

**LA MÚSICA PARA LA VERDADERA VIDA: UNA INTERPRETACIÓN FILOSÓFICA DE LA NOVELA
BOLIVIANA FELIPE DELGADO DE JAIME SÁENZ**

**THE MUSIC FOR THE AUTHENTIC LIFE: A PHILOSOPHICAL INTERPRETATION OF THE BOLIVIAN
NOVEL FELIPE DELGADO BY JAIME SÁENZ**

Ernesto Flores Meruvia

Universidad Católica Boliviana “San Pablo” y Universidad Mayor de San Simón

ernesto.flores.meruvia@gmail.com

(Recibido el 18 de octubre 2022, aceptado para publicación el 30 de diciembre 2022)

RESUMEN

El presente artículo es un trabajo hermenéutico sobre la novela boliviana *Felipe Delgado* de Jaime Sáenz que pretende explicar los modos en los que los personajes se relacionan con la música y lo musical desde su experiencia, sobre todo en el caso del personaje principal, Felipe Delgado, a través del análisis interpretativo de ciertos fragmentos del libro, recogiendo elementos que son fundamentales y constantes a lo largo de toda la trama de la novela. Esto bajo una metodología enmarcada en la propuesta hermenéutica-fenomenológica (hermenéutica de la facticidad), desarrollada por Martin Heidegger.

Palabras Clave: Jaime Sáenz, Felipe Delgado, Vida, Muerte, Música, Concepción Artística de la Vida, Sacarse El Cuerpo, Verdadera Vida.

ABSTRACT

This article is a hermeneutic work on the Bolivian novel *Felipe Delgado* by Jaime Sáenz that aims to explain the ways in which the characters relate to music and musical from their experience, especially in the case of the main character, Felipe Delgado, through the interpretative analysis of certain fragments of the book, collecting elements that are fundamental and constant throughout the entire plot of the novel. This under a methodology framed in the hermeneutic-phenomenological proposal (hermeneutics of facticity), developed by Martin Heidegger.

Keywords: Jaime Sáenz, Felipe Delgado, Life, Death, Music, Artistic Conception of Life, Remove the Body, Authentic Life.

1. INTRODUCCIÓN

Vida y muerte son constantes instancias evocadas desde la primera hasta la última página en la novela boliviana *Felipe Delgado* de Jaime Sáenz. Ambas permiten lo paradójico; posibilitan conflicto y complacencia en el lector que se ha dejado cautivar por la narrativa, por la duda de su certeza ante esos dos grandes escollos de su existencia. Pero, no podríamos estar hablando de esto si a la vez no hubiera otros ingredientes que se conjugan en la totalidad discursiva de la novela. Estos elementos se revelan explícitamente en algunas partes del libro, y la música misma los revela.

Resulta casi imposible, por ejemplo, pensar en *Felipe Delgado* sin que la cueca *No le digas* suene en nuestra cabeza; o imaginar la bodega sin tubas ni trompetas al son de Adrián Patiño Carpio¹; o Uyupampa² sin la neblina mística, típica

¹ “Músico, compositor y director de bandas paceño, a quien se hace referencia en la novela. Barnadas apunta sobre él: “Músico. Recibió las primeras lecciones del maestro R. Torrico [...] mientras proseguía estudios de música e instrumentos de viento en el Conservatorio Nacional de Música en el que más tarde sería profesor [...] obtuvo el I Premio del Concurso de Bandas Americanas (Buenos Aires) [...] Como intérprete fue clarinetista, oboísta y pianista [...] además de ser instructor de instrumentos de cuerda en los conjuntos llamados ‘estudiantinas’ [...] compuso preludios [...] marchas fúnebres y boleros de caballería [...] pero sus más célebres composiciones son sus marchas, que pasan del centenar [...]” [1: 490].

² “Cierta propiedad rústica, llamada Uyupampa (Pampa del Diablo), era como la niña de sus ojos; quedaba en las proximidades de la ciudad [...]” [2:383]. En la novela, la propiedad le pertenece al doctor Armando Sanabria. Este personaje aparece en el Capítulo IV de la Parte Primera, y se dice de él: “Un hombre menudito, calvo, de porte distinguido [...] era un viejo amigo de la familia, y médico de la casa” [2:37]. El contexto en el que aparece es la muerte reciente de Virgilio Delgado (padre de Felipe), cuyo cadáver

del altiplano, condensándose rítmicamente a la par de un bolero de caballería. La misma trama y el propio discurso de la novela nos son revelados a través de la música. Son elementos musicales los que, a lo largo de la novela (no solo en fragmentos concretos), harán más aprensibles las instancias constantemente presentes de vida y muerte. Es por aquellos elementos, además, que conceptos como el vivir y el morir se presentan alrededor de manera más nítida, musical y literaria, que mediante otros más pragmáticos y teóricos.

La trama de la novela se centra, sobre todo y principalmente, en la búsqueda de ‘la verdadera vida’³, por parte de Felipe, lo cual tiene, obviamente, implicaciones que iremos desarrollando, en lo posible, a lo largo de este trabajo. La música y lo musical será la excusa y el medio por el que ejerzamos nuestro proceso interpretativo. Los fundamentos de esa búsqueda, la búsqueda en sí misma, y lo que depara la pesquisa, podrán ser revelados a través de la interpretación que hagamos de ciertos fragmentos de la novela, que son, sin embargo, como transversales básicos de toda ella.

2. METODOLOGÍA

El trabajo realizará una interpretación de ciertos fragmentos escogidos de la novela en los que los personajes se relacionan vivencial y discursivamente con la música y lo musical; resaltando, entre todas, la figura de Felipe Delgado, el personaje principal. Esto a partir de la propuesta teórica del método hermenéutico-fenomenológico (hermenéutica de la facticidad) que Martín Heidegger desarrolló en su etapa temprana. Para un mejor entendimiento de cómo pretende operar este método, se cita: “Desde una perspectiva hermenéutico-fenomenológica, el análisis de cualquier vivencia (como la del mundo, la del cuidado o la de la publicidad) se dirige principalmente a comprender el modo en que se realiza esa vivencia” [3:86]. De este modo, se buscará desentrañar el modo recurrente en que los personajes vivencian la música y lo musical, a partir de elementos simbólicos que se nos presentan en la trama (el fuego, el piano, el olor, determinadas acciones, etc.).

De esta forma, el trabajo se divide en tres partes, en las que cada una de ellas se referirán centralmente a tres fragmentos distintos. Éstas son: I. Calixto María Medrano, II. Los ruidos y el olor, y III. Música: sonido y silencio. En la primera parte se ahondará en el personaje de Calixto María Medrano y la relación que el personaje principal, Felipe Delgado, sostiene con él y con las percepciones que tiene sobre él. Así, se interpretará ciertos elementos metafóricos que aparecen en el fragmento. En la segunda parte se profundizará sobre la experiencia que Felipe tiene frente a sus descubrimientos con el piano. Asimismo, se recogerá los símbolos que aparecen para interpretarlos respecto al relacionamiento que tiene nuestro personaje con ellos. Finalmente, en la tercera parte se analizará principalmente la carta que Felipe escribe a Estefanía desde Antofagasta, en la cual se describe ciertas percepciones y modos de relacionarse con el sonido y el silencio. De la misma manera, se señalará y explicará interpretativamente los elementos que vayan apareciendo en los fragmentos.

3. DESARROLLO

3.1 Calixto María Medrano⁴

Cuando Felipe tiene su primer acercamiento con la música, lo hace a través del piano y de su maestro Calixto María Medrano. Por medio de este personaje, tanto el intérprete y el artista se develan como elementos clave de la novela. Podemos desarrollar acerca de esta concepción, principalmente, en tres puntos reflexivos.

- (1) “El maestro Calixto María Medrano, pensativo, tocaba el piano con un gesto grave –como si aquello que precisamente tocaba, le causara disgusto. Una música en la que se encontraba la explicación de ciertas cuestiones misteriosas” [2: 33]. Efectivamente, todo intérprete gesticula mientras va interpretando la obra. Ejerce, pues, un proceso hermenéutico que requiere de un cierto grado elevado de sensibilidad musical, algo que se retrata,

sigue en su casa. Fue idea de Sanabria trasladar a Felipe a Uyupampa, lugar en el que transita, en su mayoría, la Parte Cuarta de la novela.

³ Dice Felipe explícitamente en la novela: “Uno busca la verdadera vida [...]” [2:51]. “Lo que cuenta es la verdadera vida [...] de nada sirven los años vividos [...]” [2:561]. Refiriéndose a Ramona Escalera manifiesta su interés: “Una morada sería para ella la bodega, en la cual comenzaría a vivir la verdadera vida” [2:216].

⁴ Este personaje aparece en el Capítulo III de la Parte Primera, en las evocaciones de Felipe, de su infancia, mientras se encuentra recostado en el asiento del auto que lo llevaba a su casa. De Medrano se cuenta: “[...] el hombre que había compuesto muchas cuecas [...] el autor de *No le digas* [...] era el profesor de piano de Felipe Delgado” [2:33].

inevitablemente, en el cuerpo. He ahí que entre en juego la estética de la ejecución. El pianista ya no solo se desliza en las teclas del piano: patina. La obra le dice al artista. Y eso que ahora él sabe es incomunicable mediante el lenguaje, porque este no le alcanza para ello. El discurso es abstracto. Más aún en el caso de la música. Sonido y silencio carecen de significancia concreta y específica. El sentimiento de incomunicabilidad es aquel que causa el disgusto en el intérprete. Pues la verdad está encarcelada en el artista, y la interpretación del pianista es justamente el alivio ante el escozor que grita por liberarse. No por nada, el arte es un ejercicio de libertad humana. Eso que sale del piano explica lo inexplicable para la razón. Pero esto no quiere decir que necesariamente el misterio se disuelva; puede hacerse mayor y de formas distintas, ya que el ejercicio interpretativo pasa, ahora, a manos de quien ya ha escuchado o está escuchando. Por todo esto el intérprete teme y respeta a su instrumento, porque le aterra y disgusta aquello que sale por medio de sus dedos y del piano; así como el hombre bíblico le teme y respeta a Dios⁵.

- (2) En el siguiente fragmento, el rol revelador de la música se explicita: “En ella podía revelarse lo desconocido: tal el mirar de la madre, escondido en algún lugar del teclado” [2: 33]. La referencia es a la madre de Felipe, de quien afirma la tía Lía: “Tu madre, allí en el cielo, derramará lágrimas de alegría no bien te pongas al piano” [2: 33]. Es necesario recordar que Ramona Borda, la madre de Felipe, muere el mismo día en el que él nace: “Su madre había muerto el día que él nació [...] a todos nos dejó Ramona. Se olvidó de vivir y se murió” [2:17]. Y es entonces cuando el mirar de la madre se convierte en ‘un mirar desde más allá de la vida’, desde la muerte como un sitio perfectamente habitable, también desde el olvido, pues ambas cosas son la misma en la novela: “Y eso que la muerte era el olvido [...] La muerte es el olvido” [2:17]. Pero no se mira desde aquel lugar sin antes pasar por medio de la acción interpretativa musical, pues a lo que refiere la primera cita es a la mirada de la madre que reside en el piano, la precisión que se sugiere el ‘algún lugar’ se encuentra cuando el piano suena, se hace música, y el deseo de la madre muerta se ve realizado. He ahí lo místico, lo desconocido, lo que nunca se pone ante el ordinario pasar cotidiano, como algo que hay que buscar por y con el arte mismo, que se revela en el extraordinario y efímero momento artístico (concretamente musical en este caso). Bien se refleja esto en el siguiente fragmento:

El maestro, absorto y extasiado, tocaba y tocaba, con un gesto como de duda y de miedo, como si estuviera mirando el fuego, o como si, por el contrario, estuviera esforzándose en no mirarlo [...] parecía que estaba aguantándose de reír, y si no de reír, de algo tendría que ser [...] Quizá estaba a punto de llorar [2: 34].

Se va a entender al fuego como aquello que es incomunicable y que transmite la obra al interprete en ejecución. Semejante al primer punto. Entonces, aquellos que gustan del fuego y del olor a quemado serán los artistas. Y ese gusto es su condena de muerte. De tal forma es señalado en la novela: “Los grandes artistas, absolutamente todos sin excepción, mueren jóvenes; y no por nada, sino que [...] les gusta el fuego y el olor a quemado” [2:193]. Siguiendo el pensamiento sartreano, podemos encasillar el elemento metafórico del fuego dentro de la siguiente definición que Sartre reserva para aquello que es producido por la obra literaria, pero que, sin embargo, puede extenderse a todo el conjunto artístico: “Esta producción absoluta de cualidades, que, a medida que emanan de nuestra subjetividad, se condensan a nuestra vista en objetividades impersonales [...]” [4: 78]. También afirma acerca de esta producción: “[...] cabe compararla muy bien, a mi juicio, a esa ‘intuición racional’ que Kant reservaba para la Razón Divina” [4: 78]. La intuición racional es aquella facultad, humanamente imposible según Kant, por la que se podría llegar al conocimiento del noúmeno⁶. Se entiende entonces que esta producción se revela de uno mismo hacia sí por medio de la obra artística. He ahí la razón por la que es incomunicable, a esta producción le carecen referencias externas. Siguiendo el lenguaje de la novela: el fuego en realidad ardería interior nuestro; la música es la causa de su combustión.

- (3) La última vez que Calixto María Medrano va a la casa de Felipe, prácticamente a despedirse, retrata en su ser un rasgo singular: ‘la concepción artística de la vida’. Sáenz va a representarnos este concepto a lo largo de la novela. Personajes como Juan de la Cruz Oblitas⁷ o el mismo Felipe Delgado jugarán, por medio de lo literario, un rol

⁵ “Y ahora, Israel, ¿qué te pide el Señor tu Dios? Simplemente que le temas y andes en todos sus caminos, que lo ames y le sirvas con todo tu corazón y con toda tu alma, y que cumplas los mandamientos y los preceptos que hoy te manda cumplir, para que te vaya bien” (Deuteronomio 10:12,13 - RVR1960).

⁶ La definición de noúmeno positivo, al cual se hace referencia es la siguiente: “[...] si entendemos por tal un objeto de una intuición no sensible, entonces suponemos una particular especie de intuición, a saber, la intelectual, que no es, empero, la nuestra, y de la cual no podemos entender ni siquiera la posibilidad; y eso sería el noúmeno en su significado positivo” [5: 342].

⁷ A este personaje lo menciona Apolinar Borda (tío de Felipe) por primera vez en el Capítulo VI de la Parte Primera de la novela como un brujo con quien entrar en sociedad para un negocio. Él se presenta a sí mismo como “Profesor en Ciencias Magnas y

ejemplificador de esta representación. Su relación con el alcohol, por ejemplo, será parte de ello, pues es un medio fundamental para Felipe en su búsqueda por la verdadera vida: “Con el júbilo del tiempo futuro, el regalo del alcohol era la verdadera vida” [2:565]. Recordemos que Medrano aparece en las evocaciones de su niñez que tiene Felipe en el auto y, por tanto, todo a lo que nos referimos pasa mucho antes de la época en la que se sitúa la trama principal de la novela. Medrano dice:

Yo soy un gran aventurero; el libro de mis grandes aventuras es mi vida misma [...] Tu papá me está regalando una maleta; yo no tengo maleta. Soy muy pobre. Voy por el mundo con mi bulto a cuestras, como los gitanos. La pobreza es así. Pero aquel que sabe sobrellevar dignamente su pobreza, no tiene por qué avergonzarse ante nadie... [2: 36].

Esta representación del artista, del gran maestro de piano en este caso, corresponde a la figura de músico incapaz de ser autosuficiente económicamente consigo mismo. Un retrato que suele ser común en la concepción social general. La pobreza y la desgracia ya no son cosas que se delimitan estrictamente en un marco de convencionalismo moral para quien concibe la vida artísticamente. Es decir, que lo malo y lo bueno ya no lo será, necesariamente, para el artista, ya que los objetos de sus juicios morales y axiológicos no están sujetos en el marco de una positividad o negatividad de convención social, y quizá siquiera personal. Quien concibe artísticamente la vida, está más allá de lo bueno y lo malo, o por lo menos se acerca a tal osado horizonte, ya que la vida pasará a ser una obra artística en sí misma. La aventura no llega a ser grande sin incertidumbre y, por tanto, sin el padecer por lo que puede venir. En el diálogo platónico: *Leyes VII*, el ateniense plantea la posibilidad de que algún día vinieran los ‘autores serios, los trágicos’, solicitando frecuentar tu tierra y además llevar y representar su poesía ahí. Dice el ateniense, respondiéndose ante su propia hipótesis:

[...] también nosotros somos poetas de la tragedia más bella y mejor que sea posible. Todo nuestro sistema político consiste en una imitación de la vida más bella y mejor, lo que, por cierto, nosotros sostenemos que es realmente la tragedia más verdadera. Poetas, ciertamente, sois vosotros, pero también nosotros somos poetas de las mismas cosas, autores y actores que rivalizan con vosotros en el drama más bello, del que por naturaleza sólo la ley verdadera puede ofrecer una representación, tal como es nuestra esperanza [6: 62].

El elemento de disponibilidad y voluntad para con el riesgo y la peligrosidad en el vivir es lo que hace a la vida artística, porque permite que la muerte y el morir formen parte esencial y fundamental de ella, y eso aumenta su intensidad, hasta el grado de dotarla del suficiente carácter trágico y llegar a ser una obra en sí. Por eso, justamente, va saberse sobrellevar dignamente la tragedia que hay en ella. Esta es pues ‘la tragedia más verdadera’ a la que Platón se refiere. Obviamente, esto es una construcción que parte del sujeto, pero no de cualquier sujeto; sino del artista, a quien podríamos denominar verdaderamente como tal por su capacidad de concebir la vida artísticamente.

En ese sentido, el arte y lo artístico, y más propiamente la música y lo musical en Felipe Delgado cobrará mayor relevancia. El arte otorga protagonismo a la ficción, al misterio, a lo místico y, en general, en y con él se hace permisible lo no-verdadero, lo que se sabe que no es verdad. Por ello, acciones como sacarse el cuerpo o llegar al espíritu adquieren una mayor valorativa respecto a la verdad en la novela. Estefanic⁸ admite ante Felipe: “El espíritu es más importante que la verdad [...]” [2:50]. Entonces, denotamos la siguiente paradoja presente en la novela: para alcanzar la verdadera vida, el concreto modo de vivir (artístico, en este caso) es más importante que la verdad. El arte afirma la vida. He ahí que aparece, aparentemente en contracara y paradójicamente ‘la vida más bella y mejor’. La imitación de una vida que asume la tragedia como parte fundamental de ella se vuelve trágica por sí misma y en ese

Naturales” [2:56] y en otro momento también dice de sí: “[...]no soy adivino, ni brujo, ni alcahuete. Soy filósofo y médico” [2:628]. Justamente estas características hacen de Oblitas el personaje que empatiza más con Felipe a lo largo de su trama, aunque no comparta su camino, pues en buena medida lo comprende y comparten entendimientos sobre algunas cosas. Una de ellas, y fundamental, es sobre el espíritu y el cuerpo: “¿Qué por qué no le hizo notar a Felipe Delgado la traza en que andaba éste? Oblitas dijo que a él no le importaba la traza; pues había que fijarse más bien en el peso del alma que no en los trapos, viejos o nuevos” [2:374]. Cuando Felipe desaparece, solamente los cercanos y quienes lo han querido más, Oblitas y Peña y Lillo, se reúnen en una sesión para preguntar a la coca si Delgado aún está presente.

⁸ Nicolás Estefanic aparece por primera vez a inicios del Capítulo IV de la Parte Primera de la novela, cuando Felipe llega a su casa tras la muerte de su padre. Estefanic se nos presenta como amigo del fallecido. Es descrito de la siguiente forma: “Un hombre, alto y flaco, de barba blanca [...] un viejo luchador croata, químico de profesión, actualmente en quiebra” [2:47].

suceso reside la belleza y superioridad de ese modo de vida, porque se acerca a lo más auténtico. En tal ejercicio de mimesis reside gran parte de la esencia del arte. El propio Felipe afirma:

Unos viven la vida y otros mueren la vida, si me permite usted la expresión. Para eso vivo, no para vivir. Yo miro a la vida, mientras vivo, y la vida me mira a mí. [...] La vida es un milagro y el milagro es una cosa que solo se puede conocer por medio de un hijo, pues el milagro desaparece con el vivir, pero la vida sigue siendo un milagro [...] el hijo es la vida [...] y por eso yo soy un hijo; no soy yo. Y por eso sufro, porque soy la vida y al mismo tiempo no lo soy [2: 310].

Esta carga discursiva viene, sin duda, de una influencia nietzscheana en Sáenz. Afirmar esto, no es para nada un forzoso o improvisado. Pues no es coincidencia la mención de Zaratustra dos veces en el libro⁹. Nietzsche ya había escrito sobre la concepción artística de la vida en *El Nacimiento de la Tragedia*. En el Prólogo a Wagner, dice explícitamente acerca del arte como actividad metafísica y vitalista: “[...] yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida [...]” [7:40]. Pero, en la novela, el concepto es llevado al terreno de la literatura y de la inteligibilidad que corresponde a ella con el lector por medio del juego de la trama. Se puede afirmar que Felipe Delgado representa la materialización de este concepto.

Al final, de forma tímida y miedosa, Felipe se acerca al piano y al maestro. El sueño por la conquista y el dominio de aquella melodía tan hermosa que Medrano había tocado para despedirse se decidía cada vez más en él. Brahms como nunca y la música para siempre, en la memoria del niño Felipe.

3.2 Los Ruidos y el Olor

Es así, que, por medio de todo lo que significa Calixto María Medrano, a Felipe Delgado le es posible hacer dos grandes descubrimientos que siguen en la novela: los ruidos y el olor del piano.

Unos chirridos en el piano. Unos chirridos en la madera, en el armazón, en los pedales; en el intrincado mecanismo del piano. Unos ruidos en lo oculto. Felipe había descubierto un secreto que el piano guardaba. Toda obra del hombre tenía que gemir, y el piano con mayor razón; pues no podía ser obra del hombre aquello que no gimiera. Y desde que la música era obra del hombre, estos ruidos tenían que ser obra de la música. Por tanto, el ruido era inseparable de la música. Pues el dolor del hombre se transmitía a sus obras, y éstas dolían por él [2: 35].

La propuesta de Sáenz es clara: las obras duelen por el hombre, por tanto, gimen; expresan ese dolor, lo sacan. En el caso del piano, el gemido se traduce en ruido, en chirridos que salen del instrumento al ejecutar la música. Pero, ¿por qué duelen las obras por el hombre? Porque al hombre no le alcanza su capacidad para doler todo lo que contiene en su interior. Lo interno lo sobrepasa, lo supera. El hombre también suena o, mejor dicho, resuena por causa de la música. Y la materia, su cuerpo no es un instrumento ideal en estos casos. Por eso va a ocurrir –no pocas veces– que el artista va a sacar su obra, como si ésta fuera, necesariamente, una secreción más de sí. En el caso de ‘la vida como obra’, que es lo que a Felipe le interesa, lo vomitado es el espíritu que abandona a lo material gracias a la intensidad del vivir; he ahí el ‘sacarse el cuerpo’¹⁰. Pues él es más importante que la verdad, pero menos que el hombre quien ha inventado el espíritu.

⁹ Se lo menciona por primera vez cuando Juan de la Cruz Oblitas y Felipe Delgado sostienen una conversación acerca de la capacidad de inventor de Oblitas. Éste dice: “[...] le diré que no creo en el tres, ni tampoco en el uno. Soy devoto de Zaratustra, semidiós y mago por quien guardo un fervor que no conoce límites” [2:62]. La segunda vez sucede cuando Román Peña y Lillo ronda las calles de Churubamba (barrio paceño) a modo de hacer hora para ir a la sesión convocada por Oblitas. En ese trajín ve a “un hombre desgredado, de rala barba y con traza de facineroso [...] –se diría un Zaratustra de plazuela; un loco metido a profeta, según todas las apariencias” [2:607-608]. Posteriormente el hombre (el loco Casasola) comienza a hablar en el mismo estilo predicativo del Zaratustra original de Nietzsche. Esto demuestra que Sáenz tuvo lectura y conocimiento de la obra de Nietzsche: *Así habló Zaratustra*, lo cual refuerza la afirmación por su influencia en *Felipe Delgado*.

¹⁰ Se va a entender esta acción de ‘sacarse el cuerpo’ en el mismo marco que nos plantea la misma novela, como el volver a la vida: “Sin embargo es posible volverse a la vida; sacudirse este hechizo del vivir, sacarse el cuerpo” [2:20]. El aparapita, por ejemplo, decide realizar esta acción en determinado momento y circunstancias: “Y cuando este mundo le ha dejado de gustarle, cuando ya no le da la gana de vivir, el aparapita echa una larga mirada sobre la ciudad, y entonces se saca el cuerpo” [2:133]. La forma en que lo hace es bebiendo: “[...] poniéndose a beber y beber, si se quiere religiosamente, hasta reventar” [Ibid.]. De tal forma que sacarse el cuerpo es una manera de que permanezca solamente el espíritu: “Y su cuerpo, del que ya no necesita y ya no le sirve, se ha quedado en la calle. El espíritu del aparapita está entonces aquí en la bodega, en lo más recóndito de la ciudad” [2:133-134]. Pero en la novela el quedarse en espíritu no significa partir de la vida; sino, como se ha mencionado antes, volver a ella y también, en cierto

El espíritu llora por el hombre, duele, porque es obra, es su origen, y porque él no sabe el motivo de su dolor. Sin embargo, el espíritu, que no sabe nada de causas ni de efectos, solo ejerce y ejecuta el llanto. No cuestiona; confía en plenitud. Es el más grande afirmador de la vida misma, porque es la más grande obra artística del hombre. [Cf. 2: 50]. Es él como obra, a donde se llega cuando uno se saca el cuerpo. Esta idea está presente también en el pensamiento heideggeriano:

Origen significa aquí aquello desde dónde y mediante qué una cosa es lo que es y cómo es. Lo que algo es, cómo es, lo designamos su esencia. El origen de algo es la procedencia de su esencia. La pregunta hacia el origen de la obra de arte, pregunta por la procedencia de su esencia. La obra surge, según la representación corriente, de y mediante la actividad del artista [...] El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro” [8:1]

Se puede afirmar entonces que, por medio del piano, en la música, cada obra es un pedazo de espíritu exteriorizado. No solo al aire, sino también a los demás hombres. Sobre todo, a aquellos que carecen de espíritu y están escuchando. Y no tiene por qué ser solo lo que duele aquello que es entregado; lo que consuela igual. De ese modo, el espíritu termina por comerse a la ‘verdad’, que no interesa; el artista muere de cierta forma en tal punto, pero en esa medida, en la que va muriendo, vive auténticamente –intensamente–, porque entrega, porque, siguiendo la cita: gime, es decir, secreta y lanza su espíritu. En extensión, esta idea la encarna Felipe a lo largo de la novela y, en tanto le sea posible, la comulga en momentos de predominación musical, donde nada más importa; con los habitantes de la bodega¹¹, por ejemplo: “Saca la concertina y la mandolina, mis instrumentos tanto tiempo olvidados; están en mi cuarto [...] aquí en mi bodega, venga la música” [2:446]. “[...] con música de Patiño y de Roncal que hacía estremecer en sus fibras íntimas a los circunstantes, la borrachera no concluyó sino con la llegada del alba. Los músicos habían tocado toda la santa noche y estaban como muertos y perdidos de borrachos al finalizar la serenata” [2:449].

No es solo que gima el piano por el dolor del hombre, sino que también éste huele:

Era el dolor. Mejor dicho: era el olor. El ruido era el dolor; y el dolor era el olor –el olor del piano. Un olor recóndito, de vejez. De la vejez del hombre, mas no de las cosas. Un oscuro olor; sumido en las sombras, un olor sepulcral, yacía en el olvido, en las entrañas del piano. En las pulidas superficies, en aquellos espacios accesibles a la mirada, un olor quizá demasiado conocido, quizá demasiado familiar, se confundía aquel olor recóndito, al contacto con la luz y con el aire. Así se revelaba desnudamente el olor a la vejez, el cual Felipe, por lo demás, ahora asociaba con el recuerdo de la abuela. Algún remoto vestigio de vejez, habiendo permanecido sepultado en las profundidades del piano, se remontaba con un abrumador aire de juventud, y se desvanecía, en medio de misteriosos gemidos. ¡Seguramente era éste el olor de la limpieza eterna! Las cosas hermosas estaban hechas para recibir la luz de la tarde, y se quedaban en las sombras. ¿Qué será de aquello que no muere? Algo que no tiene nombre; y se encontraba allá, en este momento, y flotaba sobre el piano, a la luz de la tarde, cual un cuerpo transparente [...] [2: 35].

La obra que dolía, y que gemía a través de los ruidos del piano, ahora se presenta como un cuerpo transparente: el olor. Algo debe hacer necesariamente al olor que es una impresión sensible, a saber: un efluvio, una multitud de partículas¹² que, en suma, no se ven, solo se sienten: se huelen. El dolor que la obra transmite al oyente, es sentido hasta un punto en el que es ‘palpado’ por él. Y, aunque en realidad no existan tales grados de sensibilidad física para las emociones, las experiencias que provienen del ámbito musical son tan fuertes y profundas que plantearse la presencia material de ese ‘algo’ se hace un ejercicio necesario para asimilarlas con la intensidad requerida¹³. He ahí el olor del piano por la

modo, a la muerte: “¿Qué es lo que le interesa?, me pregunto yo y no hallo respuesta. Pero hasta donde se puede ver, le interesa la vida, y no menos la muerte” [2:134].

¹¹ La locación de la bodega aparece por primera vez en el Capítulo IX de la Parte Primera de la novela. En la ocasión en la Delgado llega a conocerla suscitaba en el lugar un velorio. “Sin saber cómo ni por qué, Delgado traspuso el cortinaje y se vio en un cuartito” [2:96]. Más adelante se nos dice sobre ella: “La bodega se situaba en aquel más allá de todo. La gente era buena allá, por más que fuese mala, y podía ser buena y mala al mismo tiempo, sin dejar de ser buena” [2:107].

¹² La rae define olor: “Impresión que los efluvios producen en el olfato” [9]. Y efluvio: “Emisión de partículas sutilísimas” [9].

¹³ Hobbes explica respecto a esta necesidad por una materia en el Capítulo XII: De la Religión en el *Leviatán*: la ansiedad por el tiempo venidero que tiene el hombre gracias a su facultad de conocer las causas y efectos de las cosas por medio de la observación le genera, a la vez, temor por su fortuna, por su suerte, por lo que le podría pasar. Y este temor, según Hobbes, necesita de un objeto y, como tal objeto es en realidad una abstracción que no tiene correspondencia en las percepciones sensibles, se lo asigna a un poder o agente invisible. Tal es la naturaleza de esa necesidad. [10: 97-98]

música; por la obra. Probablemente nada hubiera sido mejor que el olor para representar ese algo que sabemos –con cabal seguridad, pero también con gran incertidumbre– que está efectivamente presente, pues tales son las características de los olores. Los sentimientos que evoca la música ocasionan al hombre tensiones entre sensaciones de confianza y sospecha, sobre uno mismo y sobre lo que le es posible percibir de ella desde su sensibilidad. Esto desemboca en un proceso reflexivo siempre de contrarios, así en la cita se demuestra: lo oscuro con lo iluminado, la vejez frente a la juventud. Esta es una característica constante a lo largo de la novela: lo paradójico, que bien ha sido denotado anteriormente.

Una vez aclarada esta mirada particular sobre el olor del dolor, es necesario pensar las instancias del mismo en relación a la memoria. Pues lo oculto, oscuro y sepulcral de él, se presenta –en el descubrimiento de Felipe– como algo que yace en el olvido; en ese lugar inhabitable al que la memoria no puede llegar jamás, pero que, sin embargo, divisa todo el tiempo en la profundidad del Aqueronte¹⁴, porque sus aguas cristalinas así lo permiten. La memoria no puede ser otra cosa que el bote de Caronte, ya que únicamente puede flotar y fluir; se sostiene sobre la capa más fresca e inmediata de sus aguas. Pero, sin esa tierra profunda que acompaña constantemente a todo lo hundido, lo olvidado, y que sostiene todo el tiempo por debajo, siempre servicial a lo que la memoria no puede mantener a flote, el río no pudiera siquiera existir. Por eso, una vez que el olor profundo sale de las entrañas del piano (del olvido) a las superficies más pulidas (a la memoria) y hace contacto con la luz y el aire, el sentimiento de familiarización arrebata súbitamente al sujeto. Ese olor que viene de abajo, y ya no está más ahí, evoca a la vejez, trae del pretérito a la abuela de Felipe, como dice la cita. A la vez que con ella sale el abrumador aire de juventud. Y sale justamente ese otro aire porque el pretérito es siempre un ‘más antes del ahora, del presente’. Por ello lo jovial. No es entonces la vuelta a la memoria un regreso que trae consigo solamente elementos del instante, o al instante mismo que ya no es, que fue, no son solo esas imágenes producto de las sensaciones en decadencia¹⁵; sino que también acarrea al sujeto anterior, al ‘yo que fui’¹⁶. La memoria nos trae al cadáver de uno mismo, y a veces nos hace creer que sigue vivo nuestro propio muerto. El Aqueronte es un río impregnado de occisos. No olvidemos, pues, que es la frontera con el inframundo del que ya no se puede retornar. Quizá esa sea la penitencia por el pecado que significa traer lo pasado al presente, lo profundo a lo superficial, lo oscuro a lo claro; por ejercer la memoria. El castigo es cargarse a uno mismo como si fuera otro; el ‘tú cargándose al yo’. Cargarse el propio cadáver. De nuevo: acercar la muerte a la vida. En esa resolución de contrarios se va a apreciar la belleza que significa también el dolor; solo en ese instante se olerá la limpieza de lo eterno, volviendo al lenguaje del texto. Pues lo bello es eterno para el artista. He ahí el olor como algo que nunca muere, invisible, de carácter inmaterial; y por eso mismo innombrable. He ahí el dolor como intensificador de la vida; compromete al ejercicio de la memoria y el olvido. Felipe es un personaje que no rehúye al dolor. En su crónica, en la que cuenta haber conocido a Ramona Escalera, cuenta haberle confesado a ella: “[...] le dije que profesaba el culto del dolor y de la oscuridad, y que trabajaba día y noche en procura de mi propia destrucción [...]” [2:178].

El interés que tiene Felipe Delgado en su historia es justamente la búsqueda por el espíritu, el camino que lleva a sacarse el cuerpo. Empero, no es el interés mayor de Felipe el espíritu, o la verdadera vida, o la muerte; sino finalmente el camino. Un camino imposible sin una concepción artística de la vida que, a la vez, convierte a la vida misma en arte, en obra. La música, en ese sentido, y tal como lo hemos visto, es el máximo elemento evidente que nos revela el trasfondo del camino a ese otro sendero principal que marca la trama de la novela. Felipe no sabe lo que le espera en verdad al final de su búsqueda, solamente logra conjeturar, nadie sabe en realidad. Y la decisión de ir seco por la incertidumbre es posible gracias al acercamiento con lo artístico, con la música. Por ejemplo: la muerte de Virgilio Delgado¹⁷ (punto

¹⁴ Traducido del griego (ἄχαια ῥέων) como “río del dolor”, es descrito por la mitología griega como uno de los cinco ríos del inframundo de Hades. La referencia metafórica nos sirve para entender las características de la memoria.

¹⁵ Al modo de entender de Hobbes, explicado en el Capítulo II: De la Imaginación en el *Leviatán*. “después de un gran lapso de tiempo, nuestra imagen del pasado se debilita [...] Esta sensación decadente, si queremos expresar la misma cosa [...] la llamamos imaginación [...] pero cuando queremos expresar ese decaimiento y significar que la sensación se atenúa, envejece y pasa, la llamamos memoria” [10: 32].

¹⁶ Podemos denominar también el ‘ser anterior’ para una mejor comprensión, éste un ser que, por el paso natural del tiempo, ya no existe; por tanto, en cierta forma asemeja a un cadáver. El mismo Jaime Sáenz, en una entrevista para la revista “Hipótesis” (1978), afirma en comentario al sabor de época de su novela (ya que la trama se sitúa entre 1929 y 1932): “naturalmente los recuerdos que uno tiene como tales siempre persisten. Los más vividos son aquellos que se tienen de la infancia, en la niñez. Esos recuerdos forman el ser de uno, quieras o no: todo lo que uno ha vivido, ha presenciado, ha visto... esta es la primera formación que ha tenido irremediablemente” [11].

¹⁷ El padre de Felipe Delgado, quién envía a su hijo a buscar a su confesor, fray Guzmán. La novela comienza con Felipe realizando este cometido. Virgilio Delgado muere antes de que fray Guzmán llegue a su casa. Llegan al lecho y Felipe recibe la noticia en el Capítulo IV de la Parte Primera de la novela.

detonador inicial de la trama) habría sido solamente una muerte más si no hubiera existido lo místico de por medio –tal mística es construida ya desde antes: a partir de la conducta extraña de Felipe en plena situación que debería ser urgente y del pensamiento expresado: ‘Quién espera no muere’– y aun con eso no bastaría; pues se debe tener un cierto talento para captarlo y ese es el sentido artístico.

El gusto por el olor a quemado y el fuego es una característica de los artistas; debido a ese gusto, que es obsesivo y adictivo, recae sobre ellos su condena: morir joven, como se ha señalado anteriormente. Ya hemos interpretado estos dos elementos, y ambos contienen un carácter simbólico en lo que significa el concebir la vida artísticamente. El fuego es ese discurso indecible de la música que llega al oyente y que desde ese momento se vuelve incomunicable; solo el arte tiene ese poder de ‘decibilidad’ que, a su vez, afirma contundentemente la verdadera vida, y por ello es más valioso que la verdad. Permite la interpretación sobre aquellos elementos primarios que ha develado una obra; y ese ejercicio interpretativo se hace necesario para afrontar el peso de la libertad individual que carga Felipe sobre sus espaldas, como todo ser humano. El olor a quemado es el residuo que deja el fuego, es la ‘materialización invisible’ de lo que la obra transmite, de lo que ella está sintiendo por el hombre. Permite que la música sea el medio de intensidad para el pasar de la vida; posibilita el vivir y el morir la vida desde esa intensidad. Solo con libertad uno puede concebir la vida artísticamente. En la novela, esa libertad es una condena que hace del dolor algo necesario, del sufrimiento algo debido. La libertad pesa, porque es justamente ella, y no libertinaje; tiene regulaciones que son dictadas a su vez por la digestión de otro peso mayor: la propia vida. La razón se ocupa de que esta digestión sea efectiva y correcta¹⁸. La abstención de la plenitud, por ejemplo, es una de ellas. Muy visible en lo femenino. No se le informa del llanto a la Ninfa, no se le advierte del sufrimiento a la Trini, ni tampoco se le advierte del amor que aguarda en el olvido a la Flora¹⁹. Se prefiere hacer conocer una apariencia de normalidad y cotidianidad antes que revelarse lo sentido: “dile que en los ríos me viste, lavando oro para su cofre [...] dile que en los campos me viste buscando lirios para sus trenzas” [2: 33]. El sentimiento se queda en lo oculto antes que revelarse ante lo femenino. Y esto que nos muestra la cueca *No le digas* se repite en la relación que tiene Felipe con Ramona Escalera, la mujer de su amor. Pues ve la plenitud de su amorío imposibilitada por un matrimonio nunca realizado, ya que hay un hombre de por medio: José Luis Prudencio, con quien Ramona está casada. De semejante manera pasa con la situación del hijo de Titina Castellanos²⁰ y Felipe. De igual forma con la madre: Ramona Borda; la culpa por su muerte es una retención voluntaria. Pareciera que el eterno retorno es el retorno de un eterno femenino. Existe en la abstención un interés por el dolor, como bien confiesa Felipe, contrario a un sentido común; aquello a lo que no se alcanza, lo invisible, es útil, porque es bello a la vez. Pues el artista debe llegar a todo aquello que jamás se toca, lo que no llega a su plenitud; lo invisible es inspiración para el fruto: la obra. Y en medio de lo que sí se ve se lo encuentra, otra vez paradójicamente. Eso es mirar con el alma. “Para poder inspirarse, en primer lugar, uno tiene que aprender a despreciar todo aquello que se toca; y, en segundo lugar, uno tiene que aprender a estimar todo aquello que no se toca...” [2:118]. La música sale porque hay una privación, y pese a que podría solucionársela, el artista se abstiene, para ver lo invisible. Puede reflejarse corporalmente esa abstención en el ‘gesto grave’ que tiene Medrano al tocar el piano, mencionado en una cita que está en la primera parte del desarrollo este texto. Y en las consecuencias de este proceso también proviene la inspiración. Sáenz ejemplifica esto de muy buena manera.

¹⁸ Kant distingue dos albedríos constituyentes del ser humano, el primero: albedrío animal (*arbitrium brutum*), no corresponde a este tipo de libertad que tiende a la regulación de sí misma; sin embargo, el otro sí, el libre albedrío, se entiende sobre este: “Un albedrío [...] que puede ser determinado independientemente de los impulsos sensibles, y por tanto, por medio de móviles que sólo son representados por la razón, se llama *libre albedrío (arbitrium liberum)*” [5: 818].

¹⁹ Haciendo referencia a la cueca *No le digas* que, en la novela, solía tocarla y cantarla alguna vez Calixto María Medrano Medrano mientras Felipe lo presenciaba. Las partes de la letra a la que se hace referencia son: “‘Si te encuentras con la Ninfa,/ no le digas que he llorado/ [...] / Si te encuentras con la Trini,/ no le digas que he sufrido/ [...] / Si te pregunta la Flora,/ [...] / No le digas que la quiero,/ en un rincón del olvido,/ no la digas que la espero” [2:33].

²⁰ En la novela es “[...] una gentil amiga suya [...] a quien no había visto hace tiempo” [2:90]. Posteriormente Felipe sostiene un amorío pasajero con ella, del que se cansa rápidamente. Titina le revela que está esperando un hijo suyo y se desata un momento de gran colera y discusión en el que ella decide desaparecer y no dar a conocer al hijo a Delgado jamás: “Ahora déjame en paz; olvídate de tu hijo. Es mío, no tuyo. La distancia, el desamor y el olvido lo protegerán de ti. Yo lo esperaré y sabré como criarlo. No necesito absolutamente nada de tí” [2:112]. De ese modo Castellanos se marcha y Felipe no conoce nunca a su hijo. Este es un ejemplo del común en la novela, el sentimiento que se queda oculto antes que revelarse ante lo femenino, ya sea intencionalmente o no. Pues después de recibir esta noticia, el actuar de Delgado es el siguiente: “[...] no supo qué decir ante tan inesperada cosa [...] sintiéndose eternecido con el gesto de Titina, cuya situación, a sus ojos, era muy triste, apartó la mirada y se dio prisa en salir, tanto más avergonzado por unas lágrimas que le quemaban la cara y que luego había de verter con toda libertad en la bodega” [2:112].

Se cuenta en la novela que la cueca *La huérfana Virginia* del compositor sucreño Simeón Tadeo Roncal Gallardo²¹, sale a razón de celos aparentes, pues a quién va dedicada, Virginia Cortez, se moriría por Beltrán²² y no por Roncal, su esposo:

- ¿Pero, acaso ha existido alguna vez la huérfana Virginia? –preguntó Beltrán rojo de vergüenza, mientras miraba a Ordoñez con ojos suplicantes.
- Claro que ha existido –declaró éste–: y se moría por mí; ahí tienes; por eso mismo don Simeón Roncal le dedico una cueca, la mejor de todas, y su nombre lo dice: “La huérfana Virginia” [2: 448].

La cita ejemplifica sobre la inspiración que nace a partir de un imposible femenino. Este mismo proceso es el que se suscita en toda la trama de la novela, pero con los elementos de vida y muerte. Explicando esta idea: Felipe, en su búsqueda, en su interés por la vida, no puede dejar de lado el elemento que la abstiene a ella misma: la muerte. Esa consideración constante en su mente, que es natural, además, le posibilita a Felipe vivir con intensidad; llega a ver lo invisible entre lo visible. Ahí es cuando se le revela el misterio como algo vivo; vive la mística de su situación porque ha dejado libre el camino que le ha conducido a ella. La abstención se la ejerce sobre aquello que no deja respirar fuera de una atmósfera limitada. Es una abstención especial, del artista, que inhibe todo aquello que sujeta y jala hacia una certeza, hacia la segura comodidad; quien concibe la vida artísticamente es un envidiado de la incertidumbre, un loco adicto a los caminos de lo imposible. Pues encuentra la belleza solamente cuando va errando. Es como Ulises en la Odissea: le es posible llegar a Ítaca únicamente por las aguas de un mar, a saber, agitado constantemente por Poseidón.

3.3 Música: Sonido y Silencio

En el Capítulo IV de la Parte Segunda, cuando Felipe se encontraba en Antofagasta, después de haberse recuperado de su delirio, escribe una carta a Nicolás Estefanic. La carta contiene un discurso tejido por fuerzas antagonistas que parten del mismo punto, pero que se dirigen en opuestas direcciones. El sonido y el silencio son un ejemplo de ambas que, finalmente, se sintetizan en la música.

Este ya típico encuentro de contrarios en la novela empieza afirmando lo siguiente: “La música esta partida en dos [...] Una de sus mitades se mueve, y es la que todos escuchan; la otra mitad se queda en el oyente del silencio” [2: 325]. En nuestro mundo, es decir, en nuestra más fáctica y física experiencia, el sonido y el movimiento son dos cosas inseparables, al igual que el silencio y la inmovilidad. Toda música escuchada presenta conflicto en el oyente, la mente de quien escucha entra en un proceso de luchas entre opuestos, busca la dispersión, desdoblándose. Los desdoblamientos son sucesivamente infinitos en él, por tanto, va existir siempre un estado de conflicto en el oyente que supone, necesariamente, diversidad antes que dispersión, tal y como lo dice Sáenz. Pues el desdoblamiento es aquello por lo que los elementos (evocados por la música y suscitados desde el momento en el que la obra empieza a sonar: su producción subjetiva) en conflicto se multiplican, se diversifican. También él va a decir lo que esto significa: la música antes que la locura [2: 324]. La música actúa como un torturador de la interioridad y hace padecer al sujeto.

Entonces, ¿por qué diversidad significaría la música y la dispersión la locura? Porque la música solo se deja escuchar a medias, está partida en dos, como dice el inicio de la carta; nos permite echar vistazos al fuego que ella dice a través de la obra, pero nunca es posible apreciar el panorama completo, ya que esa develación nos atemoriza: el hombre se llena de miedo al saber que algún día el fuego entero le será revelado²³. Y el miedo es aquello que normaliza a la humanidad. La música se mueve a lo largo del tiempo y de sus estados posibles; pasa del silencio al sonido, y viceversa, constantemente. No es por nada que dentro de la escritura musical se tenga como símbolo formal al silencio (Por ejemplo: ♯ o ♮), que es la muerte del sonido. La música contempla su muerte en su continuidad: “La música se aniquila

²¹ Uno de los compositores bolivianos más emblemáticos de la historia y que, además, era muy gustado y admirado por Jaime Sáenz. Según sus discípulos, en los famosos “Talleres Krupp” era ya una característica escuchar la música de Simeón Roncal y Anton Bruckner [12]. Barnadas apunta sobre él: “Compositor y profesor de música. A temprana edad fue iniciado en este estudio [...] en 1909 ya era miembro y director de la orquesta de la Sociedad Filarmónica ‘Sucre’ [...] En 1917 registró 20 cuecas (que posteriormente fueron editadas en un álbum) [...] Ha sido considerado un maestro de las cuecas de salón [...] Considerado como uno de los más eximios compositores de la música popular [...]” [1: 786-787].

²² Un habitante de la bodega. Aparece en el Capítulo IX de la Parte Primera, cuando Felipe Delgado está por primera vez en la bodega luego de descubrirla. Dice de sí mismo: “[...] el sargento mayor Indalecio Beltrán, veterano de las campañas del Acre y con actuación distinguida en el cuerpo de ametralladoras” [2: 125].

²³ Lo dice el pájaro: “el género humano no puede soportar tanta realidad” [13: 13].

por sí misma a través de una fracción de segundo y se realiza gracias a la duración fragmentaria de la existencia” [2: 566]. Ese paso por las fracciones de segundo, por el tiempo, y por los estados de movilidad e inmovilidad de la música, es una presencia de la muerte. Solo por medio de ella el oyente se prepara para la verdadera vida. Recordemos que, en el caso general de Sáenz, esto es así. Afirma Blanca Wiethüchter, discípula y amiga de él, acerca del concepto de vida en Sáenz: “La verdadera vida se opone al vivir, y la verdadera vida solo tiene sentido bajo la luz de la muerte [...] solamente podemos ser auténticos en la medida en la que tenemos presente la muerte” [14]. Y es pues la música aquello que quita el vértigo al hombre y lo prepara para su asimilación de la verdadera vida²⁴, también la más bella, volviendo a Platón, porque ella presenta la muerte; y porque en ella el oyente padece, se le escapa el placer por el tiempo; se le escapa el fuego, el vivir, en lo efímero de la obra. Felipe afirma en la carta: “La música podrá conducirnos a una región propicia para escuchar el silencio eterno. Y, aunque no escuchemos nada, nos bastará estar allí” [2: 326]. El artista jamás llega a la locura total porque nunca observa el fuego con plenitud. Y el que lo logra vive estando muerto; es lo que le pasa a Felipe al final de la novela: logra sacarse el cuerpo, se vuelve solo espíritu. Llega al fuego y se le quema la carne, los huesos, su residencia material. Por eso la coca afirma su presencia, pese a que ésta es imposible para quienes todavía no ven la plenitud del fuego (Juan de la Cruz Oblitas y Román Peña y Lillo). Lograr ver el fuego equivale a llegar al silencio eterno.

Hay varios silencios, pero el que interesa a Felipe es el eterno, aquel que precede a la Creación, al sonido, porque es su causa, y es infinito: “Del silencio ha surgido la Creación; el gesto de la Creación provocó un ruido ensordecedor, el cual sigue retumbando hasta ahora. Y cuando se apague, ése será el momento en que se unifique la música, y yo habré encontrado la estrella que busco, de retorno al seno del silencio” [2:325]. Solo es posible el silencio pleno antes de la creación. En analogía con el tiempo; ruido y silencio son intrínsecamente necesarios para el ser. Es por ello que vibrar el tiempo del silencio permite presentir la eternidad. Pues lo eterno, bajo estos conceptos de la novela, es posible en un lugar en el que ni siquiera existe el tiempo mismo, antes de la ‘Creación’; no es el ‘para siempre’, sino el ‘siempre nunca’. Y se llega a un silencio interno por medio de la música, porque en ella éste es notable, es su otra mitad, de acuerdo a la primera cita de la carta. Es decir, en el fluir de las notas musicales, en la línea que sigue la melodía, existen respiros, por tanto, hay frases; la melodía no recorre la mente del oyente de golpe, sino que la visita de a poco. Es ahí cuando el silencio se hace ‘visible’, cuando el sonido calla súbitamente entre frase y frase. La música se da en la medida en la que se deja morir entre su fraseo; en realidad se mata, se suicida, como sacrificio de sí misma. En ese arrebato está el descubrimiento del que hablamos. Felipe cuenta: “Yo hice un viaje hacia el silencio. Escuché y presencié el silencio en la imagen del júbilo y la locura. Esto ocurrió por la música, con unos instrumentos graves, yo no sé cómo” [2: 327]. El elemento de la locura perteneciente a la imagen en la que se escucha el silencio tiene que ver con lo mencionado anteriormente: la pérdida del vértigo, del miedo, ante la presencia de la muerte por la música. Ahora, respecto al júbilo, el mismo Sáenz define:

El júbilo: la expresión más honda con que podría encubrirse el dolor ante la vecindad de la muerte; el sentimiento de ya no poder ver nunca más el verdor de los árboles ni el azul del cielo, ni poder escuchar el rumor del agua ni el zumbido de los insectos [2: 323].

Pues la certeza de la muerte es algo que duele y aterra: “Pues el júbilo no podía darse como alegría sino como espanto [...] El hombre que vive se llama júbilo en cuanto muere [...] El júbilo es terror, y el terror del júbilo es vida. Así el hombre se confirma” [2:89]. Las armas para ese enfrentamiento con la muerte son concedidas a Felipe a través de la música, ya que es una lucha interna. Y así nos damos cuenta de la gran importancia que ella significa para él.

3.4 Consideraciones Finales

Es evidente que, por medio del ejercicio interpretativo de ciertas partes o fragmentos que contengan relación con la música y/o lo musical, nos es posible extraer y entender de mejor manera ciertos conceptos del discurso que presenta la novela, así como deducir los fundamentos que guían la trama y el relato en la misma. Qué es lo que busca Felipe ya no es más una incógnita, por lo menos ya no desde lo conceptual. Instancias como el fuego, el silencio eterno y el olor a quemado, que son constantes símbolos metafóricos en las partes analizadas, han sido explicadas en su significancia y relevancia con los sucesos de la novela. Tales tratamientos han llevado a comprender mejor qué son la vida y la muerte para Sáenz, qué importancia tienen, y el motivo de su importancia. Así como esa parte que pertenece a lo discursivo es

²⁴ Se plantea la siguiente pregunta en la misma novela que alude a la música como el camino hacia la verdadera vida, igualmente en la carta que Felipe manda a Estefanic desde Antofagasta: “¿No será la música un ejercicio preparatorio que más tarde nos permita traspasar sanos y salvos la región del vértigo para encontrar la verdadera vida en la estrella que buscan nuestros ojos?” [2:325].

entendida de mejor manera, a la vez nos permite hipotetizar y/o inferir con coherencia ciertas cuestiones propias de la trama y el relato que, sin una lectura reflexiva, antes eran un total misterio. El por qué Felipe desaparece al final, las causas de su vicio con el alcohol, el misterio del imposible con lo femenino, a qué se refería Sáenz con sacarse el cuerpo y llegar al espíritu; estas cuestiones fundamentales de la novela se resuelven en esta interpretación.

La pesquisa de Felipe a lo largo de la novela es paradójica. Y por eso mismo, que la novela sea paradójica y esté repleta de estos elementos contrarios. Es la paradoja la que permite entrar en conciencia de todo esto. El madurar del personaje a lo largo de la trama está en darse cuenta de lo paradójico. La cuestión, a fin de cuentas, no es sobre densidad; sino sobre intensidad. He ahí que salta la verdadera vida. Y lo paradójico es el arte y lo artístico. Es asimilar que quien toca piano tiene la peor de las pintas como Medrano. Que recordar es olvidar con el piano. Que ver el fuego y llegar al silencio eterno es alcanzar lo incomunicable. Que el olor a quemado no huele, sino que se ve. Que crear es padecer. Que vivir es morir. Que amar la vida es también amar la muerte.

4. CONCLUSIONES

En las tres partes constituyentes de este trabajo se ha analizado y reflexionado sobre la experiencia vivencial que tiene Felipe Delgado y otros personajes de la novela con la música y lo musical, substrayendo los distintos elementos simbólicos que aparecen en cada uno de los fragmentos principales e interpretándolos de acuerdo al método heideggeriano de la hermenéutica-fenomenológica (hermenéutica de la facticidad).

En la primera parte, Calixto María Medrano, se ha indagado en la experiencia del niño Delgado sobre su relacionamiento con el personaje de Calixto María Medrano, su profesor de piano. Hemos extraído e interpretado de dicha experiencia elementos comprendidos en el discurso de los fragmentos. En el primer punto reflexivo: 'el intérprete o artista y la obra'. Se concluyó que la obra artística, sobre todo musical en el caso del fragmento, tiene un discurso de carácter abstracto y éste es el que infunde el temor al intérprete (al pianista en este caso) y respeto a la obra y al instrumento. En el segundo punto reflexivo: 'el mirar desde la muerte o el olvido' del que se ha concluido que esto solo es posible mediante el ejercicio musical, y 'el fuego', que es la representación de este discurso abstracto que toda obra artística contiene, concluyendo en su semejanza con la producción absoluta de cualidades de la que Sartre habla y a la que solo es posible aproximarse, pero nunca llegar, pues es imposible bajo las facultades humanas (siguiendo la gnoseología kantiana), además de ser un producto interno: el fuego arde al interior de los personajes en la novela, sobre todo en Felipe, cuanto más rasgos de artista tengan, el fuego quema más, y es por ello que se dice en la novela: los artistas mueren jóvenes. En el tercer punto reflexivo: 'la concepción artística de la vida', de la que se concluye, en su practicidad, ser el modo de vivir que Felipe adopta para encontrar el objeto de su búsqueda, la verdadera vida. Bajo ésta concepción la aproximación de la muerte es necesaria para vivir, la vida se carga de un carácter trágico y de intensidad a causa de este acercamiento.

En la segunda parte, Los Ruidos y el Olor, se ha analizado la experiencia que vive Felipe respecto al piano como objeto contemplativo, del que resaltan dos elementos sensoriales: 'los ruidos' y 'el olor' del instrumento. Se interpretó al ruido como una manifestación sonora del dolor de la obra artística, debido a que esta duele por el hombre, porque a éste le sobrepasa su interioridad y con ella su dolor. Cuando se vive bajo la concepción artística de la vida, es decir intensamente, la creación de la obra, resulta una que exterioriza al mismo espíritu (otra búsqueda de Felipe). Esta obra es la máxima, su origen es el mismo artista, pero de igual manera, este es producto de esa obra vitalista de sí. Existe una correspondencia ontológica entre artista y obra: uno es el otro y viceversa. El artista, al entregar su espíritu, o partes de él, va muriendo con cada obra; esa es una de las características de llevar la verdadera vida. Por otro lado, la conclusión interpretativa acerca del olor del piano es la manifestación igualmente física y material del dolor de la obra, pero humanamente invisible, con la acepción de que éste tiene la capacidad de efectuar la memoria en Felipe, trayendo consigo a un ser mismo anterior que ya no existe. Por tanto, la muerte vuelve a aparecer como un elemento cercano al modo de vivir artístico. Concluyendo finalmente en que el dolor es un elemento necesario en el ejercicio artístico y en el modo de vivir correspondiente al arte. El dolor intensifica el vivir y potencia el sentido artístico que permite captar el misterio de las situaciones cotidianas. También se concluye que este modo de vivir artístico requiere de una libertad con capacidad de autorregulación y abstinencia. Se evidenció que éste es un signo continuo a lo largo de la novela en el caso de los relacionamientos con lo femenino que tiene el personaje principal. Los mismos están envueltos en la incertidumbre y la imposibilidad que alimentan la inspiración artística, lo que se traduce en impulsarlo en el camino de sus búsquedas.

En la tercera y última parte, Música: Sonido y Silencio, se revisa la carta que Felipe envía a Estefanic desde Antofagasta, se analizaron los elementos de 'sonido' y 'silencio' y cómo es que el personaje principal los entiende y los

vivencia como partes integrales de la música y el fenómeno musical. Se concluye que, por su característica concepción bipartita de la música, ésta causa conflicto interno en el oyente y lo hace padecer. Esto se debe a que la misma música es contenedora de una vida: el sonido, y, a la vez, de su muerte, del silencio. De la experiencia que tiene Felipe con ella nace el júbilo. Este rasgo hace de ella un medio para dilucidar el fuego o el ‘silencio eterno’ (del que se ha interpretado el mismo significado del fuego); la música es un camino para la verdadera vida. También se señala que ese es el motivo por el que el personaje principal desaparece en la Parte Cuarta de la novela: se está en espíritu, ha logrado sacarse el cuerpo, ha alcanzado la verdadera vida.

RECONOCIMIENTOS

Al filósofo y poeta Juan Araos Úzqueda (1952-2022), quien ha dedicado su preciado tiempo para el dialogo y la revisión de este texto.

REFERENCIAS

- [1] J. M. Barnadas, *Diccionario Histórico de Bolivia*. Sucre: Imprenta-Editorial “Tupac Katari”, 2002.
- [2] J. Sáenz, *Felipe Delgado*. La Paz: Plural editores, 2007.
- [3] M. Heidegger, *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles (Indicación de la situación hermenéutica) [Informe Natorp]*. Madrid: Editorial Trotta.
- [4] J. Sartre, “II. ¿Por qué escribir?” en *¿Qué es la literatura?*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2008, pp. 72-94.
- [5] I. Kant, *Crítica de la Razón Pura*. Buenos Aires: Colihue, 2014.
- [6] Platón, “Libro VII. La Educación de los Jóvenes” en *Leyes*. Madrid: Editorial Gredos, 1999, pp. 7-76.
- [7] F. Nietzsche, *El Nacimiento de la Tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- [8] M. Heidegger, *El origen de la obra de arte*. Santiago: 1976.
- [9] Real Academia Española, “Diccionario de la lengua española, 23.ª ed. [versión 23.6 en línea]”. Internet: dle.rae.es [Nov. 6, 2023].
- [10] T. Hobbes, “Primera Parte. Del Hombre” en *Leviatán: o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 27-138.
- [11] F. Zarate, “La novela Felipe Delgado en palabras de Jaime Sáenz”. Internet: <https://www.opinion.com.bo/articulo/ramona/novela-fehilipe-delgado-palabras-jaime-saenz/20210327153642813348.html>, Mar. 27, 2021 [Feb. 10, 2022].
- [12] F. Zarate, “Jaime Sáenz, retratado por sus contemporáneos”. Internet: <https://www.opinion.com.bo/articulo/ramona/jaime-s-aacute-enz-retratado-contempor-aacute-neos/20190810214400680312.html>, Ago. 10, 2019 [Feb. 10, 2022]
- [13] T. Elliot, “Burnt Norton” en *Cuatro Cuartetos*. México D.F.: Ediciones Era, 2017, pp. 10-23.
- [14] B. Wiethüchter y C. Mesa, “De Cerca - Blanca Wiethüchter”. Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=b3ZH1D1A7Jg>, Ene. 29, 1982 [Sep. 16, 2022].