado *Tempestad*, cuyas breves líneas melódicas contienen la angustia del poeta, expresada en estrofas de gran pureza... este es uno de los más bellos poemas escritos en nuestra tierra colombiana... Muy discutido y a veces enfáticamente negado -como (Rafael) Maya- por las últimas generaciones que sólo ven en sus versos una nueva retórica que se multiplica sin cesar, Pardo García es, en nuestra opinión, uno de los mejores poetas colombianos... entre los sonetistas colombianos -esa línea que va de Pombo a Carranza- Pardo García ocupa lugar destacadísimo".

Rafael Maya expresa: "Pardo García satura su lirismo con un profundo sentido panteísta del paisaje, antes de lanzarse a las exploraciones cósmicas...".

Arturo Torres-Rioseco: "Clásico es también Germán Pardo García (1902), apóstol de la forma, pero intenso y angustiado... en el dominio del soneto llega a la perfección".

Jaime Tello, se refiere a él como "...el poeta más prolífico quizás de nuestra tierra...".

Nicolás Bayona Posada, lo describe en estos términos: "Su poesía corre mansa, cristalina, silenciosa, pero rica de fuerza en su mansedumbre, llena de profundidad en su tersura y maravillosamente sonora en su silencio. Ple-tórica de lozanía en los versos primigenios, se fue haciendo más serena y más

pura a medida que iban cambiándose los panoramas interiores, y -ya en su plenitud- deja los temas simplemente decorativos y verbales, para nutrirse de infinito y de misterio y proyectar su sombra luminosa sobre el umbral hermético de la insondable eternidad".

Javier Arango Ferrer, habla de "su ansia de fidelidad a la desolación". "Los poemas de la primera época que va hasta *Sacrificio* (1943) su octavo libro, podrían grabarse en epitafios antiguos... En los libros de la penúltima época Pardo García cultivó la poesía de las desintegraciones en verso irregular, y en poemas oscuros donde sólo se perciben las cadaverinas existenciales". En su apreciación acepta que "Germán Pardo García nació para ser poeta". (1963). Antes también había dicho: "Nadie ha cumplido en Colombia su función de poeta en las altas jerarquías como Germán Pardo García... G. P. G. es un proceso de violencia y misticismo fecundo para la literatura colombiana". (1940).

Fernando Charry Lara, opina en los siguientes términos: "En ese conjunto (se refiere a más de 30 libros publicados) se precisan dos etapas. La primera se ciñe a formas y temas tradicionales. La segunda, en la que se han encontrado audacias expresivas, incorpora un nuevo vocabulario y difusas materias de las ciencias y de la agitación contemporánea. O reitera visiones de abismos con metáforas cósmicas". Sobre esta etapa también dice: "...esos poemas de Pardo, que se resienten de verbalismo, aliento discursivo, opacidad, sin que asome en ellos el otro lado invisible de los seres y de las cosas que aspiramos siempre a descubrir en la poesía".

Finalmente, para completar esta muestra significativa, el profesor de la Universidad de Washington, James Willis Robb, escribe: "Poeta clásico y moderno, poeta de la soledad y de la humanidad, poeta cabal en su entrega total a la Musa: Germán Pardo García. Poeta etéreo, poeta de las alturas: en él hablan el alto páramo colombiano y la "transparente" meseta mexicana. Poeta de tierra y de cielo".

Como puede apreciarse, su poesía no es de fácil encasillamiento. Tiene los altibajos de toda obra hecha y vivida en la plenitud de altas conmociones internas.

Las primeras conversaciones en su apartamento se suceden con rapidez, sobre temas de "acercamiento":

"Perdóneme los guantes que llevo, pero es que cuando hace frío tengo que protegerme mucho. No es ostentación". El diálogo se inicia.

-Le veo muy bien de salud, maestro...

Muchas gracias, pero tengo ya graves quebrantos. Cuando niño tuve una enfermedad llamada mielopatía, inflamación de la columna vertebral, que me tuvo paralizado hasta los 8 años, después anduve en muletas hasta los 14.

Ahora en la ancianidad me ha vuelto esa dolencia y camino bastante inseguro.

-Continúa, maestro Germán, vinculado a la vida cultural de México?.

No señor. Nunca he estado ligado a la vida cultural. Sólo he tenido dos o tres amigos. Pellicer y Vasconcelos fueron mis grandes amigos; ellos me trajeron aquí.

-Recordará gratamente a José Vasconcelos, no?.

Es un recuerdo que me conmueve; me arranca lágrimas.

-A Don Alfonso Reyes también lo debió haber tratado?.

No; muy de lejos... muy de lejos. El vivía una vida muy por lo alto, de grandes personajes y en mi modo de ser tan humilde -perdone la palabra- no me sentía bien en esos ambientes.

-Pero Vasconcelos también vivía en esos ambientes....

Sí, pero era sumamente humano, de una dulzura infinita. Reyes era un poco pagado de sí mismo, pero un gran ciudadano y maravilloso escritor.

-Maestro, siempre ha hecho usted sus obras en bellas ediciones....

Como no. Me ha fascinado la tarea editorial. He sido tipógrafo desde antes de venir a México, desde 1928. Trabajé en "El Gráfico" de Bogotá y allí aprendí tipografía.

-Conoció usted personalmente a Porfirio Barba-Jacob?.

Sí, mucho. Fuí el amigo cercano de él. Regresó a México en 1928 y murió aquí en 1942. Con toda sinceridad debo decirle que Porfirio no fue amigo de nadie. Era sumamente egoísta; era amigo del que le llevaba dinero o le conseguía marihuana y despreciaba a los demás. Porfirio ha sido aquí un semidios. Quedé tan vinculado a su vida que me hizo mucho daño su desaparición. No puedo decir que me haya tenido afecto, porque no quería absolutamente a nadie, pero sí tuvo cierta cordialidad conmigo. Yo le conseguí el último apartamentito, donde murió, en la Calle de López número 98. Fue fundador del suplemento de "Últimas Noticias", la publicación de la tarde de "Excelsior"; la sección que él escribía se llamó *Perifonemas*. A la muerte de Porfirio se la entregaron a Salvador Novo, del grupo "Contemporáneos", para que la continuara.

-Maestro, creo que su permanencia en México ha sido afortunada para su obra....

Pues señor, si quiere usted llamarla afortunada por haber publicado 36 li-

bros, entonces lo es.

-En sus libros aparece como pie "Libros de México", es una editorial de su propiedad?

No. Es de los hermanos Loera y Chávez; he trabajado con ellos desde hace 55 años. En un principio la editorial se llamó "Cultura". En ella publiqué mi segundo libro y desde entonces ellos son los impresores de los trabajitos míos. Puedo decir con agrado que antes de que salga un libro mío de los talleres editoriales, ya lo he pagado. Nadie ha pagado por mí ninguna edición, ni he solicitado a nadie que me edite algo. Ese libro que usted tiene en la mano ("Últimas Odas", parte tercera, 1988) se editó hace cuatro meses y costó una cantidad aterradora: dos millones y medio de pesos mexicanos. Como no tenía dinero, dije: qué hago?. Pues yo tenía como reliquia una cigarrera de oro que había sido de mi padre; la vendí muy bien y con ese dinero pagué el libro.

-En su obra aparecen continuas referencias de la física, la cosmología, la astronomía y en general de la Ciencia; cómo llegó a usted esa influencia?

Resulta que a los dieciocho años di con un libro: los *Principia* de Newton, que es una obra destructora de toda fe. Newton como buen judío lucha contra las ideas religiosas ortodoxas. Después di con Einstein y me volví un sujeto sin apoyo en el cielo o en la tierra. Soy autor de una teoría científica que quienes la conocen se sorprenden. Como usted sabe, Einstein pesó la luz y pensó: las ideas tiene el mismo proceso que la luz; ¡nuestras ideas pesan!. Las ideas parten de un centro electromagnético que es el cerebro y allí se realiza el mismo fenómeno que hace el sol al emitir sus rayos. Fue lo único que logré inventar.

-De la ciencia griega, qué es lo que más le interesa?

La búsqueda de la desintegración del átomo, sobre lo cual ya pensó Demócrito. Atomo en griego es *atomos*, lo que no se puede dividir. Heráclito, puede decirse que es el creador del surrealismo francés porque lanzó esta gran sentencia: la naturaleza de las cosas no es como se presenta, ella gusta de esconderse; detrás de una forma hay otra forma de esa forma y otra y otra, hasta dar con la esencia. Así que usted no puede creer en mí tal como soy, ni yo en lo que ustedes son, porque detrás de la esencia de cada uno de nosotros hay otra esencia, el espectro.

También me ha interesado la Astronomía en la ciencia griega. Tales de Mileto fue un astrónomo portentoso. Mileto quedaba en lo que hoy es Turquía, a orillas del mar Jónico. Alguna vez sus discípulos le preguntaron: maestro, qué es eso que hay allá arriba?. Y les contestó: aquello es un mar como el que tenemos a nuestros pies; es hidrógeno; algún día navegaremos por allá. Y se cumplió.

Lo cierto es que no hay punto de la ciencia a donde uno penetre que no tenga que ver con los griegos. El movimiento de la tierra fue estudiado por Aristóteles. Decía que la tierra no se mueve, porque de hacerlo se sentiría. Siglos después Albert Einstein dijo que la sensibilidad del movimiento desaparecía en relación al cuadrado de la velocidad de ese movimiento y al tamaño de la masa.

-Debo agradecerle personalmente el haberme dedicado su soneto titulado con la ecuación fundamental de Einstein, publicado en varios lugares y recogido en su libro "Últimas Odas" (Parte tercera)...

Pero tengo que decirle porqué hice ese poema, porque he estudiado profundamente esa ecuación. Se apoya en una idea que me persigue y que es la clave de ella. Si no le molesta, se la diré: dado que la masa de un cuerpo en movimiento aumenta a medida que aumenta el movimiento y dado que el movimiento absorbido por un cuerpo es una forma de energía, todo aumento de masa de un cuerpo en movimiento depende de su aumento de energía. Esa es la clave de la ecuación $E = m.C^2$.

Arquímedes había pensado lo contrario. Yo he pensado que no existe el error, lo que existe es la aproximación a la verdad. Einstein demostró que el movimiento es energía y que la energía es masa. A Parménides le preguntaron en cierta ocasión: maestro, qué es la materia?. Sin vacilar dijo: la razón de ser del universo. Qué concepto más simple y profundo. En mi poema "Las voces del abismo" está la voz de Parménides: "La materia es la razón de ser del universo". Después, el gran físico alemán Fraunhofer, demostró que la unidad de la materia es una constante del universo. Hay constelaciones que se alejan y otras que se acercan, lo que se comprueba por el efecto Doppler. De dónde regresan y a dónde van las estrellas?. Se ha pensado que hay un poderosísimo centro de gravedad en el universo, que es expelente e impelente, que aleja y atrae. Es decir, el universo es como los griegos pensaron: un *neuma*, un pulmón que se dilata y contrae.

La tesis de Heráclito de que detrás de la forma verdadera hay otra estaba implícita en Sócrates, quien decía que para conocer la verdad hay que preguntar y preguntar sucesivamente.

-No hay caso como el de los griegos...

Sí señor. Los griegos son un caso incomparable. Tuvieron la geometría plana que fue vigente hasta que Einstein la convirtió en geometría geodésica. Con Einstein desapareció la línea recta. Otro caso que no puede olvidarse, el de Aristarco de Samos, quien destruyó el sistema ptolemaico. Cuando Copérnico publicó su obra *De revolutionibus orbium coelestium*, descartando el sistema ptolemaico, nadie mencionó a Aristarco de Samos, quien fue el intérprete de esa verdad tan extraordinaria: "En el centro de todo reina el Sol".

-Maestro, en su vida, en sus preocupaciones estéticas ha tenido lugar la música?.

E A M P E O N

A la memoria del sublime campeón Jack Dempsey.

++++++

Poesía. Telar donde una araña
diluye con divino movimiento,
la transubstanciación de un elemento
que no es humano y que la luz empaña.

Poesía, que vas por la montaña
delirando en las cítaras del viento,
y dando al ruiseñor, como alimento,
preludio azul de la infinita entraña.

Poesía, que aquí, en el pecho mío,
fuiste dolor de un púgil tan vacío,
que quedó con la espalda contra el suelo,

partido el corazón y derrotado
por un Dios Trisolar, peso pesado
y misterioso campeón del cielo.

G E R M A N P A R D O G A R C I A

11 junio 1987

German Pardo Garcia

No soy perito. Creo en algo profundo, en esa idea lanzada por Pitágoras y después por Novalis en Alemania: la música de las esferas. Toda otra música para mí es relativa. Cuando usted pone a bailar un trompo, la velocidad con que se desarrolla le hace producir un zumbido que es música; ese mismo zumbido lo produce la tierra y los millones y quintillones de estrellas. Me fascina la sinfonía de las esferas.

-Pero, prefiere algún compositor?.

Sí, a Beethoven, porque fue un músico completamente cósmico. Detrás de él está el universo.

-Es usted, maestro Germán, panteísta como Einstein o como Spinoza?.

No lo sé. A Einstein le preguntaron alguna vez si creía en Dios, y dio una respuesta que a mí me ha causado mucho daño: lo que yo no pueda demostrar por medio de una ecuación no existe para mí. Le dijeron entonces, qué es para usted Dios?. La energía universal, respondió.

Yo estoy buscando afanosamente a Dios, otra vez, como me lo enseñaron cuando niño. No me resigno a la desaparición total. Pero sé que no tengo alma. Soy lo que dijo Parménides: una minúscula partícula de la razón de ser del universo.

-Maestro, recuerda su primer poema?.

El primer poema lo escribí en 1913, y se llama "Noche triste", un romancito que hablaba de mis amores ya muertos. Al conocerlo, mi padre me dice: cuáles son tus amores muertos, Germán?. Mi mamá, que no la conocí. Con esta respuesta, mi padre, que era hombre rudo, lloró. Él me llevó donde Don Antonio Gómez Restrepo, el gran literato, para que viera si aquello era poesía o no. Fuimos al Ministerio de Relaciones Exteriores, donde Don Antonio era secretario. Mi papá era presidente de la Corte Suprema de Justicia. Mi padre, no me dejó entrar, pidiéndome que lo esperara afuera. Como a los veinte minutos salió, se quedó mirándome y dijo textualmente: usted se jodió. Antonio dice que usted es poeta.. Prepárese para ser digno del dolor que ser poeta significa". Yo tenía once años y así comencé.

-Recuerda, maestro, ese romancillo?.

Sí, talvez no lo recuerde todo. Decía así:

*Ya la luna tras los riscos
de los peñones escuetos,
alumbraba entre fulgores
los caminos polvorientos.
Ya las aves en sus nidos
en los frondosos abetos,*

*acallaban sus canciones,
acallaban sus lamentos.
Entre las mansas lagunas
se retrataban los cielos
y con ellos las pupilas
de los fúlgidos luceros.*

No sé que más sigue, pero terminaba así:

*Sólo en la noche triste
y sumido en pensamientos,
sollozaba entre las ruinas
de mis amores ya muertos.
Y sin ver en mis pesares
esperanza ni consuelo,
en mi alma se agitaban
las bandadas de recuerdos.*

Ya tenía yo, perdone que se lo diga, la tentativa de volverme pensador.

-Después, qué poema le siguió, maestro Germán?.

Luego escribí un poemita que llamé "El cirio". Se lo llevé a Eduardo Santos, al periódico "El Tiempo", que por esa época estaba detrás de la catedral. Llegué donde él y le dije: doctor, aquí le traigo un poema. Me dice: sigues escribiendo?. No pierdas el tiempo muchachito. Le pedí que lo leyera. Ya tenía yo la tendencia a pensar; vea usted, tiene sólo tres estrofitas:

*Cuánto misterio incomprensible encierra
el blanco cirio de vivir fugaz,
el blanco cirio cuya llama lenta
la blanca cera consumiendo va.*

*El esparciendo sus fulgores tenues
rasga las sombras del divino altar
y dando luz al funerario ambiente,
su propia lumbre consumiendo va.*

*Así es el hombre, como cirio extiende
por doquiera su escaso luminar
y dando vida a los humanos seres
su propia vida consumiendo va.*

Tenía 13 años y comenzaba a escarbar en el misterio de la vida. El doctor Santos me dijo: esto es asombroso, Germán, no te lo escribió tu papá?. No doctor, son míos. Ah, muchachito, me dijo, algo raro lo espera a usted en la vida.

Y así seguí. Luego me encontré con los grandes físicos y con los grandes poetas.

-Conoció a Rilke?.

Lo leí, pero el más grande de todos los poetas alemanes es ese joven abogado que murió a los 28 años: Novalis. Qué poeta cósmico más extraordinario. Debió haber leído mucho a los griegos, porque en un poema dice: Oigo el rodar de las esferas. La poesía española no es cósmica, está llena de sensualidad, está muy apegada al mundo. Los poetas ingleses son también cósmicos, son poetas profundos; basta apreciar a Shakespeare, en su Hamlet: "ser o no ser". Esto es un abismo.

-Qué opinión le merece entre nosotros la obra de Guillermo Valencia?.

Valencia fue un fenómeno estético, pero no conoció el dolor. El hombre que no conoce el dolor no ha vivido. El dolor es el gran taladro de la humanidad. El hombre que no sufre no comprende el milagro extraordinario del ser y de la naturaleza.

-Maestro, si usted tuviese que elegir el poema suyo más representativo, con cuál se quedaría?.

Con "Las voces del abismo". Ahí está toda la ciencia del mundo en ese poema. Un pobre hombre como yo, logró acomodar en 200 versos toda la ciencia del mundo. El resto de mi obra son cosas circunstanciales, que pueden ser tenidas en cuenta, o no; pero *Las voces del abismo* no pueden ser pasadas por alto, en un mundo científico.

Los varios encuentros con el poeta Germán Pardo García se sucedieron en su "cuartito" y en dos oportunidades fuera de él: una vez salimos a cenar a un restaurante italiano, en sitio próximo, donde no se dejó atender sino del dueño, con quien habló impecablemente en su idioma. En la otra ocasión, fuimos al teatro "Metropolitan Plus", para ver una película de su elección: "Vigilantes de la calle", un terrible *film* de pandillas juveniles norteamericanas, de Dennis Hopper, con Sean Penn, María Conchita Alonso y Robert Duvall: "70.000 pandilleros, 1.000.000 de armas, 2 policías".

De salida, me dice: "Yo no soy sino un alma enamorada de la angustia".

Pardo García fundó en México revistas como la de la Unam (Universidad Nacional Autónoma), haciendo proezas en la consecución de avisos publicitarios y creó "NIVEL, gaceta de cultura", que sale por primera vez el primero de enero de 1939 y con tiraje de trescientos ejemplares que luego subió a tres mil. La revista congregó, hasta 1989 -¡50 años de existencia!-, a selectos colaboradores de toda América y de Europa. "Para hacerla, nunca tuve apoyo alguno, me dice. Cuando vino el presidente Belisario Betancur,

en 1982, me obsequió quince mil dólares, que me alcanzaron para sostenerla hasta el mes de abril de 1988. Luego Otto Morales Benítez me consiguió un aporte de doscientos cincuenta dólares mensuales del Banco de la República de Colombia, pero no fueron suficientes y la revista definitivamente tuve que suspenderla, con algunas ediciones más". En 1989, *Nivel* clausura en forma definitiva, con más de 300 ediciones; su autor, de 87 años, se siente sin apoyo alguno y en la más absoluta soledad. Sólo tiene tres personas de alguna cercanía en Ciudad de México: el abogado y escritor colombiano Aristomemo Porras, el poeta e industrial ecuatoriano Henry Kronfly y la poetisa mexicana Carmen de la Fuente. Nadie más traspasa el dintel de entrada a su 'cuartito'.

Al abandonar por última vez su apartamento, me señala de nuevo las tres figuras centrales de su vida, presidiendo su sala-habitación: "*Einstein*, el hombre más grande que ha dado la humanidad en cuanto al pensamiento; *César*, el gigante de la acción y *Dempsey*, el gigante de la fuerza".

Sin aparente dramatismo, por las avenidas y calles de la gran ciudad de veinte millones de habitantes, corre la vida, como un inconmensurable espectro.

C. E. R.



Germán Pardo García

Chancho -Cuento- (*)

-Adiós.

-Te vas a quedar esta noche en el pueblo de la estación?

-Sí, prefiero pasar la noche allá, que levantarme mañana a las... espera... el tren pasa a las cinco y media; de aquí a la estación hay dos horas... a las tres por lo menos, con peligro de quedarme, y al medio día debo estar en la ciudad con el dinero de los pagos.

-Entonces no te demores, si te vas solo, porque ya es tarde y ese camino es peligroso.

-No te preocupes, en compañía de Chancho voy seguro.

-Tendré que consolar a tu chica, que se queda muy triste cuando te vas.

-No creas, ya no me quiere. No he podido hablar con ella. Me dicen que está disgustada por cualquier cosa. Todo es pretexto. Me he sentido en una soledad terrible.

-No creí que la quisieras tanto...

-La quiero mucho; más de lo que piensas.

-Todo se arreglará.

-Ya no es posible. Adiós.

-Adiós, Claudio.

Al atardecer, en la plaza, los niños levantan sobre sus voces de grito y de risa el silencio que pesa continuamente sobre el pequeño pueblo.

Claudio se aleja a caballo en compañía de Chancho, su perro. Siente una tristeza profunda y una dulzura sin sentido. La tarde es vagamente rosa. Sobre el verde humedecido y blando de los campos, la brisa embalsamada trae, en las voces de las últimas campanas, un oleaje alto, de cristal. Chancho ladra alegremente, persiguiendo los rebaños que se dispersan en un temblor de esquilas y de polvo.

Claudio está intranquilo y sin embargo la tarde le hace repetir:

*"¡Qué tranquilidad violeta,
por el sendero a la tarde!
A caballo va el poeta...
¡Qué tranquilidad violeta!"*

-No... ya no me quiere, se dice. El domingo... el jueves... no, una semana entera, si no le hago falta... Quisiera decirle... No, qué diablos. Si no me quiere, que no me quiera.

(*) Ref.: Revista PAN No. 25 (Bogotá, nov. 1938) pp. 83-86.

-Qué alegre el cielo de la tarde; Qué verdes los árboles. El sol del ocaso torna en rosa y en violeta el oro que se va. El viento traspasado de trinos y de hojas amarillas desciende hasta la tierra blandamente removida. Hay como un estremecimiento de frescura entre los árboles.

-Pero cómo gozar con todo esto si tengo que mirar el mundo a través de su sonrisa?. Ella tiene cabellos de trigo. Quisiera hablarle, decirle todo, pero no lo merece. Si no me quiere, por qué la he de querer yo?. Todos estos días ha permanecido la ventana cerrada. Sabrá que me vine?. Pero por qué he de seguir pensando en ella?. Cállate, Chanco . Pensar... Pensar... No pensar... Si unos bandidos me quisieran robar el dinero... El peligro me haría olvidar.

-Claudio acaricia el revólver con cierta delectación de niño.

-Sí, unos bandidos... unos bandidos... No te asustes, mi niña. Morena... Rubia..., con lágrimas en los ojos. Que fuera... Que fuera como ella. No, diferente, y besarla, besarla, besarla. Estás pálida, tienes hambre. Chiquilla. Por qué estás sola?. Vámonos por esta senda, despacio, paso a paso. Mejor, yo te llevo en el caballo. Muéstrame los ojos. Ninguna tiene tu sonrisa. Cuéntame todo, háblame. Ya no quiero besarte, sino quererte; déja que te quiera. Qué linda eres...

-Ahí, y si de pronto volara de entre mis brazos como esa bandada de palomas que soltaron en el Estadio. Cada una llevaría en su pico, desde mi corazón, un hilo azul, de sangre, de sueño. Hilos como besos que se estirarán desde el corazón y yo fuera desenvolviéndome, achicándome, evaporándome; adiós, caballito; Una, dos, tres, cuatro, cinco... cien... mil palomas... Sí, evaporándome, levantándome, elevándome hasta allá , arriba, y hecho sólo corazón, como aspirando hacia adentro, hiciera volver a todas las palomas, y ellas y yo descendiéramos, girando, dando vueltas, hechos una nube de abrazos, de besos, de miradas, de sonrisas.

-Pero no es una cobardía esquivar un pensamiento?. Dejar de pensar en ella?. Síiii... "Es tan corto el amor y es tan largo el olvido".

A la luz caída del atardecer, los bueyes cruzan soñolientos en la paz temblorosa del campo, arrastrando las carretas que bajo el peso de los troncos y de las ramas verdes parece que lloraran. Chanco prefiere ir fuera del camino, espantando los ganados de las propiedades y haciendo levantar precipitados vuelos de la maleza que cubre los vallados.

Ya hace más de una hora que salió Claudio y aún no ha recorrido la mitad del camino.

-Qué me importa llegar tarde, dice. Baja del caballo, que intenta beber en un arroyo, que a lo ancho del sendero se arrastra difícilmente, agarrándose como un reptil a los guijarros. Le quita el freno, baja las alforjas y se tiende a descansar. Acaricia el perro, que se acerca juguetón y fatigado. No quiere pensar en nada, pero las sienas le palpitan. A medida que la sombra se acrecienta, va sintiendo una embriaguez rabiosa de ausencia y desamparo. La tristeza le oprime el corazón entre un puño de recuerdos.

-Qué soledad, Chanco.

Una racha de viento estremece los árboles y en un remolino de hojas secas lo acaricia como con unas manos yertas. El caballo trata de espantarse, pero lo sujeta, aunque difícilmente. Cuando parte de nuevo por el sendero que se pierde en la penumbra, Chanco ladra largamente.

Claudio se siente encendido por la fiebre. Tiene miedo y sin embargo quisiera desafiar algún peligro. Quiere detener al caballo, pero los ladridos no lo dejan. Se siente cada vez más, más solo. Chanco se adelanta ladrando para detener el paso del caballo.

El caballo tiembla.

-Cállate, Chanco, cállate, cállate.

En la soledad del anochecer, Claudio se siente atravesado de ladridos y vencido por su angustia.

-Tendrá miedo este perro? .

El caballo se encabrita ante los ataques cada vez más frecuentes y trata de levantar las patas delanteras.

Un ladrido ronco, interminable, ensordecedor.

El caballo parte en un galope imprevisto y desigual que le hace perder los estribos a Claudio. Un sudor tibio le baja por la frente.

El perro ladra, ladra, ladra y salta, intentando alcanzar la cara del caballo que lo esquiva.

-Estará rabioso?.

Los ataques se suceden con más violencia. El caballo se espanta.

-Perro desgraciado, cállate, cállate;. Claudio piensa en ella; la rabia lo desgarrar.

Chanco ladra, ladra, ladra.

-Perro desgraciado;. .

Saca el revólver y hace tres disparos sobre Chanco, que en saltos enloquecidos ataca frente a frente.

-Cállate;. .

Sólo uno de los disparos hace blanco. Unos segundos de silencio y luego un aullido agudo y repetido se levanta como un látigo. Chanco se sienta sobre

las patas traseras. Mira largamente a Claudio con ojos de reproche, de cariño, de dolor. Un hilo rojo que le sale del pecho se desliza hasta la mano derecha.

Al paso del caballo, Chanco se retira de regreso por la orilla del camino, despacio, vencido, tambaleante... Ladra agudamente y aún vuelve la cabeza como pidiendo ayuda, temeroso de la tiniebla, herido de abandono.

El galope se hace monótono y sonoro, retumbando en el corazón de Claudio. Ya no se oyen los ladridos y sin embargo la noche tiembla en un aullido interminable.

-Tendría miedo?. Estaría rabioso?. Era mi mejor amigo. Pobre Chanco!. Ella lo quería. Ella, ella, ella. Ella tiene la culpa.

El galope continúa invariable.

-Pobre mi Chanco. Me querría prevenir de algún peligro?. De algo que me espera en el camino?. Temería más por mí que por él mismo?.

Chanco era bello, conformado estrictamente a las leyes de su especie; tenía, como el perro de Maeterlinck, una gran frente abombada y poderosa, parecida a la de Sócrates o a la de Verlaine y una pequeña nariz negra y levantada que le daba a su enorme cabeza un doble aspecto amenazante y bondadoso que se iluminaba a la menor caricia.

Sus ojos ingenuos y tiernos atestiguaban el júbilo íntimo y apasionado cuando encontraba la mano o la mirada de su amo, a quien se abandonaba como a un dios en una sumisión afectuosa, en un reconocimiento sin límites, encendiéndose como en una sonrisa de fidelidad esa cabezota un poco triste y grave, que parecía inclinarse al peso de sus pensamientos.

-Lo habré matado?.

Ahora hubiera querido disparar sobre un hombre.

Chanco no tenía historia. Desde cuándo nació, era mi amigo. Quizás era algo más que la amistad su culto por mí. Me amaba y me veneraba como si lo hubiera sacado de la nada. Lleno de gratitud, nada lograba desalentar su fe ardiente y su consagración. Qué otro animal ha querido contrariar la separación de las especies para acercarse hasta nosotros como el perro?. Los otros nos temen o nos ignoran, pero no nos aman. Sólo el perro reconociendo la superioridad del hombre, se le ha entregado en cuerpo y alma.

Claudio siente cada momento el corazón más oprimido. Quiere seguir en un galope sin término. No llegar a parte alguna. Lo vence la tristeza y recuerda a Chanco cerca de su mesa de trabajo, la cola cuidadosamente recogida sobre sus patas, la cabeza atenta y tranquila, ligeramente inclinada, interrogando todos sus deseos, respondiendo a cada una de sus miradas con

la luz inteligente de sus ojos, que expresaba las palabras afectuosas con que el amor se comunica.

El viento azota a Claudio, arrancando de todos los follajes un temblor quejumbroso de ladridos. Toda sombra es trémula y tambaleante como el regreso de Chancho.

-Chancho no tiene historia, piensa. Abrió sus ojos para amarme y para contemplar el mundo, y yo se los he cerrado cobardemente sobre el misterio de la muerte. Fue mi compañero en la alegría y en el peligro. Qué cobarde!. Cuántas noches me alentó, me defendió, me previno! Chancho! Chancho!. Y yo no pude perdonar su falta o dominar o comprender lo que quizás fue falta mía. Y estará solo, muriendo en la tiniebla, abandonado en el camino, necesitando de mi ayuda, buscando en la noche mi compañía, que le faltaba para ser feliz, esperando mi cariño antes de partir, quizás con el recuerdo de mi ofensa. Qué cobarde!.

Claudio detiene su caballo. Una ola de sentimiento se agita entre su pecho, subiendo hasta en su garganta en un puñado de suspiros. Hace dar media vuelta al caballo y se devuelve en un galope enloquecido. Quiere prestar auxilio a Chancho, acariciarlo, levantarlo entre sus brazos, arrancarlo de la muerte como a un compañero.

Lo acoge la ternura, la rabia, la voluptuosidad. Pájaros de plumas incendiadas y de silbidos de fiebre le acarician la carne, lo desnudan en el camino con luna. Quisiera maltratar, desgarrar a una mujer apasionada.

-Qué me importa el viaje, ni los pagos, ni la luna...

En su carrera busca a Chancho, pero teme cruzar sin encontrarlo.

-Los árboles tienen brazos cuando ella me quiere. No; son ataúdes cuando me olvida. Son nubes cuando sonrío.

-“Bájate Chancho”, y ella disimulando la sonrisa, lo llamaba de nuevo, creyendo que yo no me daba cuenta, y a mí me gustaba que creyera que no me daba cuenta.

-Un perro era lo que faltaba en esta casa. Mira los geranios, mira la azalea -decía mi madre-, y sin embargo lo quería.

-Si sabes que tuve que matar a Chancho?.

-Qué horror.

-No, mejor la verdad...

-Chancho, Chancho!

-Tanto árbol. Detrás de algún árbol?. Chancho! Chaaanchooo!.

-Este camino es como un río, es inútil correr, lo arrastrará la corriente sin que yo pueda alcanzarlo, lo llevará hasta un cortijo con flores y con enredaderas, lo encontrarán los niños herido y le pondrán un nombre de héroe o de flor

o de leyenda. Jugarán con él. No lo volveré a ver. Chancho!. Si se devolviera la corriente y en un rumor de carcajadas lo trajera como un tronco inanimado y yo no pudiera detenerlo.

-Arboles, árboles y árboles. Qué me importa la luna?.

-Verdaderamente en el amor, a pesar de sí mismo, uno cede a otra persona algo que no le pertenece sino a uno.

-Dónde?. Dónde?. Detrás de algún árbol?.

Claudio detiene la carrera, creyendo descubrir en cada charco, en cada sombra a Chancho agonizante.

-Nada, nada. Ella ya no me importa. No quisiera volver a verla nunca. No pensar... No pensar... Tenía una frente abombada como la de Verlaine; si "hoy llora en mi corazón como llueve en la ciudad". Así debió morir. Debieron sentir la misma soledad. No, Chancho no ha muerto.

Sopla el viento de frente y con violencia, como queriendo detener a Claudio.

-Chaaanchooo! Chaaanchooo!...

A medida que adelanta, va distinguiendo un rumor lento y delgado como de aguas ocultas en la noche. Sí; es el arroyo donde se detuvo cuando venía, que sigue arrastrándose difícilmente. Sobre el mismo lugar donde antes quiso descansar hay algo como una sombra, como un charco, como una piedra. Se desmonta y descubre entre las sombras el cuerpo inerte de Chancho, tendido sobre las alforjas, que con el dinero habían quedado olvidadas cerca del arroyo donde bebió el caballo.

-Muerto! Muerto!. Pobre mi Chancho. Qué cobarde!.

Claudio lo acaricia y siente que la tierra humedecida le transmite hasta los huesos un frío de desamparo.

Muerto! Muerto!, y sin embargo la noche tiembla en un ladrido quejumbroso, interminable.





Notas

JAIME VELEZ SAENZ (Escribe: Rodrigo Ramírez). En forma silenciosa y discreta, como fue su vida, murió el domingo pasado en la ciudad, Jaime Vélez Sáenz. Hace pocos meses Jaime había resuelto volver a su tierra natal para pasar aquí sus años de maduración intelectual y esperar la muerte.

Todo indicaba que los últimos años los viviría Jaime en la paz, con la experiencia de una larga vida realizada en la cátedra universitaria y con la esperanza de hacer lo que no hemos podido llevar a cabo, bien por las tareas impuestas en el oficio cotidiano o bien por los afanes de la vida misma.

Sus libros selectos, sus músicos amados, el círculo estrecho de sus pocos amigos, fue el mundo que instaló en Manizales Jaime Vélez Sáenz y Jaime se disponía a leer los libros que no había podido leer, degustar los poetas de su predilección, escribir sus ensayos filosóficos que tenía en mente, conversar con sus amigos los temas de sus gustos y de su sensibilidad.

Pero no fue así sin embargo. Muy pronto una enfermedad grave le anunciaba que su fin estaba próximo. Al saberlo, Jaime Vélez con severa dignidad y con coraje se dispuso a vivir sus días finales, sabiendo que su existencia ya era una leve brizna al viento.

Sólo un espíritu como el de Jaime Vélez Sáenz supo hacerlo así. Jaime Vélez tenía una sólida fe en su religión católica y en las creencias de que nuestros fines no están en nuestro paso sobre la tierra. Además, sus disciplinas filosóficas muy serias le habían dado la claridad necesaria de que todo en nuestro universo es fugitivo, los días, los seres, las cosas. Todo llega a su final.

Jaime Vélez Sáenz, con Danilo Cruz Vélez, con Jaime Jaramillo Uribe, con Rubén Sierra y otros optaron no por la tribuna pública y por la vida política como fue nuestra inicial historia. Ni las frases bonitas, ni las citas de autores que apenas se conocen superficialmente, ni la política mezclada a veces -mal mezclada- con la cultura.

Con Vélez, Cruz, Jaramillo y Sierra se trataba de algo más serio, más creador, más universal. Estudiosos del pensamiento filosófico dieron al país con otros colombianos desde la universidad un intento de seriedad y de profundidad en los temas de la cultura y un rigor del que estuvo exenta la historia del país.

Estudioso del pensamiento católico que despunta con Santo Tomás de Aquino y pasa por Jacques Maritain, Vélez Sáenz se había graduado de abogado en la Universidad

Nacional y después había viajado a los Estados Unidos para estudiar allí filosofía contemporánea. Si bien su conocimiento de la filosofía católica era en Jaime una disciplina muy seria, Vélez no excluyó viajar por otros territorios teóricos; las bases fundamentales del derecho y en el derecho fue un conocedor sólido y de reconocido prestigio de Hans Kelsen. Había leído con cuidado a Kant y se había aproximado a la llamada filosofía analítica de Russell y de Ayer, lo mismo que a la filosofía de la analítica existencial de Martin Heidegger, acaso la figura más grande del pensamiento filosófico del presente siglo XX.

Ultimamente la Universidad Santo Tomás de Bogotá le había publicado a Jaime Vélez un libro sobre una serie de ensayos filosóficos "Del Derecho a la Filosofía" que quedará como memoria a sus amigos que tanto lo admiraron y lo quisieron.

En el ensayo sobre Heidegger, Jaime había tomado un pensamiento del filósofo alemán: "Nadie puede tomarle a otro su morir". Jaime ha muerto su propia muerte, la muerte que procede de la vida, para recordar un verso de Rilke. ["La Patria" - 30/ I/1990 (p. 5-A)].

LA HISTORIA DEL TIEMPO (Del Big- Bang a los agujeros negros, S. W. Hawking. Traducido por Miguel Ortuño. Ed. Crítica (Grijalbo), Barcelona. 1989). Saludado por la crítica como un acontecimiento editorial de primer orden y su autor como "el hombre de la década", este libro de divulgación científica marca, indudablemente, un punto cimero en este género por la personalidad del autor, el tema y el tono. Todo, gracias al inagotable entusiasmo intelectual de Hawking siempre dispuesto a abordar los temas más espinosos frontalmente y con ingenio vertido en frases llanas, incisivas, alegres.

Sin abandonar el nivel de la divulgación científica, regido por la norma de "simplificar la forma sin rebajar el contenido", Hawking ha logrado agregar otro ingrediente: la trama lógica impecable, que no aparece en forma secuencial sino intermitente, intercalada con las anécdotas y la exposición de los "pre-requisitos". En nuestras circunstancias, quizás es pertinente preguntarnos si el autor ha logrado su propósito principal y expreso, a saber: "el tema principal de este libro es la búsqueda de una teoría que incorpore la Teoría General de la Relatividad y la Mecánica Cuántica en una Teoría Cuántica de la Gravedad".

Con este propósito, puede ser apropiado intentar captar los momentos críticos de ese esqueleto lógico, disperso en el curso del libro con el objeto de localizar la filosofía científica que mueve al autor; las necesidades científicas concretas que motivaron el planteamiento del objetivo central del libro; sus conexiones con el título y el subtítulo de la obra y las fuentes de la certeza que enarbola Hawking para anunciar que la meta de la teoría unitaria está al alcance de la mano.

En las páginas 27 y 28 el autor adhiere a la tesis de K. Popper según la cual, la posibilidad de que una teoría sea verdadera aumenta con su resistencia a ser "falseada", quedando excluidas las teorías "absolutamente verdaderas", verificables frente a un supuesto mundo real e independiente y se descarta también la posición "nominalista" de considerar todo concepto, todo "juicio universal", como mera abreviatura de hechos particulares. La posición científico-filosófica de Hawking se sitúa, por lo visto, en una especie de realismo mitigado por la "práctica".

En la sustentación de la necesidad de unificación de la Física, se empieza señalando

(página 30) que la Física contemporánea cuenta con dos teorías parciales fundamentales: la Teoría General de la Relatividad para describir la gravitación y la estructura a gran escala del Universo y la Mecánica Cuántica para los fenómenos a escala extremadamente pequeña. "Desafortunadamente, se sabe que estas dos teorías son inconsistentes entre sí: ambas no pueden ser correctas a la vez, porque la Relatividad General es una teoría clásica que no incorpora el Principio de Incertidumbre de la Mecánica Cuántica y parece que esta es una característica fundamental del mundo en que vivimos" (pág. 202). Por consiguiente la tarea fundamental para construir la teoría cuántica de la gravedad consiste en "combinar la gravedad con el Principio de Incertidumbre".

Hasta este momento, la búsqueda de la teoría unitaria aparece como una simple necesidad lógica, puramente formal, desprovista de un contenido que responde a una urgencia de la ciencia. Para llenar este vacío, el autor subraya la insoslayable necesidad de abordar, decididamente, el estudio dinámico y global del universo; es decir, la Cosmología científica, lamentablemente postergada por la inercia de las ideas establecidas, pese a que las condiciones previas estuvieron, mucho tiempo, disponibles. En efecto:

La Teoría General de la Relatividad culmina con la ecuación de la Gravitación de Einstein (1915), a partir de la cual, el físico y matemático soviético A. Friedmann predijo, en 1922, la "expansión del Universo", confirmada por las observaciones de Hubble en 1929; la misma aproximación de Friedmann permitió, además, plantear que en algún momento pasado (entre 10 y 20 mil millones de años), la distancia entre las galaxias vecinas debió anularse. Este es el instante del "big-bang", o sea, el planteamiento científico del origen del Universo. De esta manera, sin el menor asomo de duda, está planteado desde hace 70 años, en el seno de la Física, el estudio del sistema dinámico del Universo, la búsqueda de sus propiedades globales, incluida la espinosa cuestión de sus orígenes en el espacio y en el tiempo.

Llegamos así al meollo del asunto: rastrear los resultados principales de donde Hawking deriva su certidumbre de que la unificación de la Física está a la vista. Esto obliga a comentar, así sea brevemente, el tema de los "agujeros negros", a su vez, directamente vinculado con la Física de la luz, inagotable fuente de grandes sorpresas: onda electromagnética, pero también haz de corpúsculos que se propagan con velocidad finita y privilegiada por el "techo" insuperable de las transmisiones de cualquier interacción; sin embargo, sus rayos son desviados por campos de gravedad intensos como el del sol. Con estas premisas, Hawking nos cuenta que ya en 1783, un profesor de Cambridge, J. Michell, advirtió que en el campo gravitatorio de una estrella, suficientemente masiva y compacta, la luz quedaría atrapada para siempre, dando lugar a la presencia en el espacio de un objeto extraño: un "agujero negro".

En 1967, Bell y Hewish, también de Cambridge, observaron con sorpresa una estrella que emitía pulsos periódicos de ondas de luz. La llamaron "pulsar" y coligieron que sus átomos debían estar totalmente descompuestos en neutrones sometidos a tremendas fuerzas gravitatorias, además de sus propias interacciones. En estas condiciones, esta configuración no puede ser estable. Cuál puede ser su destino?. La Teoría General de la Relatividad señala que, en presencia de la enorme gravedad el espacio debe curvarse intensamente, atrapando, no solamente los rayos de luz, como predijo Michell, sino todo vestigio de materia, radiación o información: la estrella ha sido sustituida por un "agujero negro" amurallado detrás de un "horizonte de suce-

sos", impermeable a cualquier observación y ante el cual la misma teoría, tímidamente, vaticina que la estrella continuará encogiéndose hasta que la extrema curvatura del espacio dará origen a una "singularidad", concepto esencialmente matemático, imaginable como una ruptura del espacio-tiempo, en el sentido de que, con la singularidad, el espacio-tiempo, escenario de los sucesos físicos, ha terminado, ha desaparecido.

En el Big-Bang, también previsto por la Relatividad General y eventual origen del Universo, las condiciones de densidad material y curvatura del espacio-tiempo son similares a las del "pulsar" pero en dirección opuesta, por lo cual, antes de él, no existía ni el espacio ni el tiempo y tiene claro sentido la conjetura de que el Universo emergió de esta "singularidad" con una salvedad: para que esta proposición tenga sentido físico, también la singularidad debe tenerlo y este es el problema fundamental que ha dividido a los físicos en dos corrientes:

Por un lado, están quienes sostienen que en las condiciones extremas de los "agujeros negros", la misma Relatividad General pregona los límites de su validez con la presencia de singularidades y que lo razonable es superar esta "falsación" con la construcción de una teoría más amplia en la cual no se presentan las singularidades.

Por otro lado, están quienes piensan, como Hawking, que las singularidades corresponden a objetos físicos bien determinados, así esto implique toparnos con los "horizontes o muros de sucesos" detrás de los cuales la Física enmudece; y con las singularidades, donde el espacio-tiempo desaparece.

Hawking y sus colegas de la escuela inglesa como R. Penrose, han puesto manos a la obra para establecer los Principios, las leyes y las propiedades de estas enigmáticas regiones que, en alguna manera, nos recuerda la hazaña de Freud de buscar leyes para el inconsciente, a sabiendas de que en esta empresa serían inútiles los conceptos y los métodos de la Psicología vigente. Lo admirable es que Hawking, también como Freud, emerge de esta pesquisa con un manojito de asombrosos resultados, tales como la predicción de la evaporación o radiación proveniente del "horizonte de sucesos", descubierta en 1974, según la cual el "agujero negro" posee entropía y, por consiguiente, temperatura. Pero, cómo puede ser posible que un "agujero negro", encerrado en su "muro u horizonte de sucesos", de donde nada puede llegar al observador externo, sea fuente de radiación que se manifiesta como temperatura?

La solución crucial propuesta por Hawking puede parecer audaz y sutil pero está construida con impecable rigor lógico y consiste en señalar que el colapso gravitacional de la estrella pulsar, que comienza con la aparición del muro impenetrable de sucesos, frontera del "agujero negro", cuyo fin eventual es la singularidad, prevista por la Relatividad General como su propio límite de validez, es una eventualidad real, provista de sentido físico que necesariamente debería presentarse de no ser porque, en las condiciones de intensa gravitación, a escala micro, se presentan fluctuaciones del campo gravitacional, en particular de la curvatura, tanto más pronunciadas cuánto más pequeña es la escala en que ocurren y cuyo efecto es, precisamente, evitar la catástrofe gravitacional, tal como las fluctuaciones orbitales de los electrones atómicos evitan su catástrofe o colapso sobre el núcleo, en la Mecánica Cuántica usual. Por este motivo, al alcanzarse el límite de validez de la Relatividad General, ésta debe modificarse para incorporar, en primera línea y prioritariamente, los efectos cuánticos de la gravedad a escala micro.

La radiación térmica del "horizonte o muro de sucesos", en particular su estabilidad, es un indicio de que el colapso gravitacional de un "agujero negro" puede evitarse (fenómeno local); no así la singularidad inicial del Universo: el Big-Bang (fenómeno global).

Con estas premisas, Hawking, fiel a su ley de pasar del dicho al hecho, ha proseguido sus esfuerzos para elaborar la anunciada teoría cuántica de la gravedad, cumpliendo su programa de reconciliar la Relatividad General con el Principio de Incertidumbre de Heisenberg, el cual es promovido a la categoría de lema universal, en dirección ostensiblemente contraria a los esfuerzos de Einstein, Weyl, Schrödinger, Dirac, etc., quienes consideraban la Mecánica Cuántica y muy particularmente el Principio de Incertidumbre como instrumentos provisionales, eventualmente recuperables, en forma renovada, en el marco de una "teoría unitaria del campo".

En esta coyuntura, de nuevo, Hawking sale a la palestra con resultados tangibles realmente impresionantes. Mencionemos, por ejemplo, sin lograr escapar del todo a la jerga técnica, un resultado central:

Sobre el telón de fondo de la curvatura del espacio-tiempo, los efectos cuánticos de la gravitación se incorporan por medio de una extensión de la interpretación de Feynmann de la dualidad onda-partícula en las transiciones cuánticas, que consiste en sumar todas las posibles trayectorias de la partícula en transición, asignándoles la misma amplitud ondulatoria pero diferentes posiciones sobre las ondas que interfieren. Esto permite, en particular, visualizar una antipartícula como una partícula en retro-transición (sus trayectorias se orientan al pasado). El caso general se obtiene, gracias a Hawking, considerando estos procesos en "tiempo imaginario" (en Física matemática todo resulta más fácil y completo si se usan los "números complejos"). Se obtiene un brillante resultado: Las trayectorias de las partículas se cierran globalmente en el espacio-tiempo, dotándolo de extensión finita y eliminando las singularidades, con sus bordes, "fronteras y barreras de sucesos" y, de contera, ha desaparecido la necesidad de especificar las condiciones al contorno del espacio-tiempo:

"El Universo estaría completamente autocontenido y no sería afectado por nada que le fuera externo. No sería creado, ni destruido. Simplemente SERIA" (pág. 181).

No deja de ser una patética ironía, que de vivir Einstein la celebraríamos de buena gana, constatar que las singularidades que cabalgaban en su ecuación de gravitación hayan sido las redes por donde se infiltraría, en la propia Relatividad General, el indeterminismo cuántico contra el cual, él había librado una batalla denodada y frontal. *Luciano Mora Osejo.*

QUEDESE EN EL PRESENTE. En un dominical del diario madrileño *El País* (nov. 30 de 1986) encontramos un artículo de Isaac Asimov, intitulado "No viaje a través del tiempo; quédense en el presente", entresacamos de él las siguientes notas: "Si es nuevamente adolescente, pero únicamente con una memoria de adolescente, lo que sucede es que simplemente se vive otra vez la misma vida, sin ninguna sensación de esplendor juvenil, ni de salud, ni de alegría. En el caso de que, por el contrario, se conserven los recuerdos de la edad adulta, se podría apreciar y disfrutar el cambio, si no fuera porque, conociendo el futuro, se sabe lo que nos espera más adelante. Se sabe que en tal y en cual momento se sufrirá un accidente grave, o una terrible enfermedad, o morirá alguien a quien amamos. Esto nos haría la vida insoportable,

puedo asegurárselo. Solamente gracias a que no podemos prever el futuro somos capaces de llevar la vida presente".

"...Thornton Wilder presentó esta idea magníficamente en su drama *Nuestra ciudad*, producido en 1938. La heroína, que tuvo la oportunidad de regresar después de muerta, sintió que se le partía el corazón. Simplemente, no pudo soportar ver a todo el mundo viviendo como si la vida fuera eterna y sin estimarse los unos a los otros mientras tenían la posibilidad de hacerlo".

50 AÑOS DE LA RADIO NACIONAL. El 10. de febrero/90 se cumplieron 50 años de haber sido creada la Radiodifusora Nacional de Colombia. En artículo escrito a propósito por Fernando Charry-Lara, en *Lecturas Dominicales* (4.II.1990, p. 3), planteó lo siguiente: "Se escucha a veces la sugerencia de que la Radiodifusora Nacional debería rebajar su nivel para lograr mayor audiencia en los sectores sociales de menor cultivo intelectual. De que sería, al efecto, preferible popularizar sus emisiones y en vez, por ejemplo, de difundir a los grandes maestros de la música, los oyentes pudieran disfrutar, a través de sus ondas, de la canción popular que otras estaciones transmiten. / Esa sugerencia, de marcada propensión populista, comparte el error de imponer la supremacía de la fácil diversión a costa de la auténtica educación del pueblo. Pero es a esta última a la que están obligados a atender las orientaciones de un estado democrático y progresista. Y, además, para que pueda hablarse de dar educación al pueblo ha sido siempre necesario formar primero a las personas que lleguen a impartirla. Por ello, la pasión por la cultura resulta ser una condición previa indispensable de la mejor instrucción popular".

ENTRE LA CONCORDIA Y EL RAYO. La revista Universidad de México de la Unam, en su edición del pasado mes de diciembre, publicó un artículo de Martha Robles, donde se hace un interesante parangón entre Alfonso Reyes y José Vasconcelos. "La índole del mexicano -dice-, siempre tan contrastante, pareció desbordarse en sus dos mejores hombres: Alfonso Reyes y José Vasconcelos. En el primero, la cortesía puntillosa, la mesura y la fidelidad amistosa como requisitos de laboriosidad equilibrada; el segundo, volcán en llamas, fanático y de juicios implacables. Civilizadores los dos, Reyes lograría lecciones imborrables de humanismo; Vasconcelos, un sembradío de actos, de proyectos inconclusos, y las mejores páginas autobiográficas de nuestras letras... /... desde jóvenes, pusieron a prueba sus talentos diferentes: el de Vasconcelos, con el dominio de la palabra y la plenitud de la acción; el de Reyes, cultivado, cultivado en el esplendor del lenguaje. "Hijo de la palabra", se llamó a sí mismo, ya que como confesara cierta tarde a Gastón García Cantú, "para mí la política es un hecho de sangre"... /... Compartieron intereses culturales y cada uno eligió distintas vías en la práctica de una doctrina hoy olvidada en nuestro medio: el voluntarismo nietzscheano... /... Lo interesante de Vasconcelos es que él mismo no fue capaz de gobernar sus pasiones. Exigía del país alcances racionales que con frecuencia él abandonaba a cambio de estados coléricos más que primitivos... "Yo generalmente no pienso, actúo", dijo a Emmanuel Carballo en reveladora entrevista... /... Reyes trabajaba conforme al principio de que sólo la razón es liberadora... La suya es obra de depuración espiritual, de pausas reflexivas, aleccionadora por su síntesis e imprescindible por una vastedad temática que le mereció el apelativo de "hombre de letras"... /... Sin el brío implacable del infatigable Vasconcelos, el país no se hubiera sacudido su modorra primitiva; sin las aportaciones memorables de Reyes, careceríamos de referencias clásicas... /... Modelos mayores de nuestros alcances potenciales, los dos coincidieron en idéntico enfado frente a la ignorancia y la testarudez; ambos denunciaron la indolencia inte-

lectual de nuestra raza; los dos fueron víctimas de la envidia, y como pilares de un tiempo innovador, crearon obras monumentales que ningún contemporáneo ha conseguido igualar. De allí nuestro compromiso y una obligada humildad frente a los móviles del saber".

CHARLES CHAPLIN. Siempre resulta beneficioso leer la *Autobiografía* de Chaplin. Una vida apasionante que comenzó duro y que escaló con dedicación y talento las cumbres. Recordémoslo en palabras suyas: "...en la juventud existe el formidable elemento del optimismo, pues ella siente instintivamente que la adversidad es pasajera y que una racha continua de mala suerte es tan improbable como el recto y estrecho sendero del bien. Ambos se desvían con el tiempo.../... Contemplar por la ventanilla las vastas extensiones de tierra salvaje, pese a ser monótono y triste, me llenaba de esperanza. El espacio es bueno para el alma. Ensancha el espíritu.../..., decir vida es decir conflicto... mi consuelo estaba en el trabajo.../... Cómo se obtienen las ideas?. Mediante una continua perseverancia, llevada al borde de la locura. Hay que tener capacidad para soportar la angustia y mantener el entusiasmo durante un largo período.../...: gracias al humor vemos lo irracional en lo que parece racional; lo carente de importancia en lo que parece importante. También incrementa nuestro sentido de supervivencia y salvaguarda nuestra cordura. Merced al humor nos sentimos menos abrumados por las vicisitudes de la vida. Activa nuestro sentido de la proporción y nos pone de manifiesto que tras una exageración de la seriedad se esconde lo absurdo.../... Para un artista, la completa libertad para realizar lo que no es ortodoxo resulta generalmente muy estimulante.../... Me daba la impresión de que (Einstein) ocultaba un temperamento alta-mente emocional y que ésta era la fuente de donde provenía su extraordinaria energía intelectual.../... Los escritores son personas gratas, pero no muy generosas;... Los sabios pueden ser una compañía excelente, pero su simple presencia en un salón nos paraliza mentalmente a los demás. Los pintores son molestos, porque la mayoría de ellos pretenden hacer creer que son filósofos, más que pintores. Los poetas pertenecen indudablemente a la clase superior e incidentalmente son agradables, tolerantes y excelentes compañeros. Pero creo que los músicos son, en conjunto, más gratos de tratar. No hay nada más cálido y conmovedor como la contemplación de una orquesta sinfónica.../... Más que maquinaria, necesitamos humanidad. Más que inteligencia, necesitamos amabilidad y cortesía. Sin estas cualidades, la vida sería violenta y todo se perderá.../... Cuando un mundo de desengaños y de preocupaciones se derrumba sobre uno, para no entregarse a la desesperación hay que recurrir a la filosofía o al humorismo.../... (la belleza) era una omnipresencia de la muerte y de la seducción, una tristeza sonriente que discernimos en la naturaleza y en todas las cosas, una comunión mística que experimenta el poeta;.../... comprendí lo que era la felicidad completa: algo muy cercano a la tristeza.../... la fortuna y la mala suerte se amontonan sobre uno, como las nubes. Sabiendo esto, nunca me han impresionado en demasía las cosas malas y me han sorprendido gratamente las buenas. No tengo ni un plan de vida ni ninguna filosofía, ya que, sabios o locos, todos tenemos que luchar con la vida. Titubeo entre contradicciones; a veces las cosas nimias me molestan y las catástrofes me dejan indiferente.../... el amor perfecto es el más bello de todos los desengaños, porque representa más de lo que uno puede expresar.../...".

LOS CAMINOS DEL TIPLE. Con este título se publicó un bello libro de David Puerta Zuluaga, ingeniero de consultoría y escritor-investigador, en Ediciones AMP, Bogotá 1988, obra ganadora en el cuarto concurso de historia nacional "Eduardo Santos", promovido por la Casa Editorial "El Tiempo" (1985, 208 pp.). El autor, personalidad cultivada en variadas disciplinas, es virtuoso concertista del tiple, ins-

trumento con el cual se ha paseado por exigentes salas de Europa y América. El autor realizó pesquisas en bibliotecas y archivos de España y Colombia, acopiando informaciones que fueron trabajadas con método riguroso. En el capítulo primero la obra se ocupa de esclarecer el origen del tiple, con los apartes: degeneración de la guitarra, creación criolla en el siglo XVII, descendiente del tiple canario, derivado de la chitarra battente, adaptación criolla de la guitarra, y creación criolla durante el siglo diecinueve. En el capítulo segundo, se ocupa de los cordófonos pulsados en España (período 1492-1770): laúd, vihuela y guitarra. El capítulo tercero lo dedica a seguirle la evolución a la palabra *tiple*. En el archivo de la catedral de Bogotá, encontró copiosa documentación sobre el uso de la palabra *tiple*. El capítulo cuarto lo dedica a los instrumentos musicales en el Nuevo Reino durante la conquista y la colonia (1492-1700). El siglo XVIII lo estudia en el capítulo quinto; el sexto está referido al *tiple canario* y a la *chitarra battente*. El capítulo séptimo lo consagra al tiple en Colombia a partir de 1800, incluyendo el origen, merodeando por los instrumentos renacentistas en América, la familia de la *vihuela* en el Nuevo Reino y el *tiple* tal cual, el de cuatro, el de cinco y el de ocho cuerdas, con el proceso evolutivo y al final un resumen cronológico. El capítulo final, el octavo, lo emplea para discurrir sobre el *tiple* en la vida nacional: "El tiple se ha quedado en las manos callosas de la gente común; mirado como instrumento de segunda categoría, minimizado, despreciado, subvalorado. Pero vivo, actuante, con vigencia solidaria, cotidiana y permanente" (p. 141). Y hace pormenorizado inventario de ejecutantes colombianos de ese instrumento. Concluye la obra, con esta decisión: "Seguiremos tocando el tiple como enarbolando una bandera. Para que se nos permita ser como somos. Para que no naufrague la colombianidad. Para que no se destruyan nuestras raíces. Para que se cumpla algún día el ideal de una patria genuina y colombiana". Como complementos el libro trae dos anexos: el No. 1, la descripción técnica del tiple colombiano actual, y el No. 2 con noticias de los tipos de otros países. La "Bibliografía general" registra 232 obras efectivamente consultadas.

Por los agradecimientos nutridos que aparecen en la página final se comprende que el autor se rodeó de eficaz apoyo, con personalidades que le prestaron concurso en las muchas tareas de una obra de esta naturaleza. Obra ejemplar, bien merecedora del premio que obtuvo y ojalá de otro de mayor rango académico que pueda conferírsele. Debiera ser texto obligado en los Conservatorios y Universidades de Colombia, en primer término, y de toda América, con la firmeza de esta tierra única, que, como dijo Germán Arciniegas: "América es otra cosa".

CONVOCATORIA A PREMIO DE POESIA. La Universidad de Antioquia (Colombia) ha convocado al "X Premio Nacional de Poesía", que comienza en la modalidad bianual, bajo las siguientes bases: 1. Debe enviarse obra inédita, con un mínimo de 30 poemas, escrita a máquina, hojas tamaño carta, firmada con seudónimo; 2. Podrán participar autores colombianos residentes en el país o en el exterior; 3. Se recibirán obras hasta el 9 de octubre de 1990 y el fallo se dará a conocer el 23 de Abril de 1991. El premio único e indivisible tiene la cuantía de quinientos mil pesos colombianos. Los postulantes deben dirigirse a: "Premio Nacional de Poesía, Universidad de Antioquia, Extensión Cultural, Apartado de Correos No. 1226, Medellín, Colombia".

NOS ESCRIBEN. "Bogotá, Diciembre 19 de 1989. Apreciado Carlos Enrique: En el marco de la 3a. Feria Internacional del Libro y durante el II Encuentro Nacional de Revistas Culturales y Suplementos Literarios, la Cámara Colombiana del Libro hará un reconocimiento a dos revistas: Gaceta y Aleph, por su aporte a la cultura en Colombia. / El homenaje tendrá lugar el 1o. de mayo de 1990 de 7 a 9 p.m., en el recinto de Corferias, sala Tomás Carrasquilla, donde además se ofrecerá una copa de vino. / Como es apenas obvio esperamos contar con su presencia. / Con un cordial saludo, JORGE VALENCIA JARAMILLO. / P. S. Creo que lo mereces más que nadie, tú, Carlos Enrique Ruiz, amigo del alma".

"Pereira, 9 de febrero de 1990. Muy dilecto Carlos Enrique: Cada vez que llega a mis manos un nuevo ejemplar de la revista "Aleph" se me viene de inmediato a la cabeza una reflexión casi obsesiva, y es la que suscita el propio título de ésta, en mi opinión, la más valiosa publicación cultural caldense, en la actualidad. / Se trata de que para mí, no es lo más importante la connotación signífico matemática que encierra dicho título, sino más bien el hecho de que evoca la primera letra del alfabeto hebreo. Y yo relaciono, en seguida, "aleph" con "alfa", y ésta con la expresión "alfa y omega", del Apocalipsis, con lo que la Revista se me ofrece simbólicamente como un punto de partida (es decir, sin pensar todavía en la meta o el final), una puerta de entrada, o el jalón que marca el inicio de un largo camino sin señalar término definido, o la invitación a reemprender el dilatado pero siempre espectacular viaje de la cultura, o tal vez, como lema o consigna que recuerda al lector que, por ser hombre, es un proyecto siempre inacabado, y que, por lo mismo, su existencia debe ser siempre "aleph": franquía, apertura, prólogo, sendero abierto, marcha incesante que sólo se corta con la muerte. Se podría decir, en conclusión, que el hombre es siempre "aleph" y nunca debe sentirse "omega"; y que, por eso, el sólo nombre de la publicación es de por sí un impulso vigoroso para una acción humana intrépida. / Sorprende, por otra parte, según como va el mundo de descuadernado, que esta Revista, al cabo de luengos años, sigue abriéndose paso, con toda pujanza, por entre las críticas de curas y barberos, desafiando a yangüeses y malandrines de baja calaña y saltando jubilosamente por encima de toda enconada envidia de gentes de fermentada raez o esquivando la solapada zancadilla de toda la horda de los mediocres y pusilánimes del espíritu, y que sigue adelante lanza en ristre, impassible, estoica y victoriosa en el esfuerzo descomunal por mantener en alto la antorcha de nobles ideales. / Por todo lo anterior, quiero hacerle explícito mi agradecimiento por el envío periódico de tan estimable publicación cultural. / Es mi deseo que en muy próxima oportunidad y violando el juego un tanto hostil de las circunstancias espacio-temporales pueda testimoniarle -de cuerpo y espíritu presentes- mi indeclinable admiración por su generoso esfuerzo y mi invariable amistad. / Cordial saludo, Bernardo Trejos Arcila".



PATRONATO DE LA FUNDACION ALEPH. *Socios Honorarios:* Luciano Mora Osejo, Rubén Sierra Mejía, Jesús Mejía Ossa, Guillermo Botero Gutiérrez, Mirta Negreira Lucas, Livia González y Rodrigo Ramírez C. *Socios Fundadores:* Adela Londoño Carvajal, Fernando Mejía Fernández, Ninfa Muñoz R., Amanda García M., Martha Lucía Londoño de Maldonado, Jorge Eduardo Salazar T., Jaime Pinzón A., Luz Marina Amézquita M., Mario Spaggiari J., Hugo Marulanda L., Jorge Eduardo Hurtado G., Alvaro Gutiérrez A., Rafael Zambrano F., Fabio Rincón C., Heriberto Santacruz I., Gonzalo Duque E., Alberto Marulanda L., Eduardo López V., Daniel Alberto Arias T., José Oscar Jaramillo J., Jorge Maldonado, Norma Velásquez Garcés, Oscar Correa M., Carlos-Enrique Ruiz. *Socios Adherentes:* María Leonor Villada S., Benhur Valencia B., José Gregorio Rodríguez, Constanza Montoya R., Amparo González R., Elena Alvarez L., Jorge Eliécer Marín Arias, Elsie Duque de Ramírez, Martha Cecilia Giraldo M., José Danilo Quintero D., Luz Stella Velásquez. *Suscriptores de Apoyo:* Luis Eduardo Mora Osejo, Octavio Calderón, Jorge Ramírez C., Gustavo Isaza, Anielka Gelemur-Rendón, David Puerta Zuluaga, Lino Jaramillo Ocampo. *Donantes:* Sofía Cónvers, Germán Velásquez.

Colaboradores

RUBEN SIERRA MEJIA, Profesor Emérito de la Universidad Nacional, director de la Biblioteca Nacional en Bogotá.

JAIME VELEZ SAENZ (1913-1990). Ilustre Profesor de la Universidad Nacional de Colombia, doctorado en Filosofía y en Derecho, en universidades norteamericanas. Las universidades de Caldas y del Valle le confirieron respectivos doctorados "honoris causa", en 1989.

LUCIANO MORA OSEJO. Matemático y Filósofo, profesor de la Universidad Nacional de Colombia.

CARMELITA MILLAN DE BENAVIDES. Abogada, directora del Museo de Arte Moderno en la ciudad colombiana de Ibagué.

CARLOS MARTIN. Supérstite de la generación de poetas colombianos reconocida como "Piedra y Cielo", profesor vitalicio en la universidad holandesa.

Impresión: Veyco., Manizales, Colombia.



PLANETA



**COMITE DEPARTAMENTAL
DE
CAFETEROS DE CALDAS**



**Federación Nacional de
Cafeteros de Colombia**



Avenida 82 No. 12-70
Teléfono 218 18 31
Apartado Aéreo 91286
Bogotá - Colombia

NEC

La extensión de la palabra



Jaime Vélez Sáenz, filósofo /Rubén Sierra Mejía/	3
La Universidad y la Cultura /Jaime Vélez Sáenz/	7
Tendencias en la teoría de la música /Luciano Mora Osejo/	12
Hablemos de música contemporánea /Carmelita Millán de Benavides/	24
Irene kai elpis /Reportajes de Aleph, México-88, No. 9)/ /Carlos-Enrique Ruiz/	29
Chanco -cuento- /Carlos Martín/	41

NOTAS

Jaime Vélez Sáenz (escribe: Rodrigo Ramírez C.)/ La historia del tiempo (Del Big-Bang a los agujeros negros; por: S. W. Hawking, trad.: Miguel Ortuño, Ed. Crítica-Grijalbo, Barcelona 1988), reseña de: Luciano Mora Osejo/ Quédese en el presente/ 50 años de la Radio Nacional/ Entre la concordia y el rayo/ Charles Chaplin/ Los caminos del tiple/ Convocatoria a Premio de Poesía/ Nos escriben/ Patronato/	47
Colaboradores	56

Carátula: Desde debajo del yarumo. Grabado, P/A, Cosme Jaramillo (1980)

-Fragmento -