

del Fondo de Cultura Económica

Philippe Sollers:
Misterioso Mozart

Christoph Schwandt:
Giuseppe Verdi. Una biografía

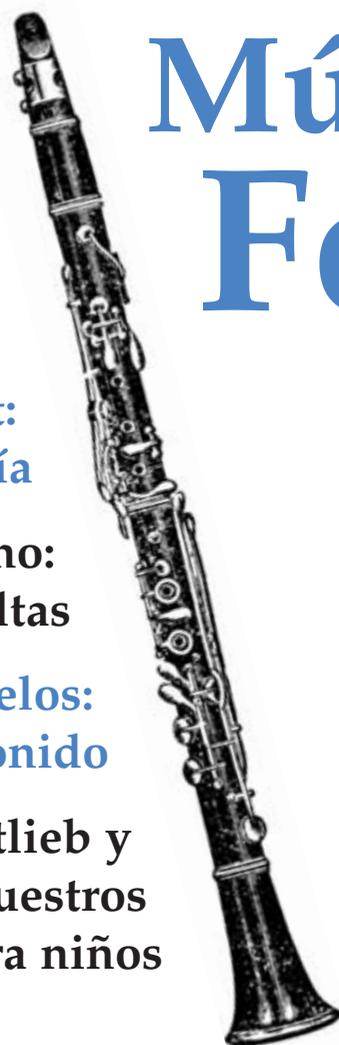
Claude Abromont:
Teoría de la música. Una guía

Consuelo Carredano:
Cuerdas revueltas

Héctor Vasconcelos:
Perfiles del sonido

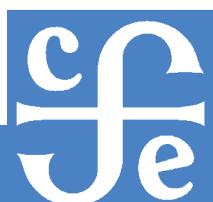
**Juana Inés Dehesa Christlieb y
Gabriela Huesca sobre nuestros
discos para niños**

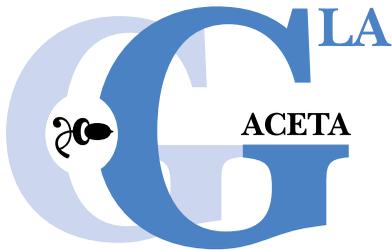
Música de Fondo



En memoria de Leopoldo Zea

Favián Arroyo y Mario Magallón Anaya
sobre su vida y obra • Fragmentos de *Discurso desde la
marginación y la barbarie* y *El positivismo en México*





del Fondo de Cultura Económica

Directora del FCE
Consuelo Sáizar

Director de La Gaceta
Tomás Granados Salinas

Consejo editorial

Consuelo Sáizar, Ricardo Nudelman, Joaquín Diez-Canedo, Martí Soler, María del Carmen Farías, Áxel Retiff, Jimena Gallardo, Laura González Durán, Carolina Cordero, Nina Álvarez Icaza, Paola Morán, Luis Arturo Pelayo, Pablo Martínez Lozada, Pietra Escalante, Miriam Martínez Garza, Andrea Fuentes, Fausto Hernández, Karla López G., Alejandro Valles Santo Tomás, Héctor Chávez, Delia Peña, Antonio Hernández Estrella, Juan Camilo Sierra (Colombia), Juan Guillermo López (España), Leandro de Sagastizábal (Argentina), Julio Sau (Chile), Carlos Maza (Perú), Isaac Vinic (Brasil), Pedro Juan Tucát (Venezuela), Ignacio de Echevarría (Estados Unidos), César Ángel Aguilar Asiain (Guatemala)

Impresión

Impresora y Encuadernadora
Progreso, S. A. de C. V.



La Gaceta del Fondo de Cultura Económica es una publicación mensual editada por el Fondo de Cultura Económica, con domicilio en Carretera Picacho-Ajusco 227, Colonia Bosques del Pedregal, Delegación Tlalpan, Distrito Federal, México. Editor responsable: Tomás Granados Salinas. Certificado de Licitud de Título número 8635 y de Licitud de Contenido número 6080, expedidos por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas el 15 de junio de 1995. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* es un nombre registrado en el Instituto Nacional del Derecho de Autor, con el número 04-2001-112210102100, de fecha 22 de noviembre de 2001. Registro Postal, Publicación Periódica: PP09-0206. Distribuida por el propio Fondo de Cultura Económica.

Correo electrónico: lagacetafce@fce.com.mx

SUMARIO JULIO, 2004

• MÚSICA DE FONDO •

- PHILIPPE SOLLERS: Misterioso Mozart • 3
- CHRISTOPH SCHWANDT: Guiseppe Verdi. Una biografía • 6
- CLAUDE ABROMONT: Teoría de la música. Una guía • 11
- CONSUELO CARREDANO: Cuerdas revueltas • 13
- HÉCTOR VASCONCELOS: Perfiles del sonido • 15
- CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL: Entre la galantería y la metafísica • 17
- JUANA INÉS DEHESA CHRISTLIEB: Libros infantiles que suenan • 18
- GABRIELA HUESCA: Entrar al juego • 19

• EN MEMORIA DE LEOPOLDO ZEA •

- FAVIÁN ARROYO: ¿Qué pasaría si fuésemos inmortales? • 20
- MARIO MAGALLÓN ANAYA: La filosofía de Leopoldo Zea • 22
- LEOPOLDO ZEA: Discurso desde la marginación y la barbarie • 25
- LEOPOLDO ZEA: El positivismo en México • 28



Grabados en madera atribuidos a Albrecht Dürer, impresos en 1494 por Bergmann von Olpe para ilustrar una obra de Sebastian Brant.

Los textos que aparecen en los recuadros están tomados de *Teoría de la música. Una guía*, de Claude Abromont, que el FCE publicará próximamente.

JULIO, 2004 SUMARIO

Misterioso Mozart

Philippe Sollers

La obra de Wolfgang Amadeus Mozart es omnipresente, lo mismo como insípida música de fondo en un elevador que como eje para la temporada de una orquesta sinfónica. Esta presencia universal pero heterogénea llevó a Sollers a preguntarse por la forma en que el personaje y su herencia se convirtieron en el símbolo que hoy conocemos. La obra de la que tomamos este fragmento forma parte de nuestra Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios.

Hubo una vez, en Salzburgo, a mediados del siglo XVIII, un hombre aturdido y maravillado por lo que le ocurría. Un “milagro”, dirá él, contento por haber podido persuadir a un voltaireano de que había visto al menos uno en su vida.

Leopold Mozart es un músico muy bueno. Compuso sonatas de iglesia, sinfonías, serenatas, conciertos, tríos, divertimentos, doce oratorios, pantomimas, música militar con trompetas, timbales, tambores y pífanos agregados a los instrumentos habituales, una “carrera de trineos para cinco carillones, música nocturna, algunos centenares de minués, danzas de ópera y otros fragmentos de ese tipo. Todo ha sido prácticamente olvidado. En 1756, el año del nacimiento de su séptimo hijo, publica un libro que será famoso, *Ensayo de un método profundo del violín*.

Cuando vemos al niño-milagro ante el teclado, el hombre que toca el violín, detrás de él, es su padre. Veintiocho años más tarde, el 24 de abril de 1784, Wolfgang escribirá a Leopold desde Viena: “Actualmente, tenemos a la célebre Strinasacchi, una violinista muy buena; tiene mucho gusto y sentimiento en su interpretación. Ahora, estoy escribiendo una sonata que tocaremos juntos el jueves, en su concierto.”

Se trata de la admirable Sonata núm. 40. Fue interpretada por Mozart y su italiana el 27 de abril de 1784, ante el emperador. El compositor —hecho notable— retrasó hasta último momento la transcripción de su sonata, y solamente copió la parte del violín para tocar el piano de memoria.

Así.

¿Qué es un don? Nadie lo sabe, pero todos tenemos alguna idea. La más sencilla es la de una intervención directa de dios en la vida humana. En nuestros días, no hay duda de que si se encontrara un hueso de Mozart, algún vivo pondría extraer de allí el gen del genio, como ocurrió recientemente cuando se descubrieron unas cenizas de Dante en un sobre olvidado en el fondo de un armario. ¿Se encontrará el cromosoma de la poesía? ¿De la música? ¿De la matemática? ¿Se los podrá cultivar e inyectar en el futuro, mientras se lleva a cabo una inseminación? Las mujeres que decidieron no tener más hijos después del segundo o el tercero, ¿no han dejado pasar la oportunidad de dar a luz a un Mozart? La caída de la mortalidad infantil, ¿no es una pérdida más que un beneficio? Preguntas perturbadoras, pero como dios no responde desde hace mucho tiempo, confiemos en la ciencia.

En el caso de la familia Mozart, dios ocupa un lugar importante. El tema se trata de manera estricta, y Leopold se hace cargo de él, tanto más cuanto el príncipe es arzobispo y es la corte el lugar donde hay trabajo, no la universidad o los laboratorios. ¿Acaso dios protege al genio? A veces.

No obstante, para Wolfgang, todo marcha rápido. Por cierto, es precedido por su hermana, cinco años mayor, Marianna, pero hay de dones a dones. Marianna será un fenómeno de precocidad en la interpretación; Wolfgang, en cambio, un prodigio en la creación. A los seis años, alegros y minués. Por otra parte:

El Fondo de Cultura Económica nunca ha pretendido publicar partituras, pero la escritura para pentagrama ha estado presente en nuestro catálogo desde hace décadas, lo mismo con textos de historia de la música en muchos de sus géneros que con obras que invitan, que incitan a escucharla con un tímpano mejor entrenado. Este número de *La Gaceta* concentra su atención en un conjunto de obras, casi todas recientes o de próxima aparición, en las que se da una rara metamorfosis, pues la música que entró por el oído de los autores salió luego por la mano, convertida en palabras. Así, veremos a un Mozart niño deleitar e inquietar a su auditorio y a un maduro Verdi entregado a la especulación inmobiliaria y a cosechar ovaciones en escenarios de toda Europa; nos asomaremos a las entrañas técnicas de este arte, ya sea conducidos por uno de los teóricos contemporáneos más importantes o por dos autores que buscan instruir al oyente bisoño; podremos asomarnos a la peculiar crisis de la música sinfónica en el siglo recién ido y aun arrullarnos con la voz que Jaramar emplea para adormecer a los niños. Confiamos en que esta selección de música de Fondo entretenga al ojo tanto como pueden hacerlo las composiciones que, en último término, dieron origen a los textos que deseamos compartir con nuestros lectores.

Pero no todo es armonía en este mundo. El 8 de junio pasado llegó a su fin la vida de Leopoldo Zea, uno de los pensadores mexicanos más originales, empeñado en convertir a América Latina en tema y punto de partida de su filosofía, sin estériles rupturas con la tradición filosófica en que se formó. Más que un homenaje luctuoso, estas pocas páginas en su memoria son el apremiante llamado de atención que ésta, la principal de sus casas editoriales, hace a los lectores para mantener viva la preocupación de Zea por el papel que ocupamos en el contexto intelectual del mundo entero.

“Se dedicaba tan exclusivamente a todo lo que se le daba para leer y aprender que dejaba el resto a un lado, incluso la música. Por ejemplo, cuando aprendió a contar, lo cubrió todo con números trazados con tiza: mesas, sillas, paredes, el piso inclusive.” Los números, los sonidos: penetración atómica de las cosas.

Comienzan los viajes para exhibir a los dos niños. Leopold tiene su plan: mostrar a su progenie, salir de la provincia y aumentar su prestigio y su categoría, ganar dinero y, seguramente, vivir un día gracias a este hijo de carrera altamente promisorio. Es un niño encantador, lo besa todas las noches en la punta de la nariz, le agradece que se ocupe de todo, le hace las más bellas promesas. Sin embargo, es delicado de salud. Aunque deja estupefacta a la nobleza, a veces se pierden algunos ducados. No importa: tuvo éxito en Viena, asombró a la familia imperial, la emperatriz lo besó, nuevas giras se anuncian. Leopold puede escribir, desde Francfort, en agosto de 1763: “Todos se quedaron maravillados. Que dios, en su alta benevolencia, continúe dándonos salud, y otras ciudades experimentarán la maravilla. Wolfgang es una alegría extraordinaria, pero también un poco diablo.”

“Wolferl” sabe hacer de todo: leer una partitura a primera vista, tocar, improvisar, sentarse ante el órgano y sorprender a los monjes con su dominio del pedal, reconocer las notas aunque se cubra el teclado con un pañuelo, descubrir de inmediato si alguien desafina y rasca el violín en lugar de hacerlo sonar. Es un dios, es un diablo. En uno de sus conciertos, en Francfort, hay un muchacho entre el público. A los 80 años, recuerda el acontecimiento. Se llama Goethe: “Lo vi cuando, a los siete años, dio un concierto durante un viaje. Yo tenía, entonces, alrededor de 14 años, y recuerdo perfectamente a este hombrecito con su peluca y su espada.”

Pronto, toda la familia Mozart está en Bruselas. La próxima etapa es París.

Es la primera estancia de Mozart en París. Habrá otra, en 1778, que será negativa. Pero, por ahora, démosle lugar al efecto que cuenta Grimm, cuya *Correspondencia literaria, filosófica y crítica* da el tono en todas las cortes de Europa: “Es algo sencillo, para este niño, ejecutar con la mayor precisión los fragmentos más difíciles con unas manos que apenas llegaban a la sexta: lo increíble es verlo tocar

de memoria durante una hora seguida, y abandonarse luego a la inspiración de su genio y a una multiplicidad de ideas fantásticas que sabe encadenar con gusto y sin confusión. [...] No sería sorprendente que este niño me diera vuelta la cabeza si lo escucho con frecuencia. Me hace pensar que es difícil protegerse contra la locura cuando uno asiste a un prodigio. Ya no me asombra que san Pablo haya perdido la cabeza después de su extraña visión.”

El papel de san Pablo no queda muy claro en esta escena, pero la referencia es interesante para la época, sobre todo porque es formulada por un hombre de la Enciclopedia y amante de madame d'Épinay. Tiene humor, sin duda, un humor inquieto. Pero Grimm hace la ley (Rousseau supo algo al respecto). Catorce años después, mostrará escaso interés por un Mozart de 22 años que ha cometido el error de crecer, expresa opiniones críticas sin molestarse y parece ir en dirección opuesta a la historia. No obstante, en 1764, una palabra de Grimm alcanza para abrir puertas. Estamos en Versalles, la reina conversa en alemán con este niño despierto que le besa las manos. Luis XV no entiende nada de la conversación, su esposa atiborra a Wolfgang de caramelos.

En Francia, la música siempre fue un problema (y lo sigue siendo). Leopold aprecia los coros, pero considera que “todo lo que estaba destinado a voces solistas y que debía parecer un aria era vacío, helado y miserable, es decir, muy francés”. ¿Qué ha ocurrido? Se piensa, se charla, se tiene ingenio, se polemiza, se bromea, se produce emoción, se galantea, se sarcasmea, se calcula y se geometrizaba, pero no se canta, en todo caso, de manera convincente para voces solistas. Italia, todo teatro y música, no alcanza con sus rayos al Hexágono. La gran aventura musical, con lo que ella supone de libertad íntima, se desarrolla en otros lugares. Gesualdo, Purcell, Monteverdi, Vivaldi, Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner no son franceses. Tal vez sea el momento de preguntarse por qué. En 1778, cuando Mozart está allí, no es razonable conversar sobre la pregunta de si hay que preferir a Nicola Piccini o a Christoph Gluck. Sin duda, en Viena, Mozart debió remontar incesantes obstáculos. Pero está claro que no habría podido componer ninguna de sus óperas en Pa-

rís, como tampoco las misas de Salzburgo y sus explosiones de alegría.

La lengua francesa, naturalmente dotada para hablar de literatura o de pintura, tiene algo que no se permite en música, salvo de un modo cristalizado, amanerado, retrasado. Revolución por un lado. Terror por el otro.

La siguiente anécdota puede darnos un principio de explicación: “La primera vez que Wolfgang tocó delante de la marquesa de Pompadour, el niño, en forma espontánea y como si lo hiciera habitualmente, se acercó a besarla. Ella hizo un gesto como para impedirlo, y Wolfgang, ofendido, dijo entonces: ‘¿Quién es ella para negarse a besarme? ¡A mí me besó la emperatriz!’.”

Para Leopold, la Pompadour tiene, en la cara y en los ojos, un aire de emperatriz romana: “Está llena de orgullo y es ella la que administra todo aquí.”

Podemos imaginar una entrevista de la Pompadour en el otro mundo: “¿Usted cree realmente que tendría que haber besado a ese chiquito?”

“Dios realiza todos los días nuevos prodigios en este chico”, continúa Leopold. Y es para creerle, puesto que Wolfgang, ahora, escribe sonatas. Las primeras están dedicadas a “la señora Victoria de Francia”, es decir, a la hija de Luis XV. El resto, a la condesa de Tessé. Esto no significa que se trate de entretenimientos furtivos. Podemos confiar en este testimonio de Leopold, que escribe, más tarde, a su hijo: “Cuando estabas enfrascado en la música, tu rostro expresaba tal seriedad que, en numerosas ocasiones y en lugares diversos, hubo gente que, preocupada por tu salud, comenzó a preguntarse si tu talento precoz no la quebrantaría.”

El cuerpo sonoro se anticipa al cuerpo biológico. Este niño tiene una inteligencia y pasiones que la fisiología y la razón desconocen. Crea por fuera de las normas del desarrollo libidinal. Madame de Pompadour, experta en el control de la sexualidad real, presiente el desajuste. Este varoncito virtuoso tiene capacidades de gozo ingobernables. En un sentido, la marquesa ya es “moderna”: prefiere el poder al amor. Y, en consecuencia, la filosofía política a la música.

En Austria, la situación de la música es totalmente diferente. Como lo escribe Robbins Landon: “Cuando Mozart llegó a Viena en 1781, todo burgués que se respetara sabía cantar, tocar el piano u otro

instrumento, muchas veces, con un nivel casi profesional. En este aspecto, esas mujeres y esos hombres fueron ciertamente influidos por la corte de los Habsburgo, en la que todos los archiduques y las archiduquesas eran músicos consumados y brillantes: el emperador José II, que contrataría a Mozart como *Kammermusik* [músico de la cámara], sabía leer a primera vista una partitura de orquesta, y su hermano, Leopoldo II, era capaz de dirigir una orquesta desde el clave (es precisamente para su coronación que Mozart compone *La clemencia de Tito*, en 1791). La música era una fuerza viva de la sociedad austriaca, desde las capas más altas hasta las más bajas.”

Se cuenta también que, una noche, Federico II hace callar a todos los comensales sentados a su mesa, se levanta y dice: “Señores, el viejo Bach ha llegado.”

Naturalmente.

Mozart tiene ocho años y está en Inglaterra. Es muy bien recibido por el rey y la reina, y se hace amigo de uno de los hijos de Bach, Johann Christian, también excelente músico. Leopold, que observa a su hijo, anota el 28 de mayo de 1784: “Ahora siempre tiene una ópera en la cabeza.” Quiere decir: no piensa más que en dominar los personajes y las situaciones. Toca, se perfecciona, escucha los grandes oratorios de Haendel, asombra a todo el mundo, como de costumbre.

Un magistrado inglés, Daines Barrington, tiene sus sospechas. ¿No habrá alguna trampa en esta puesta en escena? Escribe a Salzburgo para informarse sobre la fecha de bautismo de Wolfgang, decide examinar por sí mismo al monstruito y envía su informe a la Sociedad Real de Londres. Es un documento impresionante. Barrington comienza por observar las capacidades de Mozart para leer partituras a primera vista. Le dan una partitura manuscrita desconocida: “Apenas coloca la música sobre el pupitre, ataca el preludio como un maestro, fiel a la intención del compositor en la medida y en el estilo.” Visión global en detalle. En cualquier casa, se siente como en la propia. Continúa: “Su voz tiene el timbre débil de un niño, pero canta de un modo magistral e inigualable. Su padre, que ha tomado la voz grave, desentona una o dos veces en su parte, aunque ésta no presenta más dificultades que la voz aguda. El niño deja ver, entonces, cierto

descontento, señala las faltas con el dedo y ayuda a su padre a encontrar el camino. [...] Al finalizar el ejercicio, se aplaude a sí mismo por su propio éxito y pregunta vizazmente si no tengo más partituras.”

¿Una improvisación ahora? Pero cómo no. Tome la palabra *affetto*, por ejemplo. El pequeño prodigio inventa rápidamente un aria con ella. ¿Le pide ira? Ningún problema: “El niño mira a su alrededor con malicia, y comienza una suerte de recitativo, preludio de una canción de ira. Cuando llega a la mitad del aria, se anima tanto que golpea el teclado como un poseído y, por momentos, se levanta de la silla. Ha elegido como motivo de improvisación la palabra [italiana] *perfido*.”

Tenemos, así, una pequeña ópera de bellísimo efecto: el padre —ubicado en el lugar, algo torpe, de acompañante y vigilante-explotador— y el policía-inquisidor, tratados de “pérfidos” en la pérfida Albión. No olvidemos la observación maravillosa: “mira a su alrededor con malicia”. Toda la paradoja del actor queda ilustrada en esta escena que hace estallar en pedazos el mito de la inocencia infantil. La música primero; los sentimientos y la autenticidad, después.

Barrington se rinde: “Tiene un gran sentido de la modulación, un gran dominio de la digitación, y sus transiciones de una tonalidad a otra son extraordinariamente naturales. Puede tocar durante un largo rato con el teclado oculto por un paño. [...] No obstante, su aspecto es por completo el de un niño, y todos sus actos son propios de un niño de su edad. Por ejemplo, en un momento en que está tocando el preludio ante mí, aparece un gato que le gusta mucho; abandona el instrumento, y sólo vuelve después

de un largo rato. A veces, corcovea por toda la sala a caballo sobre un bastón.”

Los adultos son niños altos atontados, representan sus papeles sin siquiera saber que lo son. Esposas, maridos, amantes, príncipes, valets, secretarios, notarios, condesas, princesas, doncellas, académicos, comandantes, médicos, campesinos, reyes, reinas, padres, madres, vejetes, hermanas, hermanos, todos y todas tienen sus posturas, sus gestos, sus segundas intenciones, sus pulsiones, sus aires, sus arias. La ópera lo demostrará: el que viva lo verá. Al mismo tiempo, miren a este chiquillo que corcovea sobre su bastón: estamos en el teatro de Shakespeare, se trata de una bruja.

Dicho esto, los niños siguen siendo niños, son frágiles. Nannerl, tal vez celosa por el éxito de Wolferl, se enferma, y esto da lugar a la siguiente reflexión de Leopold (precioso papá, uno de los más grandes autores de memorias de todos los tiempos): “Mi esposa y yo le explicábamos a la pequeña lo vano de este mundo y la felicidad que significaba, para una niña, morir joven. [...] En su delirio, ella se expresaba ora en inglés, ora en francés, ora en alemán, y de tal modo que, a pesar de nuestra tristeza, nos veíamos obligados a reír.”

Wolferl también se enferma: fiebre cerebral, coma de ocho días de duración. Se larga a hablar sin pausa y sin que se pueda adivinar acerca de qué. Se recupera, afortunadamente para las finanzas del viaje. Pero no le queda más que “la piel sobre los huesos.”

De regreso a París, todavía puede seguir sorprendiendo a Grimm: “Durante una hora y media seguida, lo vimos enfrentar los ataques de músicos que sudaban la gota gorda y que intentaban, con

El oído absoluto / el oído relativo

Seguramente habrá escuchado hablar de este concepto tan elogiado: el oído absoluto. Consiste en la capacidad de identificar la altura de una nota sin punto de referencia (dentro de lo absoluto). En el campo, por ejemplo, al escuchar el paso de una vaca con su cencerro, la persona con oído absoluto escribe directamente: “mi bemol”. Algunos músicos reconocen de inmediato, sin titubear ni dificultad, todas las notas que escuchan y sus nombres surgen como un acto reflejo. Si bien el oído absoluto es un “don”, todos los músicos tienen la capacidad de adquirir el oído relativo. Con ayuda de un punto de referencia, como un diapason o una nota recién escuchada, y con un buen dominio de los intervalos, es posible identificar cualquier nota. De manera que si una persona con oído relativo escucha una la de referencia al momento del paso de la vaca, por el intervalo que se forma entre ambas notas podrá saber que la campana tocó un mi bemol de manera tan rápida y eficaz como si tuviera oído absoluto.

gran esfuerzo, salir del apuro en que los había puesto un niño que dejaba el combate sin haberse cansado.”

En el camino de regreso a Salzburgo, pasan por Ginebra. Sin embargo, a pesar de las recomendaciones de madame d'Épinay y de Damilaville, Voltaire no verá a Mozart: “Su pequeño Mazart [*sic*], señora, no se ha tomado, creo, el tiempo necesario para traer armonía al templo de la Discordia. Usted sabe que vivo a dos leguas de Ginebra: no salgo nunca; estaba enfermo cuando este fenómeno brilló sobre el negro horizonte de Ginebra. Finalmente, para mi gran pesar, se fue sin que pudiera verlo.”

Voltaire se perdió el cometa. ¿Habría podido hacer un esfuerzo? La historia no lo dice. Sólo registra este juicio expeditivo e injurioso de un Mozart católico fanático (y muy poco cristiano) a la muerte de Voltaire en 1778 (en su descargo, no está de más recordar que su madre acaba de morir ante sus ojos en París, y que tiene el derecho de quejarse por el modo en que Grimm y, en general, los franceses de esta época se negaban a recibirlo): “Voltaire, ese bribón descreído y cabeza dura, reventó, por decirlo así, como un perro, como un animal. ¡Ésa es su recompensa!”

Estas líneas forman parte de la carta que escribe a su padre con el objetivo de prepararlo para la muerte de su esposa. Mamá ha muerto, después de todo, es la voluntad de dios, y si Voltaire “reventó”, es la voluntad de dios. Lo más importante ahora es mi música, y París no tiene la intención de favorecerla. El Teatro de la Ópera es también el de la crueldad. “Lo que más me molesta aquí es que estos estúpidos franceses creen que todavía tengo siete años porque me conocieron a esa edad. Aquí me tratan exactamente como a un principiante, salvo los músicos, que piensan distinto.” Cuidado, se está preparando una revolución (carta del 31 de julio de 1778): “Cuando se me da por pensar que mi ópera va a salir bien, siento fuego en el cuerpo, y me tiemblan las manos y los pies por el ardiente deseo de seguir enseñándoles a los franceses a conocer, a estimar y a temer a los alemanes cada vez más.” Efectivamente, algunos años más tarde, los franceses aprenderán de Mozart, en italiano y con música, qué significan realmente las palabras de Fígaro.

Traducción de Anne-Hélène Suárez-Girard.

Giuseppe Verdi.

Una biografía

✎ Christoph Schwandt

El gran músico de Parma fue además un exitoso hombre de negocios. Su habilidad para generar riqueza y su pericia para las relaciones sociales quedan de manifiesto en esta biografía, que con el número 490 acaba de aparecer en los Breviarios.

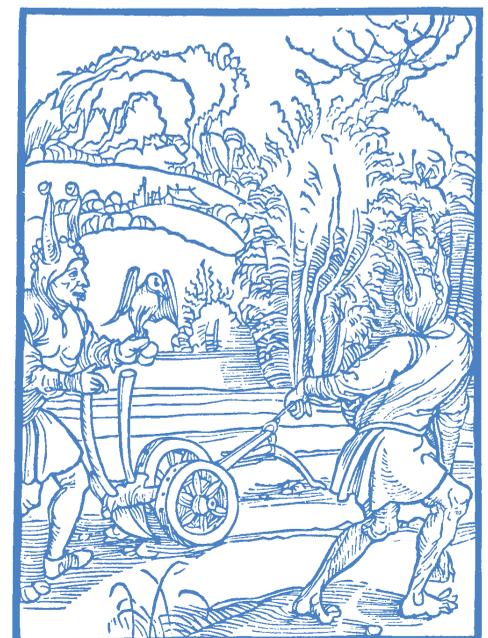
Ciertamente, Verdi había recibido las noticias de El Cairo, pero en el éxito de *Aida* recién creyó realmente cuando en el estreno de Milán fue llamado 32 veces a saludar delante del telón. Teresa Stolz había cantado el papel del título. Entre tanto, ella había terminado su relación con Mariani. Al comienzo no estuvo claro si la Stolz no debía haber cantado tal vez la Amneris, que en el fondo era el más atractivo de los dos papeles principales femeninos. La hija del faraón fue interpretada entonces por la vienesa Maria Waldmann; ambas mujeres contribuyeron no poco en los siguientes meses y años al éxito de *Aida* también en otros teatros.

El director, ese 8 de febrero de 1872, había sido Franco Faccio, de 31 años, quien renunció pronto a la composición. Un par de semanas después, en Padua, dirigió la siguiente realización de *Aida*. Verdi mismo confió, entonces —con la Stolz—, al teatro Regio de Parma una nueva escenificación, 30 años después de *Nabucco* con la Strepponi. Si la afinidad de Verdi con Teresa Stolz se había convertido en un *affaire*, no lo sabe nadie. La Stolz no era ni linda ni delgada. Y parece que tampoco inteligente. De todos modos, cantó los papeles de Verdi tal como Verdi lo imaginaba.

La orquesta y el joven director en Parma no eran particularmente buenos. Si bien en el pasado, en las pequeñas ciudades residenciales italianas, había habido de vez en cuando brillantes temporadas operísticas, ya ni se podía pen-

sar en ello. Esta región, todavía agrícola, se encontraba en una profunda recesión; las arcas públicas estaban vacías; muchos campesinos, también en los alrededores de Busseto, estaban en muy mala situación; tuvieron que vender su propiedad y buscar trabajo en los naciotes centros industriales. Los mejores medios de comunicación hicieron caer los precios de los productores.

Con una adquisición en Fiorenzuola sull'Arda, Verdi compró una propiedad más, que estaba a varios kilómetros de Sant'Agata y se desarrolló cada vez como gran terrateniente y empresario agrario. Para ello se entregó a la competencia de sus administradores y especialistas contratados, lo que no le resultó fácil, como lo hacía saber en una carta a Clarina Maffei, de mayo de ese año: “Me gustan mucho las flores, pero para tener lindas flores hace falta un jardinero. Ahora bien, los buenos jardineros, los buenos cocineros, los buenos cocheros, son los verdaderos tiranos de la casa... No, no, para tiranos en la casa es suficiente conmigo, ¡¡¡y yo conozco muy bien lo mucho que me cuestó!!! Por otra parte, soy un tirano que siempre hace lo que no quiere.”¹



Olivier Halanzier, el sucesor de Perrin en la Ópera de París, se anunció, de inmediato naturalmente, para reclamar *Aida* para su casa. Tuvo que esperar mucho. En buen francés, Verdi le agradeció: “Por el amistoso modo en que usted quiere entrar en relaciones comerciales conmigo..., pero ahora no tendría el ánimo para exponerme a las molestias y a la oculta enemistad que reinan en ese teatro y que todavía recuerdo con disgusto.”² A comienzos de noviembre se hicieron las valijas y los Verdi emprendieron el ya no tan extenuante camino a Nápoles, un “paraíso en la Tierra, poblado por ladrones”, como Giuseppina lo llamaba. Verdi le había querido negar a Torelli, que había superado los años de transición en el teatro San Carlo, sus dos óperas más jóvenes, porque *Don Carlo* y *Aida* eran simplemente demasiado pretenciosas para el contexto napolitano. Éstas serían *opere d'intenzioni*, obras que tendrían un propósito, un contenido que se querría compartir, no sólo música y palabras con indicaciones de escenas para representar irreflexivamente. El amigo De Sanctis hizo lo suyo para cambiar la opinión de Verdi. Cuando estaba todo listo para contratar a la Waldmann como Eboli y Amneris, y a Teresa Stolz como Isabel y Aída, finalmente cambió de actitud, pues Giuseppina y él habían aprendido a valorar el suave invierno en el golfo. Es imaginable que la simpatía del compositor, de 59 años, por la Stolz, 20 años más joven, y su admiración por el maestro, afectaron en los meses siguientes al matrimonio Verdi. Pero es cierto que Giuseppina, “una compañera de un formato poco usual” (Hans Busch), siempre trató con inteligencia, respeto y amistosamente a Teresa Stolz, lo que, con todos los chismes propios del medio teatral, no dejaba de ser digno de admiración.

El final del otoño, el tiempo de navidad hasta poco antes de las pascuas, tal vez también la encantadora primera parte de la primavera napolitana, los Verdi lo pasaron en un tranquilo discurrir entre el trabajo, el descanso, las fiestas y las excursiones. Por enfermedad tuvieron que ser postergadas las representaciones de *Aida* y también tuvo que prolongarse la estadía. Así, para las últimas semanas tomaron un cuarto en un hotel, ya que no pudieron prorrogar el contra-

to de alquiler de la vivienda. En la noche del 1 de abril de 1873, al día siguiente de la *première* de *Aida*, estaba prevista allí una cena con un par de amigos de la ciudad y del teatro. Para gran sorpresa, había en el *foyer* dos atriles dobles. Donde Verdi vivía en realidad nunca se escuchaba música, y mucho menos la propia.

La noche anterior, un desfile había acompañado al compositor a lo largo de todo el camino del teatro al hotel, en la Via Crocelle; una banda de instrumentos de viento tocaba melodías de sus óperas, lo que seguramente representó para él tanto un honor como un dolor de oídos. Tanto mayor fue la sorpresa cuando llegaron cuatro músicos de la orquesta del teatro San Carlo, afinaron sus instrumentos y tocaron ante los invitados un cuarteto para cuerdas, con cuya composición Verdi había ocupado su inesperado tiempo libre durante las últimas semanas; no había olvidado la pretenciosa afectación de la “Società del quartetto” de la condesa Maffei y mostraba, muy discretamente, quién era el maestro.

Él había estudiado con atención, ya en sus años más jóvenes, los cuartetos de Joseph Haydn, y con su experiencia de cuatro décadas como compositor no era ninguna sorpresa que pudiera escribir un cuarteto para cuerdas; sólo que ahora que verdaderamente lo había hecho, llamó la atención de sus amigos, dado que siempre había dicho, durante los últimos años, que componer no era un placer, sino un duro trabajo.

Con el galante y estilizado cuarteto del último acto de *Un ballo in maschera*, esta música no tiene nada que ver. Su lenguaje sonoro ya en la primera parte es indiscutiblemente el de *Aida*; pero operísticamente es tan sólo una *cantinelina* de chelo, en la tercera parte, similar a *Don Carlo*, y un pasaje estilo *scherzo*, en su parentesco tonal con el primer cuadro de *Il trovatore*. Este *prestissimo* tiene

también un poco de aire sureño, napolitano, aun cuando un cuarteto para cuerdas era un *pianta fuori clima* [una planta fuera de clima], como decía Verdi. Pero el verdadero *scherzo* es la fuga de la cuarta parte.

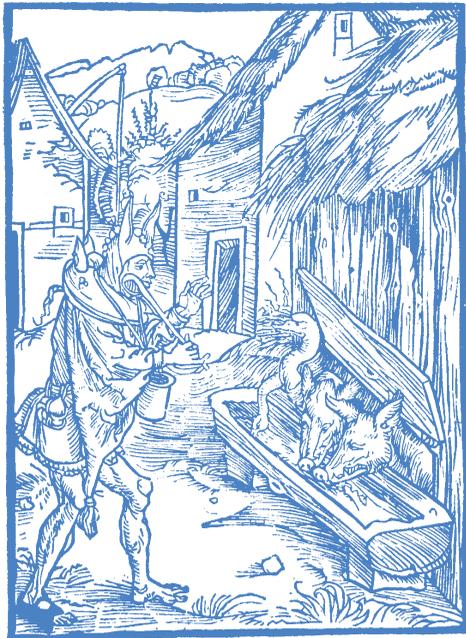
Luego, Verdi dejó de ser tan restrictivo como al comienzo pudo haber parecido, y tres años después aceptó que se representara públicamente su muy privado *Quartetto in mi minore*. Pero el “tirano” hizo nuevamente lo que él no quería. Una semana después del sorprendente “concierto privado”, partió con Giuseppina, y el 10 de abril, después de una ausencia de cuatro meses y medio, llegó a Sant’Agata.

Al regreso de una corta visita a Parma, le llegó a Verdi un telegrama de Clarina Maffei con la noticia del fallecimiento de Alessandro Manzoni. El anciano de 88 años se había caído, el 22 de mayo, por una escalera. Después de un largo aislamiento, Manzoni se había puesto nuevamente a disposición del público unos años antes. El poeta había sido convocado por Víctor Manuel como senador y se había convertido, más allá de su obra, en una figura de integración, sobre todo en la lucha por un único idioma en el país, lo que, sin duda, era una tarea social y política central, teniendo en cuenta la gran cantidad de analfabetas. Cinco años antes Verdi se había encontrado con Alessandro Manzoni una única vez. En sus tempranos años en Milán, probablemente nunca le hubiera presentado sus respetos, como muchos otros hacían, al más grande poeta italiano; no le interesaba su veneración.

“¡Mil veces bendito el campesino, que nace, come y muere sin que nadie se preocupe por sus asuntos! Y nosotros, estupidísimos gitanos, no podemos dar un paso sin que sea comentado de mil modos diferentes”, describe él, en una carta a Giulio Ricordi,³ el precio por ser un ar-

Las respiraciones y las cadencias

La música tonal suele compararse con el lenguaje hablado pues se compone de frases y miembros de la frase que respiran y se articulan, y tiene momentos tanto de interrogación como de afirmación o suspenso. El papel como organizador de estas puntuaciones y articulaciones corresponde a las cadencias. Se trata de un sistema de encadenamientos armónicos y melódicos presentes, con gran cantidad de variantes, en las obras de todos los compositores de música tonal. Dependiendo del grado en que termine la música, del acorde elegido, de la nota más grave y la más aguda, el discurso musical puede producir una sensación de final, de necesidad de continuar o del azar de una sorpresa por venir.



tista conocido. Aquí se trataba otra vez de él mismo, de su resolución de recordar la muerte de Manzoni con una *Messa da Requiem*. La obra debía ser ejecutada, tal como se lo propuso al editor y éste a la ciudad de Milán, en el primer aniversario de la muerte de Manzoni. El "Libera me, Domine", incluidos los grandes rasgos del "Dies irae" ya estaban terminados.

Para el entierro del poeta había llegado a Milán el príncipe Humberto; Verdi faltó al entierro. El 2 de junio, completamente solo, visitó la tumba de Manzoni.

Con la composición de su *Misa de difuntos en conmemoración del primer aniversario de la muerte de Alessandro Manzoni* comenzó, entonces en París, donde permaneció con Giuseppina durante varias semanas de ese verano, las tratativas con editores y empresarios internacionales. En otoño, como era usual, otra vez en Sant'Agata, continuó el trabajo junto a las restantes obligaciones de la villa. Se festejó el cumpleaños número 60 de Verdi, y recién el 30 de diciembre de 1873 partieron hacia Génova al Palazzo Sauli Pallavicino, donde Angelo Mariani estaba postrado desde junio, enfermo de cáncer. Sólo años después, Verdi, sin llamarlo por su nombre, expresó su pesar por la pérdida de un intérprete tan competente. [...]

La partitura de la *Messa da Requiem* fue terminada en abril en Sant'Agata. Al norte de los Alpes, esta obra fue aceptada con reservas durante décadas. A la presentación en la iglesia de San Marco, de Milán, que efectivamente había tenido lugar el 22 de mayo de 1874, gracias, en parte, a la ayuda del concejal Arrigo

Boito, asistió el director Hans von Bülow, que hizo circular inmediatamente, a través de la prensa alemana, toda clase de comentarios sobre la misa de difuntos; entre ellos, que se trataba en realidad de una ópera. Claro: la melodía y los efectos no eran muy diferentes que en las óperas de Verdi cuando se cantaba sobre las postrimerías del hombre, y los "golpes explosivos" y los "gritos que se abaten sin límites"⁴ del "Dies irae" eran, sin lugar a dudas, teatrales. Pero utilizar los medios del arte mundano en la música eclesiástica era corriente también en épocas anteriores y, en realidad, mucho más plausible que lo contrario, que es lo que pronto hizo Richard Wagner, que se sirvió de la liturgia para su teatro.

Pero los wagnerianos en Alemania consideraron mucho más indignante otra cosa muy diferente: que Giuseppe Verdi lograra la primera "comercialización" internacional en gran escala de una nueva obra de música seria. El *Requiem* de Verdi fue luego repetido varias veces por la Scala y, más adelante, por Du Locle en la Opéra Comique de París, al año siguiente siete veces más y cuatro en el Royal Albert Hall de Londres y en la Hofoper de Viena, la mayor parte de las veces con Stolz y Waldmann, que ya habían cantado en la primera presentación y con Giuseppe Verdi en la dirección.

Sólo las ejecuciones en Londres no contaron con demasiados asistentes, y la reacción del público fue reservada. En Viena, en cambio, el entusiasmo fue grande. Aun en una presentación, dirigida por Hans Richter, el 1 de noviembre de 1875, con la presencia del matrimonio Verdi. Sobre la obra sería "definitivamente mejor no hablar", escribió Cosima Wagner en su diario. Richter incluso se había atrevido a afirmar ante Wagner que Verdi no sería peor que Donizetti. Por ello, Cosima se sintió "físicamente mal": "tomo un libro de Goethe (*Paralipomena* de 'Fausto') y busco salvación. Pero nada ayuda, sufro, sufro. A R. también le parece demasiado malo y le pide a Richter que termine."⁵

Por otra parte, hubo muchas ejecuciones del *Requiem* en las que Verdi no ganó nada. Muzio escribió desde Estados Unidos que allí se lo ejecutaba en las iglesias, obviamente sin cobrar entrada, y que los sacerdotes se alegraban de juntar monedas en la bolsa de petitorio. El compositor no pudo defenderse, tampoco con el *Requiem*, de los procedimientos

comerciales que atentaban contra el arte, debido al todavía rudimentario derecho de autor italiano, y tampoco de la ejecución en un estadio deportivo con una orquesta de vientos que la acompañaba.

Del "Requiem-tournée", Verdi había traído un rango otorgado por la República Francesa, como comandante de la Legión de Honor, así como una orden obtenida en una audiencia privada del emperador austriaco (!). En 1875 viajó a Roma, donde el rey lo nombró senador. Las malas lenguas decían que sólo había recibido esta orden por su elevada contribución en impuestos. En Alemania, en esos días ocurría exactamente lo contrario; allí el compositor más importante de su reino había abordado al Kaiser para solicitarle dinero para sus planes de festivales de alto vuelo. Guillermo I remitió a Richard Wagner, por cuestiones de competencia, al Reichstag, a lo cual el compositor desistió de su pedido.

Todo el dinero que había ganado durante el último tiempo debía ser invertido y así la propiedad de Verdi, a fines de 1875, experimentó su mayor expansión. Además de las cuatro casas de campo y parcelas que poseía, que limitaban con Sant'Agata, compró dos propiedades más y un molino en la vecina Cortemaggiore. La adquisición de propiedades y tierras, que se extendió sistemáticamente durante años, adquirió su dimensión definitiva recién a fines del siglo xx, documenta Mary Jane Phillips-Matz, una investigadora estadounidense sobre este tema. [...]

Después de las representaciones de *Aida*, con la que continuó Emanuele Muzio, Verdi dirigió varias veces la *Messa da Requiem* también en el teatro de Escudier. En realidad, estas ejecuciones estaban planeadas en la Opéra Comique, pero ésta estaba en dificultades financieras de tal magnitud que finalmente tuvo que cerrar y el director Du Locle desapareció. Ésta fue una sorpresa desagradable para Verdi, pues le había prestado dinero. Él puso en marcha todos los mecanismos para recuperarlo e incluso le escribió una carta a una tía soltera muy rica de Du Locle que su mujer sin embargo interceptó porque de lo contrario la familia habría acabado en la ruina.

Teresa Stolz, evidentemente, cantó también aquí, en el *Requiem*, la parte de la soprano. A comienzos de junio festejó sus 42 años, y después de esta temporada había pensado en retirarse a la vida

Los principales editores

La difusión de la música tiene un impulso extraordinario con la aparición de la imprenta musical. El primer editor de música es Ottavio Petrucci (1466-1539). En 1501 publica su primera colección, el *Odhecaton*. Inventa una serie de caracteres móviles para la impresión de la música mensural y edita obras de los más importantes compositores de su tiempo, como Josquin des Prés. También es responsable de la edición de un gran número de partituras instrumentales, como tablaturas para laúd. Los encargados hoy en día de la informática musical siguen manejando un tipo para caracteres musicales que lleva su nombre. El francés Pierre Attaignant (ca. 1494-1553) también es un personaje importante en la historia de la edición musical. Comienza a publicar en el año 1528. El título "Suite de danzas" aparece por vez primera en 1557 en su séptimo libro de danzas. La siguiente generación, encabezada por Le Roy y Ballard, es el inicio de una larga dinastía de editores. A ellos se debe, en el siglo XVII, la transformación de la forma alargada de las notas a su forma oval.

privada; pero una oferta para una presentación en San Petersburgo fue tan elevada que, después de pensarlo, postergó por un año su despedida de la escena. En el verano, ella se trasladó a la estación balnearia de Tabiano, cerca de donde vivían los Verdi; esto sobre todo significaba estar cerca de Giuseppe, que valoraba el trato privado con ella tanto como sus cualidades vocales. Giuseppina estaba mortificada por la atención que Verdi le dispensaba a la Stolz.

Aunque incluso hubiera aparecido en la sección de chismes de los periódicos que en el sofá de la suite de hotel de la Stolz había aparecido la billetera de Verdi, existía entre el matrimonio Verdi —ambos ya habían pasado los 60— y la cantante bohemia una verdadera y sólida amistad: de mujer a mujer, cuando la más joven recorría los comercios de París buscando, con una muestra de tela color marrón en la mano, una tela de vestido para Giuseppina, y de Teresa a Verdi como una figura paterna carismática.

Ese verano, María Filomena hizo el bachillerato en el internado de Turín; regresó a Sant'Agata e, inmediatamente, viajó con Giuseppina a Tabiano, después de lo cual acompañaron a Teresa Stolz en la Villa Verdi. Después de algunos días de finalizado el verano, la Stolz viajó a Rusia. María Filomena se comprometió en el otoño con un joven de Busseto: Alberto Carrara era nieto del compañero de escuela de Verdi, Giuseppe Demaldè, que también había tocado en la Società Filarmonica, y era hijo del notario Angelo Carrara, el apoderado de Verdi. Hacia fin de año había tenido que registrar la compra de dos terrenos: uno directamente en Sant'Agata, y el otro,

seis kilómetros al oeste, en San Martino in Olza.

Sin embargo, Giuseppe Verdi no podía disfrutar el tranquilo retiro de la propiedad y la explotación de Sant'Agata, pues las necesidades de la población campesina estaban impresas en la vida cotidiana, así como la intranquilidad política, puesto que los irredentistas —procedentes de la extrema izquierda— exacerbaron el discurso nacionalista. El nuevo gobierno se preocupó por garantizar una escolaridad de por lo menos dos años en el país y decretó un derecho electoral considerablemente ampliado; pero la unidad interna en Italia todavía no había tenido lugar, porque, además, el papa no ocultaba su oposición al rey y al estado. Sin tan siquiera pensar en llevar una nota al papel, Verdi pasó el invierno, como era habitual, en Génova, y regresó a Sant'Agata en primavera. En febrero llegó una carta con una invitación para dirigir nuevamente el *Requiem* en el exterior. Este próximo gran viaje llevó a Verdi a un país que, como Italia, había alcanzado tardíamente su unidad nacional, y que, además, después de la guerra con Francia, se percibía como una nación vencedora. Esta Alemania no la vivió Verdi en su actitud fundacional prusiano-protestante, sino en la sensual provincia del Rin, de impronta católica y romana. Ferdinand Hiller, hijo de un comerciante judío de Francfort, pianista y compositor, en un tiempo amigo de Mendelssohn y de su predecesor Robert Schumann, de Düsseldorf, preparaba una fiesta musical en el bajo Rin, como director de la orquesta municipal de Colonia, y había invitado a su admirado colega italiano. Giuseppina

incluso refrescó sus conocimientos de alemán antes de partir, en mayo.

En el viaje a Rusia, ya habían pasado por Alemania; se habían detenido en Berlín y habían visto allí algunas representaciones, pero todavía no habían entrado en contacto con la música alemana burguesa. Dejando de lado las instituciones profesionales, los grandes coros de aficionados y los festivales musicales, establecidos ya antes de la creación del Reich, impregnaban la vida concertística. De Colonia, Verdi conocía la estación de ferrocarril, por el viaje a Londres, vía París, realizado 30 años antes con Muzio, quien acababa de llegar de París para ayudar en los preparativos.

El recibimiento fue caluroso, incluso desmedido, y el compositor, sorprendido por la vida social de Colonia, ya que cada representación debía "terminar allí a las diez de la noche, de lo contrario se viene el mundo abajo, para poder ir a los restaurantes, donde nunca se encontrará una botella de agua, pero sí cerveza, burdeos, vino del Rin, champán y mucho de comer".⁶ El 20 de mayo de 1877, en la víspera de Pentecostés, la ópera de verano al aire libre presentó en el jardín botánico de Colonia *Il trovatore*, en la traducción alemana de Heinrich Poch. ¡Con ballet! Días después tuvo lugar en Gürzenich la presentación de la *Messa da Requiem*, con un coro de 300 personas y con 200 instrumentalistas, todos músicos profesionales, como Verdi destacó en una carta a la condesa Maffei. El ingreso era a las 18 horas pues, bajo la dirección de Hiller, se ejecutaba primero



Los nombres de las notas

En el siglo XI, Guido d'Arezzo imaginó una escala de seis sonidos (hexacordo) destinada únicamente a solfear (también se dice "solmizar"), es decir, cantar nombrando las notas. De construcción simétrica, el hexacordo está constituido por dos tonos, un semitono y dos tonos. Para nombrar cada grado del hexacordo, Guido d'Arezzo se basó en un himno a san Juan Bautista cuyo texto había sido escrito en el siglo VIII por el poeta carolingio Paul Diacre: "Para que puedan tener eco en nuestras voces tus admirables hazañas, haz que tus sierros limpiemos de pecado nuestros labios, san Juan." Lo adaptó a una melodía donde cada hemistiquio comienza por un grado diferente del hexacordo y comprende las siguientes sílabas: *ut, re, mi, fa, sol, la*. El invento de los nombres de las notas de la escala, comenzando por *ut (do)*, responde entonces a un objetivo pedagógico. Esta escala comprende seis en lugar de siete sonidos porque el si presenta la dificultad de ser un grado móvil que toma dos formas distintas dependiendo de la dirección de la melodía (bemol o natural). El sistema de solfeo no se vuelve realmente heptatónico sino hasta el siglo XVII.

El nombre de las siete notas

En el siglo XVII, una séptima sílaba completa el hexacordo, el *si*. A partir de entonces, cada nota tiene su propio nombre. El origen de la sílaba si proviene posiblemente de *Sancte Iohannes*, último homenaje a Guido d'Arezzo, o bien, más verosímil, de la evolución de un sistema del siglo XVI que utilizaba las sílabas *sy* y *hoc* para designar las notas a distancia de un semitono superior del la del hexacordo. En la misma época, la sílaba *ut*, algo eufónica y difícil para solfear con velocidad, es reemplazada por *do* como homenaje al compositor Giovanni Battista Doni. (Una tercera versión, quizá más romántica pero no por ello menos verosímil, atribuye su origen a la palabra *Domine*, "Señor". [N. del t.]

La escritura con el nombre de las notas

Gracias a los nombres de las notas y las alteraciones es posible transcribir palabras en notación musical, práctica seguida por muchos compositores. El motivo codificado más conocido es B-A-C-H, que en el sistema alemán corresponde a las notas si bemol-la-do-si. Poco antes de su muerte, Bach lo utilizó como último sujeto de fuga en su obra inconclusa *El arte de la fuga*. Este mismo motivo es utilizado nuevamente por Liszt, Reger, Webern, Schoenberg... En su obra *Carnaval*, Schumann expone tres motivos que denomina esfinges, donde utiliza las letras A-S-C-H, nombre de un pueblo alemán, o S-C-H-A, letras que forman parte de su nombre: Schumann; todos los temas del ciclo comienzan con una letra diferente. Schumann, Brahms y Dietrich compusieron juntos una sonata para piano y violín basándose en las notas F-A-E, *fa-la-mi*, siglas de la frase *Frei aber einsam* ("libre pero solitario") del violinista Joachim. Brahms utiliza como frase opuesta F-A-F, *Frei aber Froh* ("libre pero feliz"). En su concierto de cámara, Alban Berg utilizó un tema llamado *motto*, que traduce musicalmente el nombre de los tres amigos: Schoenberg, Berg y Webern. Compositores como Arnold Schoenberg y Dmitri Shostakovich suelen utilizar elementos musicales tomados de sus iniciales (en este caso, Shostakovich utiliza el motivo "d-es [s]-c-h", tomado de la ortografía original de su nombre, Schostakovitch). Más cercano a nuestro tiempo, se rinde un homenaje colectivo al músico y mecenas Paul Sacher (Dutilleux, Britten, Boulez, etcétera) a partir de las notas mi bemol = es = s, la = a, do = c, si = h, mi = e y re = r (para las cinco primeras letras se recurrió al sistema alemán y, para la sexta, al sistema español).

la obertura de *La flauta mágica* y después del *Requiem*, la *Novena* de Beethoven.

"Un hombre delgado, mediano y de barba ya gris, con una expresión facial modesta, amable, pero con ojos fogosos, que mantenían un lenguaje muy elo-

cuente con la orquesta y los cantantes; un hombre, cuyo nombre cualquier niño conoce: Giuseppe Verdi", escribió el *Kölnische Zeitung*. "Verdi eligió ante todo matices mucho más agudos, más estridentes, de los habituales en Alemania...

Sin embargo, a nosotros los alemanes nos queda la enseñanza de que Verdi hace sus *fermatas* lo más cortas posible y nunca daña el sentido rítmico." Con excepción de los solistas —Lili Lehman, de la Hofoper de Berlín, que cantó los solos de soprano—, Verdi estuvo encantado por la calidad de los músicos renanos. Las damas de la sociedad de Colonia le regalaron una corona de laureles de plata, en cuyas hojas estaba grabado un nombre honorífico, y Caspar Scheuren, destacado pintor de paisajes, le alcanzó a Verdi un álbum con vistas del Rin y motivos de sus óperas; la orquesta agradeció repetidas veces con una tocata. Hiller dejó festejar la amistad artística y nacional italiano-alemana con rugientes vivas, y Giuseppe Verdi se adhirió: "Que ahora y siempre sea así, pues lo deseo de todo corazón."⁷ Verdaderamente permaneció en un afectuoso contacto con Hiller hasta la muerte de éste, en 1885. Colonia despidió a Verdi el 24 de mayo de 1877 con un gran concierto al mediodía en el jardín botánico en el que no sólo una banda militar tocó sus oberturas más queridas, sino también el cuarteto para cuerdas en una versión orquestal.

Después del regreso, a través de Holanda y París, Verdi no hizo más que "imitar al maestro albañil", tal como le contestó a Maria Waldmann el 16 de octubre, la que verdaderamente había oído un rumor o bien sólo había querido tentar el vado: "Recién desde hace unos pocos días pongo las manos en el clavecín antes de irme a dormir y toco un cuarto de hora. Ya verán cómo el *on dit* es una fantasía más."⁸ En verdad él no componía.

Traducción de Irene Merzari.

Notas

1. Werner Otto, *Verdi-Briefe*, Berlín, 1983, p. 234.
2. *Idem*.
3. *Ibid.*, p. 239.
4. E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, tomo III, Francfort, 1979, p. 1239.
5. Cosima Wagner, *Tagebücher*, tomo I, 1869-1877, Múnich, 1976, p. 356, 13 de febrero de 1871.
6. Hans Busch, *Verdi-Briefe*, Francfort, 1979, p. 138 y ss.
7. *Ibid.*, p. 139.
8. Werner Otto, *op. cit.*, p. 264.

Teoría de la música. Una guía

 **Claude Abromont**

Dentro de pocos meses saldrá de nuestras prensas esta colosal obra de uno de los más notables musicólogos y profesores franceses. Se trata de una guía enciclopédica, con abundancia de ejemplos gráficos e inusualmente ancha en sus temas, con gran atención a la historia de los conceptos musicales y a los aportes de quienes han edificado el arte y la teoría del sonido. Los breves textos que aparecen, encapsulados en recuadros, a lo largo de este número, provienen de este monumental trabajo, cuyo apartado sobre la propia teoría musical reproducimos en seguida.

Se trate de un teórico especializado o un neófito, la música se muestra como un todo misterioso e inabarcable. Se debe a su propia naturaleza. Las obras musicales se desarrollan en el tiempo y, de igual manera, el pensamiento musical también se desenvuelve progresivamente sujeto a la interpretación. Para captar la totalidad de una obra, para “visualizarla” de cualquier manera, no existe otra mirada que la imaginación y el recuerdo.

Pero, más allá de un arte en el tiempo, la música es también un arte del espacio. Los sonidos son vibraciones que se transmiten por el aire. Es posible así escucharla en un concierto o quizás al pasar cerca de una ventana entreabierta. El espacio influye sobre la percepción y la propia música será muy diferente si se escucha al aire libre, en una catedral o con audífonos. Hemos hablado del espacio exterior que transmite los sonidos, pero también existe un espacio interior en el seno mismo de la música. La analogía tradicional entre agudo y alto con grave y bajo es intuitiva, nos permite ver que la música se reparte en planos ante-

rioros y posteriores, que sugiere texturas, etcétera. Por último, el prólogo escrito en el siglo XIV por el compositor Guillaume de Machaut al principio de sus manuscritos propone una aclaración esencial del acto musical: “La música es una ciencia que nos hace reír, cantar o bailar.”

¿UNA “TEORÍA” DE LA MÚSICA?

¿Una “teoría” de la música? Este término podría parecer presuntuoso, puesto que una teoría debería explicar qué es la música y por qué nos llega tan profundamente. Ahora bien, nosotros simplemente practicaremos la notación musical y descubriremos la organización de los parámetros del sonido. Sin embargo, este modesto objetivo sigue siendo relativo pues, si alguien se apasiona por la notación musical cuneiforme de los sumerios o la música tradicional de la India, debe tener claro que se trata de sistemas musicales diferentes. De tal manera, aquí se busca descubrir el lenguaje musical occidental desde sus antiguos orígenes hasta la edad media, enriquecido en el renacimiento, completado en la época barroca y progresivamente expandido y renovado hasta llegar a nuestros días.

Utilizaremos sistemáticamente el término *teoría* teniendo en cuenta esta perspectiva y los límites impuestos por el espíritu.

LA TEORÍA COMO PROTAGONISTA

La palabra *teoría* proviene del verbo griego *theoreo* que significa “inspeccionar, examinar, observar, contemplar, considerar”; un *theoros* es un espectador (de una pieza, de una fiesta, de un juego). La helenista Denise Jourdan-Hemmerdinger, por su parte, define la teoría como una “visión cósmica”, dentro de la tradición pitagórica. ¿Acaso está conde-

nada la teoría a rendir cuenta tardíamente de la evolución de la música, mientras que el verdadero practicante musical es el único capaz de atesorar una práctica musical auténtica? ¿Será quizá la teoría tan sólo una simple espectadora de la música?

Al parecer, no debemos subestimar su rol protagónico, pues la teoría transmite pero también crea. La filóloga Marie-Élisabeth Duchez, hablando de la racionalización de la idea de altura del sonido en la época fundamental y decisiva que abarca los siglos carolingios y romanos, escribe: “Debemos admirar el inmenso esfuerzo de teorización desarrollado entre los siglos VIII y XI, que conllevó a una estructuración musical de carácter sonoro donde los principios subsistieron con eficacia durante seis siglos; y debemos insistir en el gran esfuerzo que la teoría ha hecho por impulsar un objetivo práctico, que consiste esencialmente en salvar las dificultades que impone la transmisión oral de la música.” La teoría acompaña pero de igual manera puede plantear condiciones técnicas, estéticas e históricas nuevas de importancia crucial para la creación.

Más cercano a nosotros, el *Traité des objets musicaux* (1966), de Pierre Schaeffer, presenta el ejemplo extremo de una teoría prospectiva, contemporánea al nacimiento del lenguaje al que corresponde (1948); se ocupa de la estructuración del solfeo de una determinada manera, imaginaria, es decir proyectando a futuro, lo cual sigue siendo nuestra preocupación actual.

TRES ASPECTOS DE LA TEORÍA

Múltiple y cambiante, la teoría musical ofrece tres aspectos con ciertos rasgos comunes. El primero, contemplativo y especulativo, aparece desde su nacimiento e inicia una gran polémica en torno a los nombres, la aritmética, la cosmología, emparentándose con filóso-

fos y pensadores; la armonía, una idea universal anterior a su aplicación musical, designa la reconciliación de los opuestos. Esta teoría, entonces, no conoce más oídos que los del alma y el universo; rinde cuenta de lo que entiende (la cuerda del monocordio) sobre algo cuyo objeto no es ser entendido (la silenciosa órbita de los planetas). Sin embargo, la teoría marca la música y la reflexión musical con una impresión perceptible y, como fundadora, hace posible el auge de una reflexión teórica posterior. Sus últimas luces brillan en el alba del renacimiento y sus últimos representantes —como Jacques de Lieja— son los lúcidos testigos, profundamente nostálgicos, de su propio desvanecimiento.

El segundo aspecto, deductivo y experimental, es herencia de milenarias observaciones de todo tipo, en las que el monocordio —otra vez el monocordio—, trozo de madera con una tensa cuerda, juega un papel central a todo lo largo del Mediterráneo, calcula las relaciones entre los sonidos, imagina las distancias cósmicas. Nada más sorprendente que el destino de un casi juguete infantil se haya convertido no sólo en acompañante personal de muchos soberanos del mundo, sino también en un escrutador exhaustivo (¡por más de 2400 años!) en busca de la comprensión del secreto de los intervalos musicales. Cuando el relevo es to-

mado por Descartes, Mersenne, Sauveur, Rameau y muchos otros, el entendimiento teórico se topa con ciencias más perspicaces que no necesariamente se compenetran: la física acústica, poco después unida a la psicología, la sociología, la antropología y las numerosas corrientes científicas más recientes como el estructuralismo, la lingüística y las ciencias cognitivas. Bajo semejante laberinto, la teoría musical erudita actual halla su lugar a trompicones. A veces maltrecha, a menudo lúcida pero jamás indiferente, puede estar tentada a convertirse en la primera de la clase; al autor de estas líneas le ha sido dado escuchar a un musicólogo, por otra parte impresionante, generoso, erudito, desear que la musicología se convirtiera en la reina de las ciencias humanas, réplica del sueño alimentado por Rameau con respecto a las ciencias exactas en su *Origen de las ciencias*.

El tercer aspecto, técnico y pedagógico, nos resulta el más conocido. Trata sobre las múltiples disciplinas “teóricas”, a su vez enfocadas hacia la formación práctica del músico. Las armas son casi incontables: solfeo, formación musical, armonía, contrapunto, análisis, instrumentación, orquestación, realización del bajo continuo, acompañamiento, improvisación, ornamentación, informática musical, etcétera. Esta dimensión práctica no siempre tiene como intención pri-

mera la objetividad; en cuanto a la armonía, por ejemplo, que frecuentemente se ha considerado como una “ciencia” (es decir, un saber), se adapta fácilmente a los estilos de épocas diferentes. Cada técnica se empapa con la música particular en la que persigue su maestría. No se le puede reprochar nada: ha nacido, muerto y nuevamente renacido con ella; claro está que siempre con un ligero desplazamiento pues, al cabo de numerosos contrasentidos durante el redescubrimiento de una música dada, da aviso de la sorprendente complicidad con su propia teoría. No se debe soñar entonces con una teoría universal por venir, sino maravillarnos de una coherencia tal a partir de sus elementos únicos, quizás “universales”, y de la renovación de dicha coherencia al momento de la aparición de una nueva música, de una nueva *prattica*. Tan artificial como la música a la que sirve, la teoría musical nos invita a la modestia (afirma que el hombre no es ni un pájaro ni un dios) y más aún a la esperanza (dice que todo hombre puede aprender, puesto que el saber es hechura del hombre mismo). Tal es el sentido de la bella sonrisa que Schumann nos invita a ofrecerle y promete devolver, sonrisa que inaugura esta guía de la teoría musical.

Traducción de Alejandro Pérez Sáez.

Dos oberturas: Aaron Copland y Roland de Candé

Si bien el sentido para aprender música es el oído, la vista puede ayudar a quien desee adentrarse en la fronda de este arte supremo. Textos como los que dan forma a este número de *La Gaceta* revelan los muchos modos de acercarse a la música, desde el tono biográfico hasta el teórico, y a ellos puede sumarse el que practican dos de las obras de nuestro catálogo, las cuales pueden ser calificadas ya como clásicos en el difuso ámbito de la iniciación musical.

Editada por vez primera hace ya casi medio siglo, y reimpressa desde entonces a ritmo sostenido, *Cómo escuchar la música*, de Aaron Copland, supone que el disfrute de la música es proporcional a la comprensión que tengamos de su estructura, su lenguaje, sus instrumentos. Con los mínimos tecnicismos necesarios para producir “oyentes lo más conscientes y despiertos que podamos”, el compositor estadounidense repasa aspectos que conciernen directamente al creador de música, como la textura o la estructura de las obras, así como a las formas fundamentales —el concierto, la sonata, la sinfonía—, y remata con dos temas de gran vigencia: un análisis de lo que en los años treinta era “la música contemporánea”, en la que él mismo ocupó un puesto

destacado, y un repaso de la música de películas. Conocer las entrañas de su arte llevó al autor de *Salón México* a redactar unas páginas entrañables y exigentes, apoyadas en el supuesto de que “el ‘problema’ de escuchar una fuga de Haendel no difiere en esencia del de escuchar una obra análoga de Hindemith”. Éste es el 101 de los Breviarios del FCE.

Por otro lado, Roland de Candé, en su *Invitación a la música. Pequeño manual de iniciación*, echa mano de un recorrido histórico para mostrar al escucha-lector el nacimiento y evolución de géneros, ideas, instrumentos. Esta mirada retrospectiva lo obliga a detenerse en los grandes pilares del edificio musical, pero no para endiosarlos sino para identificar su novedad, su genio, en un contexto más ancho. Así, la lección de historia es sólo el hilo conductor para repasar, con picantes comentarios casi siempre en contra de los clichés musicales, el repertorio que hoy podemos encontrar en una tienda bien surtida. De ahí que sus recomendaciones eludan lo obvio y señalen ejemplos al mismo tiempo sólidos y no muy trillados. Un glosario y una taxonomía de los instrumentos completan esta obra, la 386 de nuestra colección Popular.

Cuerdas revueltas

Consuelo Carredano

La música es un arte incorpóreo, pero quienes la hacen posible, ya gestando partituras, ya convirtiéndolas en vibración real, son seres humanos de carne y hueso cuya pasión y entrega son dignos de atención. En su libro sobre el Cuarteto Latinoamericano, que lleva el número 447 de nuestra colección Popular, Consuelo Carredano evoca las ya más de dos décadas de andanzas de este grupo de músicos, excepcionales por su arte y su tezón.

En la reseña a un concierto del Cuarteto Latinoamericano en el marco del Foro Internacional de Música Nueva, el crítico Juan Arturo Brennan analizaba la respuesta del público ante cierta clase de conciertos de cámara que, por añadidura, eran ¡contemporáneos! La asistencia —notificaba— no había sido tan generosa como en otras actividades del mismo foro. La razón la explicaba en su texto: “El cuarteto de cuerdas, incluso en sus manifestaciones clásicas, es una forma musical muy austera no sólo en lo que se refiere a su contenido tímbrico sino también en su aspecto formal. Esta austeridad se vuelve todavía más notable cuando de música nueva se trata, y no es extraño que el público sea un poco reacio a ponerse en contacto con esta forma musical.”¹

En los círculos musicales mexicanos la aparición en 1982 del Cuarteto Latinoamericano fue recibida con simpatía. Uno de los primeros periodistas en llamar la atención sobre el acontecimiento fue Graciela Phillips, quien el 3 de abril de 1983 escribía en *Novedades*: “Parece que dentro de nuestro difícil, precario e incipiente mundo musical ha nacido un cuarteto de cuerdas, esa prodigiosa herencia del pasado que, pese a la época de convulsiones en que vivimos, no da se-

ñales de desaparecer [...] Se han lanzado decididos a una tarea que, en este país, casi requiere del don de la ubicuidad para poder cumplir con los conciertos, el conservatorio, las clases particulares y cuanto compromiso ayude a sobrevivir a los cuatro músicos y a conservar el mínimo de tiempo que requiere el cuarteto.”²

El escritor Eusebio Ruvalcaba se ocupó también de reseñar las primeras actuaciones del Cuarteto Latinoamericano, enfatizando el esfuerzo realizado por sus integrantes durante el primer año de labores: “Por principio de cuentas llamó la atención el conjunto: porque ésa es la bronca: la integración, el acoplamiento, involucrarse unos con otros, aniquilar el narcisismo, ser cuatro en uno. Como en un matrimonio a cuatro. Fácil. Y pese a ser un cuarteto joven —no han de tener más de un año ensayando juntos— lo logró, se sintió el trabajo de equipo y esto ya es una hazaña que pone chinita la piel. Pero no se detuvo ahí la emoción, pues también hubo lo que distingue, algo así como un montón de chispas brotando de los arcos: la musicalidad.”³

Es una constante, desde los primeros conciertos del Latinoamericano, que la crítica destacara no sólo su acierto al incluir en su repertorio obras clásicas del siglo xx de magra difusión en México, sino el hecho de introducir obras mexicanas y latinoamericanas. El crítico José Rafael Calva se alegraba de que el “recientemente fundado Cuarteto Latinoamericano” incluyera en uno de sus conciertos el *Cuarteto* de Halffter, ya que a 21 años de la composición esta obra registraba apenas (ese día) su tercera ejecución.⁴ Comentarios similares aparecerían cuando en junio de ese mismo año el Cuarteto Latinoamericano interpreta el *Cuarteto núm. 1* de Julián Orbón: “Obra desconocida para los oyentes [...] del compositor cubano que radica en Nueva York, y quien, pese a su avanzada edad, comunica más temperamento y hallazgos en su obra que algunos compositores jóvenes. Su inclusión en el programa

representa uno más entre los grandes aciertos del Latinoamericano, en su afán por merecer el nombre que ostenta.”⁵

Sobre esto mismo escribió Graciela Phillips con motivo de una retrospectiva del siglo xx en el Museo de Antropología: “Las obras de Stravinski, Webern y Bartók forman parte del contexto del cual surgió la música contemporánea. Sin embargo, son casi desconocidas en nuestro atrasado medio musical, por lo que su elección resulta muy atinada [...] Quizás el Cuarteto se acercó con menor decisión a la pieza weberniana que el Cuarteto Juilliard (el cual interpretó, en fecha reciente, el *Opus 5* del compositor alemán). Sin embargo, las *Seis bagatelas* [Webern] fueron un estreno dentro del repertorio del novísimo cuarteto, cuya versión de *Malambo* de Ginastera,⁶ en cambio, será difícil de superar por cualquier grupo de cámara no imbuido con el supremo arte del compositor argentino.”⁷

Si como suele afirmarse, la salud musical de una ciudad puede medirse por la cantidad de grupos de cámara que tiene funcionando, es claro que la cartelera mexicana de aquellos años se encontraba un tanto lánguida debido a la escasez en la oferta de conjuntos de ese género y por la, con seguridad, inexistente propuesta cuartetística. En algunas realidades musicales latinoamericanas, la presencia del Cuarteto Latinoamericano se observaba frecuentemente como un hecho insólito, lo cual no habla sino de una situación generalizada en todos nuestros países. Su primer desplazamiento a Sudamérica constituyó, a decir de la crítica local, “un acontecimiento de los verdaderos para la vida musical de nuestro país” —señaló el compositor y musicólogo uruguayo Coriún Aharonián—. “Sus primeras dos actuaciones han sido un potente sacudón para el medio montevideano, a pesar de la escasa publicidad previa.”⁸

El Cuarteto Latinoamericano ha tenido una repercusión importante en la música de toda América Latina —considera Aurelio Tello—: “Las obras no vi-

ven solamente porque las haga un compositor. Una obra realmente existe cuando llega a las salas de concierto, cuando llega al público, cuando se graba, cuando se difunde, cuando se toca, y el papel que han cumplido los intérpretes latinoamericanos, sobre todo en los últimos años, ha sido decisivo para la difusión de nuestras obras y el Cuarteto Latinoamericano es uno de ellos.

"Su contribución ha sido fundamental sobre todo porque se trata de un conjunto que no tiene precedentes en América Latina: es un cuarteto de músicos latinoamericanos que alcanzan uno de los márgenes de difusión más altos a nivel internacional. Antes estuvo el Cuarteto de La Habana; ha habido buenos cuartetos en Buenos Aires, en Santiago de Chile, en otras ciudades, pero no creo que ninguno haya tenido la importancia, la trascendencia y el nivel técnico que tiene el Latinoamericano. Ellos conjuntan esto a su vocación latinoamericana. El caso de México —hay que decirlo— fue un poco distinto porque estaba el Cuarteto de Bellas Artes, el Cuarteto México, que fueron un poco la inspiración de ellos, aunque su compromiso fue más que nada con la música mexicana. En cambio, el Cuarteto Latinoamericano toca obras de compositores de Brasil, de Chile, de Argentina, de Bolivia, de Uruguay, de otras partes. Han apostado, arriesgando, por cierta música no muy difundida y creo que todos hemos salido ganando."⁹

¿Cómo ha sido visto y escuchado por el público el Cuarteto Latinoamericano a lo largo de estos 20 años de actuaciones? En una entrevista de Juan Arturo Brennan con el cuarteto poco después de haber regresado de un exitoso concierto en el Teatro alla Scala de Milán, Saúl y Arón señalaban la inmejorable posibilidad que su carrera les había brindado de presentar el repertorio latinoamericano en tantos países del mundo y constatar con ello que en todos sitios son recibidos con interés por los públicos especializados en música de cámara, quienes suelen comparar elogiosamente las obras latinoamericanas no americanas con otras del repertorio universal del siglo xx. Así —admitía Brennan—, "el Cuarteto Latinoamericano ha dado a conocer numerosas obras y compositores que no dejaban de ser meras referencias musicológicas y ahora son conocidos y aceptados".¹⁰

En los conciertos fuera de América Latina —señala Saúl— el público suele tener una idea preconcebida de lo que debe esperarse musicalmente de un grupo con el nombre y el perfil del repertorio del Latinoamericano. "El escaso contacto de la mayoría de estos públicos con la música del continente suele reducirse a las *Bachianas brasileiras* de Villa-Lobos, a su música para guitarra y, en el mejor de los casos, a alguna obra sinfónica de Ginastera o de Revueltas." Por lo tanto —continúa—, "deduce que la mayor parte de la música de concierto latinoamericana deberá tener algunos elementos nacionalistas, ritmos enfáticos y calientes, así como melodías algo exóticas y sensuales". Sin embargo, estos melómanos suelen llevarse con frecuencia una gran sorpresa con lo que escuchan en los conciertos del cuarteto, ya que manejan también obras que desafían cualquier clasificación o que están adscritas a técnicas y corrientes múltiples, como serían las obras dodecafónicas, tonales, neoclásicas, minimalistas, vanguardistas, nacionalistas, posmodernistas.¹¹

Mientras que en México el público asiduo a los conciertos de música de cámara contemporánea está compuesto, en su mayoría, por jóvenes, en países como Estados Unidos son las personas mayores quienes asisten con más regularidad. A este respecto escribió Brennan en una nota publicada después de una visita que hizo al cuarteto en Pittsburgh: "Una noche cualquiera, de mucho frío, aterrizo en Pittsburgh y, casi directamente del avión, llego a una sala de conciertos situada en las entrañas de un edi-



ficio que tiene un cierto parecido con una morgue. La sala misma, sin embargo, es un buen lugar para hacer música, y el público ha acudido en buen número para escuchar al Cuarteto Latinoamericano. Un primer dato interesante es la conformación de ese público: aquí en México, el cuarteto había logrado hacerse de un público relativamente joven; allá, parece que el concepto *cuarteto* está todavía más cercano al gusto de un público de mayor edad. No faltan, sin embargo, los estudiantes de la Universidad Carnegie Mellon."¹²

Aunque un cuarteto de cuerdas no es una novedad en un medio musical como el de Pittsburgh, advierte la doctora Thomas, directora de la Escuela de Música de la Universidad Carnegie Mellon, el Latinoamericano ha hecho una gran labor de promoción para su trabajo, gracias a lo cual los conocedores se están acercando más y más a sus conciertos y el público está siendo cada vez más numeroso. Una gran ayuda para esta respuesta es el espléndido repertorio del cuarteto, que gracias a su énfasis en la música de América Latina ha creado una identidad muy propia para el grupo y una mejor respuesta por parte de la comunidad universitaria.¹³

Por otro lado, en un texto leído en el acto de presentación al público de la edición del *Cuarteto núm. 3* de Revueltas, Arón Bitrán hacía referencia a la manera tan peculiar en que la crítica internacional recibe las obras latinoamericanas: "En nuestro cuarteto tenemos la creencia, quizás un tanto humorística pero no por ello menos cierta, de que seríamos perfectamente capaces de escribir la crítica a uno de nuestros conciertos de música latinoamericana fuera de México, antes de que éste se llevara a cabo y con seguridad casi absoluta adivinaríamos lo que los críticos de Estados Unidos y Europa dirían acerca de la música latinoamericana; por ejemplo, al oír a Ginastera ninguno dejará de mencionar a Bartók; al oír a Villa-Lobos todos hablarán de la selva amazónica y del paisaje brasileiro; al oír a Julián Orbón hablarán del maridaje entre la música española de los siglos xv y xvi con la música afroantillana; y así sucesivamente."¹⁴

Arón piensa que esto se debe a dos factores principalmente: "un eurocentrismo anacrónico que les impide juzgar lo desconocido sin hacer referencia a lo propio, y un mal asimilado concepto de

nacionalismo, entendido como una corriente estética totalizadora y no como lo que en realidad fue: una postura ideológica ante todo, en la cual cupieron diferentes estéticas y lenguajes.”¹⁵

No obstante, esa supuesta capacidad del Latinoamericano de predecir las críticas es algo que no ocurre con la música de Revueltas. La difusión que han hecho del *Cuarteto núm. 4, Música de feria*, les ha permitido recoger, a través de la crítica internacional, una buena muestra de comentarios que oscilan —a decir de Arón— entre el asombro y la fascinación, y una buena dosis de desconcierto ante la incapacidad de encasillar a Revueltas en los referidos clichés.

Notas

1. Juan Arturo Brennan, “Visita al foro 83”, *Unomásuno*, 29 de abril, 1983.
2. Graciela Phillips, “El pretérito musical redivivo”, *Novedades*, 3 de abril, 1983.
3. Eusebio Ruvalcaba, “Entre cuartetos y crisis” (recorte de prensa en el archivo del Cuarteto Latinoamericano, ca. junio de 1983).
4. José Rafael Calva, “Quinto Foro Internacional de Música Nueva”, *El Nacional*, mayo de 1983.
5. Graciela Phillips, “A la memoria de un ángel”, *Novedades*, junio de 1983.
6. La periodista se confunde. En realidad quiere decir el *Cuarteto núm. 1, op. 20*, de Ginastera.
7. Graciela Phillips, “De la abstracción al Malambo” (recorte de prensa en el archivo del Cuarteto Latinoamericano, s. d., ¿1983?)
8. Coriún Aharonián, “Es excelente, y es latinoamericano”, *Brecha*, 16 de mayo, 1986.
9. Entrevista con Aurelio Tello, México, 8 de febrero, 2002.
10. Juan Arturo Brennan, “Cuarteto Latinoamericano: inconfundible identidad musical”, *Pauta*, 50-51, abril-septiembre de 1994, pp. 9-17.
11. Saúl Bitrán, “Música de feria. Una visión personal”, *Pauta*, 77-78, enero-junio de 2001, pp. 75-76.
12. Juan Arturo Brennan, “El cuarteto en Pittsburgh”, *Pauta*, 30, abril-junio de 1989, pp. 95-97.
13. *Ibid.*, p. 97.
14. Arón Bitrán, “Los cuartetos de Silvestre Revueltas”, *Pauta*, 57-58, marzo-junio de 1996, pp. 30-35.
15. *Ibid.*

Perfiles del sonido

Héctor Vasconcelos

Héctor Vasconcelos sabe entregarse a ese proceso de transformación, en el que es notoria su formación musical, no porque practique la pedante minuciosidad del experto sino porque en sus textos sobre compositores e intérpretes se fusionan la técnica y el disfrute. Este texto abre el libro homónimo que está por aparecer en nuestra colección Tezontle.

La música llamada “clásica” está en una encrucijada. Tal vez sea una crisis irreversible que la convertirá algún día —¿en 50, 100 años?— en un arte sólo apreciado y practicado por unos cuantos: aquellos que sigan encontrando en ella algo que ni las otras artes escénicas o plásticas, ni la poesía, logran dar plenamente. Es decir, la expresión de estados anímicos, ¿ideas?, anhelos e impulsos, que no son adecuadamente traducibles al lenguaje hablado o escrito. Es cierto que entender o participar de este arte metaverbal ha sido siempre el dominio de los menos, pero desde que la música occidental se consolidó a partir del alto renacimiento, y pasó por una extraña e inigualada cúspide entre principios del siglo XVIII y principios del XX, no había descendido su popularidad, ni se había reducido el papel que ocupa en la cultura en general, como ha ocurrido en las últimas décadas.

Varios son los indicios de esta profunda crisis. Aunque los conciertos importantes y las grandes casas de ópera están con frecuencia llenas, el conjunto de públicos que asisten a esos eventos, como proporción de la población total, es cada vez más pequeño. Basta considerar que ningún concierto clásico —ni siquiera los “tres tenores”— puede ni remotamente provocar la afluencia de público que ocasiona un buen concierto de música pop. Es cierto que han proliferado los festiva-

les musicales, con frecuencia especializados. Pero excepción hecha de Salzburgo y quizá Edimburgo, se trata de sitios que convocan a pequeñas minorías de iniciados, a la vez que echan mano de turistas casuales. La venta de discos de música clásica se ha reducido en todo el mundo hasta el punto en que todas las compañías que tienen una división de música culta han tenido que disminuir su producción, y es cada vez más difícil publicar discos de compositores nuevos o de nuevos intérpretes. También resulta casi imposible que una de tales compañías se persuada de realizar una nueva grabación de, digamos, la sinfonía pastoral de Beethoven o de una sinfonía de Tchaikovsky, dada la cantidad de versiones prácticamente insuperables que ya existen y el limitadísimo número de personas que se interesarían en ellas. Las pequeñas tiendas especializadas que hacían la alegría de los melómanos en cualquier ciudad tienden a desaparecer aun en Europa. El único sitio en que previsiblemente podrán obtenerse estos discos en el futuro son las secciones, cada vez más reducidas, que las grandes cadenas transnacionales expendedoras de discos dedican a la música clásica. Cuando en una de las principales tiendas de discos de Berlín la sección de “clásica” pasa de un espacio prominente en el frente del local a otro más reducido en el pasillo, y esto ocurre en el lapso de unos cuantos años, es evidente que existe un serio problema. Estos cambios se observan en cualquier parte.

Pero la música culta enfrenta hoy en día otro problema que quizá sea aún más grave. A lo largo de las últimas décadas, los grandes públicos se han divorciado, en términos generales, de la música seria contemporánea. Éste es un fenómeno nuevo y sin antecedentes conocidos en la historia. En la época de Beethoven y de Mozart —y ciertamente en la de Bach y Haendel, y Rameau y Lully—, los públicos de aquellos días disfrutaban la música de esos compositores y asistían con entusiasmo al estreno de obras que con fre-

cuencia habían sido terminadas el día anterior. No preferían oír la música de tiempos pasados. El público de un concierto en Viena en 1808 quería oír la última obra de Beethoven o de Haydn o Salieri, y no necesariamente hubiese preferido oír una obra de Monteverdi o Palestrina, menos aún de Machaut o de William Byrd. El interés estaba centrado en la producción musical del momento. No es el caso de los públicos actuales.

Por alguna extraña razón, los compositores de la segunda mitad del siglo xx —y podría argumentarse que aun los inmediatamente anteriores— no han podido o querido producir obras que hayan encontrado un alto grado de aceptación entre los grandes públicos, es decir, que se hayan impuesto como partes torales del repertorio internacional. Podría afirmarse que ninguna obra compuesta después de la segunda guerra mundial se ha establecido en las preferencias del público de concierto (o de discos) en el sentido en que lo han hecho las sinfonías de Brahms o de Tchaikovsky. Aun si consideramos el conjunto del siglo xx, veremos que sólo unas cuantas obras —*La consagración de la primavera*, el *Concierto para orquesta* de Bartók, algún ballet de Prokofiev, algunas obras de Ravel y, desde luego, los poemas sinfónicos de Richard Strauss— han sido consagradas por los públicos como partes del repertorio estándar. El gusto del público parece haberse detenido en un periodo particular. Hay un arco que va de Bach y Haendel a Wagner, Mahler y Puccini (en fechas burdas, de 1720 a 1920), que claramente ocu-



pa las preferencias de los públicos de música clásica en cualquier parte del mundo. Nada escrito antes ni después parece suscitar el mismo grado de entusiasmo. ¿Qué ocurre? Nadie parece tener una respuesta satisfactoria. ¿En su búsqueda de nuevos horizontes —y porque consideraban que la armonía clásica había sido llevada hasta sus últimas consecuencias y estaba exhausta—, los compositores modernos se divorciaron del público? ¿La música “clásica” se tornó demasiado intelectual y sofisticada? ¿Habría algo, como argumentan algunos, en las relaciones tonales de la armonía clásica que es particularmente afín al oído humano o, en todo caso, al oído occidental? ¿La verdadera música “clásica” de hoy está en los *musicals* de Broadway, y la escriben compositores como Andrew Lloyd Weber?

No cabe la menor duda de que la calidad de la música que se produjo en el siglo xx es tan alta como la de cualquier periodo anterior. Tomemos el caso de la ópera. Obras como *Woyzeck*, *Moisés y Arón* y ciertamente *Pelléas et Mélisande*, son tan importantes como cualquiera escrita con anterioridad. Pero, ¿los públicos acuden a oírlas con la misma asiduidad con la que asisten a una ópera de Puccini o a alguna de las más accesibles de Wagner? Es evidente que no. Entre todas las óperas escritas por compositores posteriores a Puccini, tal vez sólo *El caballero de la rosa* logró imponerse en el repertorio básico de cualquier casa de ópera.

La música “clásica”, pues, está en crisis. Pero no siempre fue así. Hasta la segunda guerra mundial, este tipo de música ocupó un lugar central en la cultura, particularmente en Europa. Durante los siglos xviii y xix la música era parte integral de la educación de hombres y mujeres en las familias de la aristocracia y la burguesía. En cada casa era normal que se hiciese *Hausmusik*. Antes de la televisión, la gente asistía a conciertos y a la ópera rutinariamente. La política musical solía ser parte de los asuntos públicos al punto que determinar quién dirigía la filarmónica de Berlín o la Ópera de Viena era una cuestión de alta política, que con frecuencia traslucía el *Zeitgeist* del momento.

La mayoría de los músicos cuyos perfiles se esbozan en este libro vivieron ese mundo. Ejercieron su arte en una época en que la música culta era aún parte central de la vida de las ciudades.

Todos ellos forman parte de lo que quizá resulte ser el último gran florecimiento de la música clásica occidental, y de la institución social que ésta generó a partir del siglo xix: el concierto público. En los años treinta o cuarenta del siglo pasado, artistas como Rubinstein o Menuhin podían ofrecer, año tras año, tres o cuatro recitales en Carnegie Hall, durante la misma temporada, y agotaban los boletos. Ningún instrumentista de hoy podría hacer lo mismo. En sus actitudes hacia su arte y hacia la vida, en su manera de hacer música, estos artistas revelaban que se sabían portadores de una tradición y de una visión. Eran la encarnación de un arte sagrado que comunica lo más hondo de la experiencia humana, trascendiendo culturas, lenguajes, religiones, filosofías de la vida.

Otros de los músicos aquí discutidos —Yo-Yo Ma, Argerich, Plácido Domingo— reflejan más bien la transición en que se encuentra este arte. Cada uno a su manera —consciente o inconscientemente— representa una forma de adecuarse al papel que juega la música culta en nuestros días. Están activos en un mundo que muy poco tiene que ver con el de sus ancestros musicales del siglo xix.

¿Por qué habría yo de escribir sobre estos personajes? En primer término, porque recibí una educación musical profesional a partir de los cuatro años de edad, que prosiguió paralelamente a mi formación universitaria. Más tarde, la vida me puso en contacto, de manera sorpresiva, con actividades musicales en el curso de mis tareas en el ámbito de las instituciones culturales de México. Pero, además, las circunstancias familiares hicieron posible que tuviese el privilegio de conocer a algunos de estos artistas desde mi más temprana edad. A otros los conocí en la adolescencia o en la edad adulta, y nos hicimos amigos por elección necesariamente mutua.

En algún momento, varios amigos me sugirieron que escribiese algo sobre al menos algunos de los grandes músicos que he conocido, por tratarse de figuras legendarias del mundo musical. De ahí surgieron una serie de semblanzas que aparecieron en *La Jornada Semanal*, y que ahora, expandidas y adicionales, ven la luz en forma de libro. Como cualquier interpretación musical, estos textos no pretenden, no pueden ser más que una visión subjetiva de estos seres de excepción.

Entre la galantería y la metafísica

 **Christopher Domínguez Michael**

Hemos tomado este texto de *Perfiles del sonido para redondear en nuestros lectores la imagen que se formen de ese libro. Esta emotiva introducción es una buena síntesis de la obra y además es un veloz ensayo sobre el diálogo entre melómanos, ese arte menor de conversar sobre música para gozarla por otros medios. Confiamos en que las palabras de Domínguez Michael harán las veces de programa de mano a los lectores de la obra de Vasconcelos.*

Los melómanos, que somos una especie distinta a los compositores y a los intérpretes, sabemos que después de la escucha musical el supremo placer es hablar de música. Placer, como el cigarrillo en aquella greguería de Ramón Gómez de la Serna, que nunca sacia por completo. No son muchos quienes practican la conversación musical, saber situado a mitad de camino entre la galantería y la metafísica, arte que nos devuelve, cuando nos encontramos con alguien como Héctor Vasconcelos, al salón de la ilustración o a las tertulias románticas, a un espacio acaso imaginario donde el gusto es la única medida de las cosas.

Tras ese libro entrañable que son las *Cuatro aproximaciones al arte de Arrau* (FCE, 2002), Héctor Vasconcelos nos entrega estos *Perfiles del sonido*, que son, al mismo tiempo, una hermosa galería de retratos y una pequeña autobiografía espiritual. A lo largo de toda una vida dedicada al estudio y a la divulgación de la música clásica, Héctor Vasconcelos ha gozado del envidiable privilegio de conocer a maestros como Arthur Schnitzler, Claudio Arrau, Yehudi Menuhin, Herbert von Karajan, Henryk Szeryng, Leonard Bernstein, Plácido Domingo,

Carlos Kleiber, Martha Argerich y Yo-Yo Ma. La sola lista es impresionante pues incluye a buena parte del *armorial* de la música del siglo xx, la única aristocracia ante la cual me inclinaría devotamente.

Pero Héctor Vasconcelos está lejos de ser —como yo lo sería de haber llevado sus zapatos— un admirador rendido y afortunado. *Connaisseur y causeur*, Héctor Vasconcelos retrata con algunas de las más punzantes habilidades prosísticas anglosajonas: la economía verbal, la estocada humorística que sabe herir y curar al mismo tiempo, y una flema melancólica que me recuerda (para cambiar de registro) a los *Españoles de tres mundos*, de Juan Ramón Jiménez.

Perfiles del sonido es un libro al que sólo cabe reprochar su brevedad, cortesía moral no exenta de la proverbial reserva hispanoamericana. Pero lo que Héctor Vasconcelos nos ofrece es suficiente para excitar las ensoñaciones de cualquier melómano. Que Héctor Vasconcelos haya compartido con Martha Argerich algunos episodios de juventud ya es de suyo admirable; más lo es la manera en que retrata a esa joven belleza esquiva y desordenada cuyo Chopin y cuyo Brahms (ahora lo sé gracias a este libro) nació de la hipersensibilidad existencialista, acompañada de otras músicas (Juliette Greco y Edith Piaf) y de la lectura de Camus y de la olvidada Françoise Sagan.

Héctor Vasconcelos defiende una ortodoxia (y aquí comienza la charla entre

melómanos) a la cual me es imposible oponerme: esa escuela alemana del piano que tuvo en el chileno Claudio Arrau a su sumo sacerdote. Pero al denunciar a las malas influencias que sufrió Martha Argerich y que la alejaron de la realización a la que estaba predestinaba, acusando del desvarío a espíritus veleidosos como Benedetti Micheangeli y Vladimir Horowitz, Héctor Vasconcelos me convence de que no hay ortodoxia que valga sin la tentación de los caminos de la herejía.

Ejemplar es el retrato que en *Perfiles del sonido* leemos del violinista polaco-mexicano Henryk Szeryng. No es asunto de poca monta el enunciado por Héctor Vasconcelos en esas líneas: ¿cómo pudo ser uno de los intérpretes más sólidos del repertorio bachiano una persona tan trivial? ¿Qué dolor, qué muda tragedia, convirtieron a Szeryng en ese “mexicano profesional” más interesado en los saraos diplomáticos que en la música?

Por más que se nos diga que los intérpretes no son necesariamente intelectuales (y cualquier persona que haya sorprendido a una orquesta en un intermedio podrá corroborarlo) persiste un misterio que tiene que ver, se me ocurre, con la elusiva posición del concertista como mediador entre las formas artísticas, artista cuya personalidad puede o no manifestarse de manera autónoma en el camino que va de la partitura a la expresión sonora.

De la chabacanería de Szeryng al vo-

Las cadencias ocultas

Las cadencias articulan las formas musicales y separan las partes de un movimiento. Los compositores suelen destacar la aparición de dichas articulaciones, pero en ocasiones tratan de hacerlas pasar inadvertidas. De tal manera, algunos compositores ocultan o disfrazan los contornos de las cadencias con el fin de romper la monotonía de enlaces muy repetidos. La mejor técnica consiste en separar el movimiento armónico del movimiento melódico, para lo cual basta que se continúe la melodía con una nueva idea sobre de la cadencia; a este recurso se le llama en francés *tuilage* (“tejado”).

luminoso espectáculo de tenores como Plácido Domingo, Héctor Vasconcelos nos recuerda que la música, en su humana, demasiado humana abstracción, exige a veces una lectura moral. En un extremo —y aquí intento dilucidar una pequeña sociología de lo expuesto en *Perfiles del sonido*— el melómano debe enfrentar la incógnita de una centuria (la que acaba de terminar) donde la composición le dio la espalda a la multitud (¿o fue al revés?) y, al mismo tiempo, hizo de la ópera (ante la cual yo prefiero la intimidad de la música de cámara) una curiosa obsolescencia escénica que la sociedad del espectáculo trivializó hasta niveles difícilmente aceptables para quienes creemos en la música como el más estricto de los órdenes del espíritu. Esa contradicción no es nueva en la historia y acaso su postulación sea otra de las herencias románticas que el siglo xx tornó críticas.

No es extraño así que el temple intelectual de Leonard Bernstein, incluyendo todas sus debilidades tan neoyorkinas, sea para Héctor Vasconcelos más atractivo que la estatura humanitaria de Arthur Rubinstein y de Yehudi Menuhin o la aplastante personalidad de *impresario* a la Haendel que representó Herbert von Karajan.

Yo mido la oportunidad de un libro sobre música en la rapidez con la que interrumpe el cotidiano ajetreo y convierte la consulta y la escucha de la propia colección discográfica en un meticuloso placer que vuelve irrelevante o pesosa cualquier otra actividad. En ese sentido *Perfiles del sonido*, de Héctor Vasconcelos, ha cumplido su misión y la seguirá cumpliendo, pues esta clase de oráculos musicales se convierten en libros de consulta. Así, he pasado estas tardes escuchando otra vez, en compañía de Héctor Vasconcelos, con él (y a veces contra él), el debut de Martha Argerich, mi nunca suficientemente completa colección de la enciclopedia pianística de Arrau, la *sinfonía no. 4* de Brahms en la versión mefistofélica de Carlos Kleiber, los inagotables Chopin de Rubinstein, las partitas para violín solo con Szeryng o las sugerentes variaciones con las que Yo-Yo Ma enfrenta a Bach... Pero es sabido que entre melómanos la conversación nunca termina y yo debo finalizar este prólogo, que me ha sido encomendado inmerecidamente y que entrego al lector con gratitud.

Libros infantiles que suenan

Juana Inés Dehesa Christlieb

No hace falta ingresar al mundo del revés para que la música se imprima y los libros se escuchen. En el catálogo de obras para niños y jóvenes que el FCE ha preparado en la última década y media, esta ingeniosa inversión de roles ha producido materiales valiosos por sí mismos y por la relación que establecen entre estas dos artes, tan afines y a la vez tan dispares. Hoy ha salido a la luz un nuevo disco, en el que la límpida voz de Jaramar entona piezas para arrullar a los niños.

Como aportación a la teoría de que la música domestica a las fieras, el Fondo de Cultura Económica ha desarrollado, entre las obras que edita para niños, una sección de material musical con hondas raíces en los libros y la literatura: la colección de música latinoamericana Tu Canto. Son para Niños. Esta serie fue concebida como una herramienta de promoción y apoyo a los libros, pues nació de una iniciativa de la investigadora, pedagoga y cantante Gabriela Huesca, quien realizó diversas composiciones inspirada en los primeros títulos de la naciente colección A la Orilla del Viento; luego de presentarlas a la entonces Gerencia de Obras para Niños y Jóvenes, fueron editadas en 1994 en un álbum que, en honor a su fuente de inspiración, se llamó igualmente *A la orilla del viento*.

A este disco le siguió, en 1998, *Hijos de la primavera*, también de la propia Huesca, esta vez con temas motivados por la lectura del primer tomo de la serie Vida y Palabra de los Indios de América, nuestra colección de mitos, leyendas y descripciones de la vida cotidiana de las tribus originarias de Latinoamérica. Hasta ese momento, este par de compilaciones habían servido básicamente como un complemento en el trabajo de difusión de

los libros, pues, aunados al trabajo con cuentacuentos y la organización de festivales y talleres con los que la Gerencia de Obras para Niños y Jóvenes consolidaba su objetivo no sólo de producir libros sino de generar un mercado consumidor, se organizaban conciertos y recitales en los que los niños podían participar y pertenecer un poco más a este proyecto del cual formaban parte esencial.

No obstante, la idea de la música infantil como parte del acervo de obras para niños del FCE fue consolidándose poco a poco, hasta que se pensó como una colección de música latinoamericana concebida para niños, para su deleite y usufructo. Si bien la música infantil en nuestro país y en el resto del continente hispanoparlante ha estado bien representada y distribuida desde hace varias décadas, no se quiso desperdiciar el nicho que ya se había abierto con respecto a la producción de este tipo de material en el FCE. Fue un proceso arduo, tropezado e interrumpido por el caudal de compromisos y actividades que se desarrollaban en la gerencia, pero, finalmente, en 2002 se terminó de producir el tercer álbum de la colección: *Los cuatro elementos*, de Maruja



Leñero, que no se aparta del todo de la literatura pues toma como origen de sus composiciones los libros de Gastón Bachelard sobre los cuatro elementos —tierra, aire, agua y fuego, los tradicionales elementos que los griegos pensaban que conformaban todo en el mundo— y describe y recrea con sus melodías cada uno de ellos y lo que con ellos se relaciona.

Hace pocos días se presentó el cuarto título de esta colección: *Duerme por la noche oscura*, de la cantante jalisciense Jara-

mar, quien aprovechó su riqueza vocal y una investigación de Ma. Teresa Miaja y María José Rodilla sobre las canciones de cuna en la tradición hispánica para hacer un álbum con música que pretende llevar a los niños al sueño. Este disco contiene tanto canciones sefardíes como versos del México prehispánico, y poemas de Jaime Sabines o Federico García Lorca que la cantante y su espléndido equipo supieron arreglar y musicalizar para reinventarlos a través de la música.

Es la de esta colección una historia de un proyecto más que se afianza dentro de las Obras para Niños y Jóvenes del FCE. Una historia de clarificación, de definiciones y de logro de objetivos, de compromiso con los artistas y con el público que ha confiado en el proyecto. Esperemos que así continúe y que los discos que se han hecho y los que se hagan en un futuro encuentren su camino hacia los oídos de todos los niños latinoamericanos.

Entrar al juego

Gabriela Huesca

Todo surgió como un juego. Rodeada de niños y niñas cotidianamente, he sido cómplice y testigo apasionada de esa etapa de la evolución humana: la infancia. He aprendido de ellos la alerta permanente con que perciben el mundo en sus dimensiones grandes y pequeñas, con todas las sutilezas que median entre ellas. El de los niños es un universo animado, en el que todo está sujeto a un movimiento rico en visiones que se multiplican a cada paso. Los niños inventan historias reales y ficticias, personajes y acciones riesgosas, y las llevan hasta las últimas consecuencias, convencidos y comprometidos con su creación.

Conforman verdaderos colectivos potenciales, son capaces de crear un orden social distinto. Hacen sus reglas, las modifican, se equivocan, corrigen y, si no pueden, insisten. Son claros, directos, críticos; están empapados de humor y hacen uso de su libertad de expresión. Provocadores o creadores de atmósferas exaltadas, de complots secretos, juegan incansablemente con las sonoridades y los misteriosos silencios. Así juegan los niños, y así sobreviven en ambientes favorables o difíciles, en espacios que ofrecen opciones o son víctimas de las carencias, la incompreensión y el vacío. Jugar es cosa seria: es una seria posición frente a la vida.

El juego es un espacio de la imaginación en el que se construyen simbolismos que estructuran la realidad. Con los sentidos despiertos, observadores y curiosos, reaccionan frente a los estímulos, trazan caminos para llegar a alguna parte, experimentando todas las posibilidades, y cada vez que recorren de nuevo la ruta descubierta, alcanzan mayores distancias. Así como los niños se agrupan, también buscan los estados íntimos. Habitan el tiempo como una ensoñación. En esta dimensión la literatura, los cuentos y las ilustraciones ejercen la seducción capturando la motivación propia de la infancia, y toda su atención.

Los niños se apropian de los libros, y los libros se apropian de los niños. La voz y la palabra provocan los sentidos, la narración se torna en expresión total del cuerpo. El libro como objeto ocupa un lugar en el espacio, como un juguete que duerme cariñosamente debajo de la almohada. Desde muy temprana edad, los niños, a plenitud, observan, palpan, degustan colores, texturas, formas y pesos del objeto,

hasta descubrir con sorpresa la historia que devela la palabra impresa. El libro se convierte así en un mito, que posee un secreto que no todos conocen. La lectura exalta las emociones, moviliza la necesidad de expresión de los niños: los invita a hablar de su vida y profundizar en ella, a llegar a los rincones más ocultos. En este proceso, los niños modifican las historias, las mezclan, las llevan a sus juegos, las hacen parte de su universo sensible. Hay desequilibrio y equilibrio, porque el libro libera imágenes y libera conductas.

Queda claro, al margen de todo esto, que no todo lo que se ofrece para leer es bueno. Sabemos que todos somos blanco de un tiroteo manipulador. Por eso se trata de defender la calidad, de creer en el crecimiento estético, en el contacto profundo con los lenguajes artísticos. Y es en la experiencia estética donde se invoca, convoca y provoca, donde emergen las imágenes y las formas de relación con la realidad. Así podemos dar respuesta a nuestros pensamientos y emociones.

Así de poderosa es también la música, como un abrazo amoroso entre los seres humanos y el universo. Las sonoridades plenas de significados, matices, contrastes, colores, timbres, velocidades, alturas, ensambles, silencios... Silencios para ceder la palabra a la intimidad; silencios suaves y profundos que sostienen el universo, de donde nace el sonido que retorna y descansa. El silencio se escucha y se mira en movimiento constante. Adentro, aparte, antes y ahora. Estructuras simples y elaboradas para ubicar el entorno y más allá, los placeres y los dolores, los excesos, las contradicciones y la armonía. La extensión sensorial que nos abarca busca refugio en la memoria milenaria, en la sangre, en los huesos, conformando las almas y los sueños. La escucha alerta, envolvente, suspendida en el cuerpo para recibir el canto que apuntala la existencia.

Estos aspectos y expresiones, que están en juego en el juego, coinciden con aquellos que conforman el proceso de la creación artística. Son impulsos vitales. Se trata de generar un acto donde confluyan placer, pasión, honestidad y complicidad, porque la infancia genera la responsabilidad del adulto para crear a partir de aquello que verdaderamente nos significa.

¿Qué pasaría si fuésemos inmortales?

 **Favián Arroyo**

El pasado 8 de junio perdió la vida Leopoldo Zea, en cuya obra América Latina es uno de sus ejes principales, ya como tema de reflexión, ya como escenario donde se lleva a cabo esa reflexión. Este apretado recorrido por los momentos centrales en la vida del filósofo es una exégesis en clave biográfica de su pensamiento.

Uno de los primeros trabajos que Leopoldo Zea escribió siendo estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM se llamaba igual que éste. Sin embargo, salvo en la imaginación de Zea, no hay respuesta posible a tan desafiante hipótesis: la muerte siempre llega. Tarde o temprano a todos nos arrinconan y, simplemente, queda la memoria y el recuerdo de los seres queridos. En este caso queda algo más: la gracia de las letras que nos permite trascender la finitud para recorrerlo una y otra vez. Para Leopoldo Zea la muerte será sólo un instante en el tiempo, pues su pensamiento persistirá.

Leopoldo Zea Aguilar nació en la ciudad de México el 30 de junio de 1912. Vivió con su abuela Micaela de Aguilar en medio de la violencia iniciada con la revolución mexicana y con el estallamiento de la primera guerra mundial. Desde entonces, cuando estudiaba la primaria, Leopoldo Zea mostró ya un impetuoso interés por las letras, en particular por Salgari, Verne y Dumas. Sin embargo, fue su encuentro con los clásicos lo que marcaría su destino. Las lecturas de Homero, Virgilio, Dante, Tagore y tantos otros lo llevarían, años después, al curso de Introducción a la Filosofía que impartía José Gaos en la Facultad de Filosofía y Letras.

En la década de los treinta, el joven Zea trabajó como mensajero en Telégrafos Nacionales. Porque no había plazas

nocturnas, trabajaba por las mañanas y estudiaba por las noches. Terminó así la secundaria y entró a la Escuela Nacional Preparatoria. Al terminarla, el joven Zea logró conseguir una plaza nocturna, situación que le permitiría inscribirse en la Facultad de Derecho, donde estudiaba por las mañanas, y en la de Filosofía y Letras, a la que acudía por las tardes. Esos estudios de derecho garantizaron su subsistencia para insistir en una vocación que apuntaba a las letras.

En la Facultad de Filosofía y Letras tomó los cursos de Rubén Salazar Mallén y Samuel Ramos, lo que significó su primer contacto con la filosofía de José Ortega y Gasset, Luis Recaséns Siches y José Gaos. Sus escritos sobre Heráclito y Aristóteles llamarían la atención del transterrado Gaos, encuentro que redefiniría por completo la labor intelectual de Leopoldo Zea. Gaos, reconociendo la capacidad del joven Zea para la filosofía, lo propuso como becario de La Casa de España para continuar sus estudios, con una sola condición: debía dedicarse por completo a sus estudios de filosofía. No podía seguir trabajando y debía abandonar sus estudios de derecho. Por supuesto, aceptó.

Bajo la tutoría de Gaos, Zea terminaría sus estudios. Con su trabajo sobre *El positivismo en México* obtuvo el grado de maestro en filosofía. Sin embargo, ésta sería sólo la primera parte de su trabajo. En 1944, hizo en su tesis de doctorado la segunda parte de esa investigación, *Apogeo y decadencia del positivismo en México*, que además se hizo merecedora al *magna cum laude*. Ambas tesis serían publicadas por El Colegio de México en 1943 y 1944, y luego aparecerían en un mismo volumen editado en 1968 por el Fondo de Cultura Económica bajo el título de *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*.

Posteriormente, por recomendación de su tutor y por el propio interés de ampliar lo iniciado con *El positivismo en México*, Zea decide continuar su trabajo

en el ámbito de la historia de las ideas, sólo que esta vez tomando como referente toda América Latina. Un hecho fortuito colaboraría con tales intenciones. A mediados de la década de los cuarenta, William Berrien, de la Universidad de Harvard y la Fundación Rockefeller, visitaba México. Un día, Alfonso Reyes discutía con Berrien sobre un libro recién publicado que, a decir del primero, estaba plagado de errores; se trataba de *A Century of Latin American Thought*, de Rex Crawford. Berrien, indignado con tal crítica, retó a Reyes a hacer un trabajo que lo superase. Reyes pensó en un discípulo de Gaos para desarrollar tal empresa: Leopoldo Zea. Éste, que ya escribía desde 1942 en la revista *Cuadernos Americanos*, respondió al pedido con un trabajo intitulado “Las dos Américas”, en el que comparaba a la América sajona y a la latina.

Fueron la indignación de Berrien al leer ese artículo, el cuestionamiento que le hizo a Zea y la valiente respuesta de este último, lo que le permitió a don Leopoldo obtener la beca de la Fundación Rockefeller y viajar por Estados Unidos por seis meses y por América del Sur durante un año. La beca, iniciada en 1945, le permitió visitar muchos países y acumular material invaluable para su investigación. El joven filósofo comenzaría así una tarea que habría de transformar la visión que de nuestro pensamiento se tenía, abriendo espacios para el conocimiento sobre América Latina. Durante su periplo dio conferencias en universidades sudamericanas, discutiendo con maestros y estudiantes que no tardarían en abrazar el proyecto del filósofo mexicano. Tales viajes, que se extenderían por largo tiempo, dieron frutos concretos con nombres hoy clásicos en la historia de las ideas en América Latina, con quienes Leopoldo Zea conformaría el núcleo que produciría la investigación Historia de las Ideas Contemporáneas en América, patrocinada por el Instituto Panamericano de Geo-

grafía e Historia, y proseguiría con la publicación de Historia de las Ideas de América en el FCE.

Una larga producción filosófica se abriría con estas experiencias. En 1960 Zea fue nombrado director general de relaciones culturales en la Secretaría de Relaciones Exteriores, cargo que le permitiría emprender viajes por África y Asia en 1961 y 1964, respectivamente. Dichas misiones se convertirían en experiencias de gran valía para el filósofo mexicano, pues le dieron la oportunidad de establecer una perspectiva global a su visión latinoamericanista. Ya no se ocuparía solamente del problema de Latinoamérica como entidad marginada, sino del problema de América Latina como "tercer mundo". Fue en esos momentos cuando Leopoldo Zea comenzó a configurar su propia teoría de la dependencia y su pensamiento como un filosofar al servicio de la liberación, como ya lo venía esbozando en *La filosofía como compromiso y otros ensayos*, de 1952.

En 1988 se publicó *Discurso desde la marginación y la barbarie*, momento cumbre que confirmaría su calidad de filósofo universal. En éste, Zea vuelve a insistir sobre la necesidad de reivindicar aquellas otras expresiones subordinadas y marginadas del proceso histórico. Siguiendo la línea marcada por su producción de los años sesenta y setenta, Zea apunta hacia la idea de que lo propiamente universal es el ser hombre. La negación de la diferencia y de la capacidad racional del otro es la cancelación misma de la razón. La filosofía latinoamericana, como Calibán, ha descentrado el discurso apoderándose de él, haciendo de la razón un espacio extensivo. Sin embargo, no se trata de reivindicar la marginación y la barbarie, sino de hacer de estos nuevos centros de expresión metáforas que nieguen la auténtica marginación y barbarie, y regateen el derecho a la diferencia. Marginación y barbarie no son sino locuciones de una particularidad humana que afirma una peculiar condición del ser.

Doce años después, en 2000, se publicó *Fin de milenio. La emergencia de los marginados*, en el que sometió a juicio las transformaciones inéditas de la globalización. Con dicho fenómeno surgen nuevos actores políticos, sociales, culturales y económicos que exigen participar en igualdad y no sólo ser instrumentos en el

proceso de integración. Según Leopoldo Zea, habría que rescatar el surgimiento de estos fenómenos que el poder ha insistido en ocultar. Frente al desmoronamiento de la alternativa histórica al capitalismo, deberán generarse nuevas estrategias de contrapoder que permitan vislumbrar ese nuevo mundo para el ser humano.

Leopoldo Zea ha sido así maestro de generaciones. Fue, es y será un filósofo universal, no sólo por la grandeza de su pensamiento sino por las motivaciones de su filosofar. Sus obras son producto de una preocupación histórica y filosófica: el pensamiento de América Latina como una expresión más del filosofar y

América Latina como espacio vital, inquietud impetuosa que se vio reforzada por la invitación de su maestro José Gaos a reflexionar sobre la realidad mexicana y que tuvo como resultado libros ya ahora clásicos de la filosofía latinoamericana: *América en la historia*, *América como conciencia* y *Filosofía de la historia americana*, donde comenzaría a gestarse una nueva filosofía que, según palabras del mismo José Gaos en su *Filosofía mexicana de nuestros días*, ya no plantea la necesidad de rechazar el pasado, eje bajo el que descansaba el sentido de nuestra historia cultural, sino "de rehacerse según el pasado y el presente más propios con vistas al más propio futuro".

Bibliografía selecta de Leopoldo Zea

- 1943 *El positivismo en México*, El Colegio de México.
- 1944 *Apogeo y decadencia del positivismo en México*, El Colegio de México.
- 1945 *En torno a una filosofía americana*, El Colegio de México.
- 1948 *Ensayos sobre filosofía en la historia*, Stylo.
- 1949 *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica. Del romanticismo al positivismo*, El Colegio de México; reeditada y aumentada en 1976 por Ariel.
- 1952 *Conciencia y posibilidad del mexicano*, Porrúa.
- 1952 *La filosofía como compromiso y otros ensayos*, FCE.
- 1953 *América como conciencia*, Cuadernos Americanos.
- 1953 *El occidente y la conciencia de México*, Porrúa.
- 1953 *La conciencia del hombre en la filosofía. Introducción a la filosofía*, Imprenta Universitaria, 1953; a partir de 1960 se reedita como *Introducción a la filosofía. La conciencia del hombre en la filosofía*, UNAM.
- 1955 *La filosofía en México*, Editora Ibero-Mexicana.
- 1955 *América en la conciencia de Europa*, Juan Pablos.
- 1956 *Del liberalismo a la revolución en la educación mexicana*, Talleres Gráficos de la Nación.
- 1957 *América en la historia*, FCE.
- 1959 *La cultura y el hombre de nuestros días*, UNAM.
- 1965 *El pensamiento latinoamericano*, Pormaca; reeditada y aumentada en 1976 por Ariel.
- 1968 *El positivismo en México. Nacimiento, apogeo y decadencia*, FCE.
- 1969 *La filosofía americana como filosofía sin más*, Siglo Veintiuno.
- 1971 *Precursores del pensamiento latinoamericano contemporáneo*, SEP.
- 1974 *Dependencia y liberación en la cultura latinoamericana*, Joaquín Mortiz.
- 1976 *Dialéctica de la conciencia americana*, Alianza Editorial.
- 1976 *Filosofía latinoamericana*, Edicol.
- 1977 *Latinoamérica: Tercer Mundo*, Extemporáneos.
- 1978 *Filosofía de la historia americana*, FCE.
- 1980 *Simón Bolívar. Integración en la libertad*, Edicol.
- 1981 *Latinoamérica en la encrucijada de la historia*, UNAM.
- 1981 *Sentido de la difusión cultural latinoamericana*, UNAM.
- 1987 *Convergencia y especificidad de los valores culturales en América Latina y el Caribe*, UNAM.
- 1990 *Discurso desde la marginación y la barbarie*, FCE.
- 1989 *El descubrimiento de América y su sentido actual*, FCE.
- 1990 *Descubrimiento e identidad latinoamericana*, UNAM.
- 1991 *Quinientos años de historia, sentido y proyección*, FCE.
- 1991 *Ideas y presagios del descubrimiento de América*, FCE.

La filosofía de Leopoldo Zea

☞ **Mario Magallón Anaya**

Son pocos los temas de que se ocupó Leopoldo Zea a lo largo de las siete décadas que dedicó al pensamiento académico. Hemos tomado este ensayo, adaptándolo por cuestiones de espacio, de *Visión de América Latina. Homenaje a Leopoldo Zea, que a finales del año pasado el FCE publicó en coedición con diversas instituciones, entre ellas el Instituto Panamericano de Geografía e Historia*

Se ha dicho en el campo del filosofar y de la filosofía que toda gran filosofía es el desarrollo de una intuición original, la reflexión sobre un tema o un problema específico. Tal principio se aplica a aquellos filósofos “sistemáticos”, como también a los “asistemáticos” que han dejado un saber “orgánico” total, al modo enciclopédico. En ellos podemos encontrar como hilo de sentido y de significación aquella intuición originaria de base, desde la que se estructuró todo un andamiaje de ideas, filosofemas y teorías filosóficas.

La filosofía de Leopoldo Zea es recurrente: es una forma de filosofar que va marchando sobre una temática constantemente reelaborada en círculos de comprensión diversos, pero en una temática que se centra desde su propia intuición original. Se trata de círculos concéntricos cada vez más ricos y comprensivos con los cuales intenta abordar una realidad cada vez más fluyente, virtud de esa misma realidad que día a día vive.

Mal se puede definir a Leopoldo Zea como historiador o como literato. Porque Zea es un hombre que siente en carne viva su realidad, la que analiza filosóficamente, la cual quiere expresar, pero también transformar. Su quehacer no es meramente intelectual, sino el de un pensador que ejerce un pensamiento de acción, de una praxis teórica, lo cual rea-

liza con toda conciencia y libertad. De allí que su permanente búsqueda sea, con insistencia, sobre temas que parecen repetirse en toda su obra filosófica. Sin embargo, no se repiten; lo que sí se repite es esa pasión por alcanzar de ellos una mayor y más clara comprensión que la va adecuando al momento mismo en que escribe sobre ellos.

La naturaleza de la obra filosófica de Leopoldo Zea tiene dos vertientes: la teórica especulativa, con insistente apelación al método histórico, dominante en toda la obra; y la referida a la filosofía de la historia universal y regional. Es decir, la filosofía de Zea lo es por su fundamento de generoso humanismo latinoamericanista; y universalista por su forma de predicadora reiteración de articulaciones clave, pasando por una condición itinerante del mensaje, llevándola personalmente por los más diversos auditorios, tanto de América Latina como por los otros continentes del mundo.

La filosofía de Zea puede inscribirse en la tradición occidental que postula una filosofía como verdad histórica, donde parecen resonar las filosofías historicistas y existencialistas de diverso cuño. El ser humano es, ante todo, para nuestro filósofo, un ente histórico; coincide con Dilthey, José Ortega y Gasset y, por consiguiente, con su maestro José Gaos, en que la esencia de lo humano, si tiene alguna, es la historia. Desde esta perspectiva histórica, la verdad en Zea adquiere, entonces, un valor no definitivo, ni absoluto, menos aún intemporal, sino situada en un espacio y un tiempo.¹ En su reflexión sigue un proceso argumentativo donde liga las ideas abstractas con la concreción histórica y con las demás expresiones y saberes de la cultura. Así, se puede decir que en este filósofo mexicano —mucho antes que Karl Otto Apel y Jürgen Habermas— se da, en su construcción teórico-filosófica y en el método, una relación interdisciplinaria en el modo de filosofar y de hacer filosofía.

Desde sus primeros escritos filosóficos acentúa la ineludible necesidad de contextualizar el discurso filosófico. Le preocupa especificar y hacer converger lo concreto con lo universal. Esta misma preocupación la amplía al campo de la cultura. Por esta razón analiza el problema de la relación dialéctica entre convergencia y especificidad, pero a partir de lo específico, de lo peculiar, de las diversas expresiones culturales de los hombres y pueblos que han habitado y habitan el planeta.

Por encima de las ideas y de los filosofemas, una preocupación embarga a Zea: los seres humanos como autores de ideas de diverso carácter, no sólo filosóficas. Por ello, señala que la interpretación de las ideas filosóficas es la vía de acceso para interpretar al hombre.² Esta preocupación dará lugar, en el contexto histórico latinoamericano, en la década de los sesenta e inicios de los setenta, a la filosofía de la liberación y a la teología de la liberación, en el sentido de que una vez que se ha identificado el círculo opresor constituido, se planteó la necesidad de estudiar la liberación en las nuevas formas de dominación en la región.

Sin embargo, el discurso de Zea busca ir más allá de la circunstancia histórica y del método de filosofar europeo, por esto mismo, no va a partir de un hipotético universal *a priori*, sino de una dialéctica que va de la praxis a la teoría y viceversa, pero en una dialéctica abierta. La filosofía no se justifica por lo local de sus resultados, sino por la amplitud de sus anhelos, por el intento de sus soluciones.³ Pero filosofar de ningún modo es sólo lo abstracto y limitado a la palabra, sino que supone la capacidad de orientar la acción.⁴ Contrario a esto, la filosofía, dicen quienes cuestionan tal preocupación en nuestra América, se refiere siempre a problemas universales, eternos, por lo cual no puede ser sometida a determinaciones geográficas o temporales, pero tampoco se puede filosofar de espaldas a ellas. La filosofía se

enfrenta a grandes problemas, a problemas que trascienden las preocupaciones por temas circunstanciales. Pero también la filosofía plantea y busca soluciones que van más allá de las situaciones concretas de quienes hacen o han hecho, lo que se ha venido llamando filosofía. La realidad sociohistórica y las condiciones de existencia y de vida de los seres humanos requieren y demandan respuestas que propicien la reflexión filosófica sobre la dominación, la marginación y la pobreza, es decir, de las condiciones de existencia en que los seres humanos se encuentran en América Latina.

El discurso filosófico de Zea es un discurso antropológico, porque tiene al hombre, a todos los hombres, como preocupación central. Esto se lo puede encontrar a lo largo de su obra filosófica y lo expresa de forma conclusiva en su texto: *Filosofar a la altura del hombre. Discrepar para comprender*, cuando señala que son los problemas concretos de los seres humanos los que llevan a una identificación de las cuestiones éticas y a la aclaración de supuestos fundamentales. Esto no es otra cosa que una reformulación actualizada de los problemas esenciales del ser humano. Por analogía, se puede decir, que Zea coincide, sin buscarlo y menos aun sin proponérselo, con su maestro José Gaos y Jürgen Habermas, cuando plantea: “dada la interdependencia mundial cada vez mayor en que vivimos necesitamos establecer un ‘consenso ético’ entre todos los pueblos obligados a convertir un destino planetario común”. Sólo un “consenso ético permitirá establecer un reajuste que no condene a la eterna pobreza a unos para salvaguardar la abundancia de otros”.⁵

El ejercicio de la libertad conlleva a una responsabilidad, en que se sitúa el “deber ser” de la ética. La propuesta de Zea de una ética de corresponsabilidades y de relaciones intersubjetivas, también sostenida por Karl Otto Apel, está fundada en la libertad y la responsabilidad. Por esto mismo, Zea considera como necesaria una nueva justificación de valores que hagan posible la convivencia sin menoscabo de la persona. Porque existir es convivir, vivir con los otros. Porque “la conciencia propia de lo humano, hace posible la convivencia. La libertad es, por lo tanto, compromiso: soy libre, pero tengo un compromiso con la libertad de los demás.”⁶



Así, el discurso antropológico de Zea es inseparable de la libertad, de la justicia, de la igualdad, de la tolerancia, de la equidad, en suma, de lo axiológico, de los valores humanos, políticos, sociales, económicos y culturales, contextualizando al hombre en un diálogo y dentro de un proceso intercultural. La libertad en un caso y la justicia social en otro son las dos caras de una misma moneda de lo que es el hombre, pero presentadas con empeño como incompatibles. Los pueblos que hasta ayer hacían suyo el entusiasmo liberador levantan ahora sus manos por el proyecto también igualitario: “Estos pueblos han aprendido que la libertad sin igualdad es imposible, que ningún hombre o pueblo es libre si antes no es reconocido como igual a otros hombres y pueblos. No se renuncia a la libertad por la igualdad, simplemente se exige la igualdad para posibilitar la libertad. De esta forma proyectos que parecían estar enfrentados resultan complementarios.”⁷

Leopoldo Zea reflexiona sobre los dos principios de la racionalidad política liberal: lo público y lo privado, en los que el peso puede inclinarse hacia lo social o a lo individual, pero una inclinación que puede dar origen a “dos formas bárbaras”, por su equivocidad y por su autoritarismo. Pues es igual el autoritarismo de las mayorías que el de las minorías. Siempre será autoritarismo, esto es, negación de la libertad en nombre del individuo y de la sociedad. Porque en nombre de la libertad el mundo ha sido testigo de cómo se pueden anular las libertades completas; cómo en

nombre de la comunidad son sometidas voluntades, no menos concretas, por individuos manipuladores.⁸

La filosofía de la historia latinoamericana de Zea implica un compromiso y un proyecto. Es decir, ésta es algo que trasciende el conocimiento de los hechos históricos y lo que le da sentido a este conocimiento. Lo cual lleva implícito el “no atenerse a los hechos”, en el sentido de asumirlos, para trascenderlos. “Atenerse simplemente a los hechos sería sólo aceptarlos. Conocerlos para cambiarlos es, por el contrario, la preocupación central de esta filosofía de la historia.”⁹

La dialéctica filosófica de Zea se convierte, con el tiempo, en un instrumento para comprender y hacerse comprender, para discrepar y disentir, en diálogo abierto y democrático. Es la concepción de un logos que defiende su derecho a disentir, a expresarse de otra forma, diferente de la establecida por el discurso magistral. Más allá de un logos magistral, el descrito por Zea es un logos múltiple, diverso, abierto a la pluralidad de lo humano. Es un “logos que es también un diálogo que enlaza a los hombres entre sí, pero sin subordinación de unos a otros”. Más allá de Descartes, que en *El discurso del método* iguala a los hombres por la razón. Nuestro filósofo apunta que “la igualdad de los hombres deberá afirmarse por su diversidad, porque cada hombre, como cada pueblo son diversos de otros hombres y pueblos, pero no por eso menos hombres”.¹⁰

La pregunta sobre la posibilidad de una filosofía latinoamericana planteada por Zea en los cuarenta, la va a continuar desarrollando hasta los años sesenta. Esto se muestra durante todo ese tiempo, en sus permanentes polémicas con algunos de los que fueron sus discípulos y alumnos, las cuales, jalonadas por el proceso dialéctico y de discusión de su labor filosófica, se van a concretar en dos libros clave: *América como conciencia* y *La filosofía americana como filosofía sin más*, en los cuales se debatía sobre el posible contenido de un filosofar latinoamericano, sobre la originalidad, sobre el concepto de lo universal, de la autenticidad en el quehacer filosófico; se cuestionaba el propio pensar latinoamericano y se pasaba a analizar el pensar europeo; se defendían las más extremas posiciones, para de aquí perfilar, poco a poco un concepto del filosofar y de la filosofía.¹¹

La autenticidad filosófica radica en la

autonomía, la profundidad, el análisis y la crítica de los problemas filosóficos, por encima de los modelos filosóficos establecidos. Lo importante aquí, radica en hacer lo que han hecho los grandes filósofos de cualquier lugar del mundo. Porque, como bien señala Zea, no es un determinado modelo lo que importa al reflexionar filosófico auténtico, sino el problema que ha de ser resuelto. "El problema, que una y otra vez se va planteando el hombre en relación con su mundo. El discurso filosófico auténtico se encuentra, así ligado por la autenticidad de esta preocupación."¹²

En un ya célebre texto de 1942, "En torno a una filosofía de lo americano", Zea apuntaba: "Lo que nos inclina hacia Europa y al mismo tiempo se resiste a ser Europa es lo propiamente nuestro, lo americano [...]. El mal está que sentimos lo americano como algo inferior. La resistencia de lo americano a ser europeo es sentido como incapacidad [...]. Ser americano había sido hasta ayer una gran desgracia, porque no nos permite ser europeos. Ahora es todo lo contrario, el no haber podido ser europeos a pesar de nuestro gran empeño, permite que ahora tengamos una personalidad."¹³

Como resultado de las polémicas se va a concretar un discurso filosófico latinoamericano. Primero como una forma teórica del filosofar; segundo, como reflexión de un estilo propio del filosofar sobre una realidad histórica peculiar; tercero, como contribución de Latinoamérica al pensamiento occidental, al problematizarlo y hacer posible que éste pueda trascender su logocentrismo. Es una filosofía con conciencia de formar parte de occidente y del proceso de occidentalización global de nuestros días, y la necesidad de asumir la cultura occidental como experiencia y como instrumento para enfrentar a la propia realidad y problematizar el proceso mismo de la occidentalización de nuestro mundo.

De esta forma, el concepto de liberación en la filosofía de Zea no puede ser reducido sólo a la filosofía occidental, sino que, más bien se dirige a problematizarlo por la fuerza que en la actualidad se impone en el mundo global. El occidente, escribe Zea, ha hecho expresa una filosofía que por sus metas se presenta como universal. Es una filosofía que habla y actúa en nombre del hombre, en nombre de la humanidad. Sin embargo, este hombre parece no tener otra encar-



nación que la que enarbola, la del hombre europeo, que con la conquista la extendió a los pueblos y hombres conquistados. Hombres y pueblos conquistados, que por la vía de la dominación europea tomarán conciencia y se apropiarán del supuesto de hombre europeo. En este sentido, se puede decir que la cultura occidental, y con ésta la filosofía occidental, han dado a los dominados conciencia de su humanidad. La occidentalización del mundo trajo como consecuencia que las creaciones europeas son hoy, ya, bienes universales, al igual que sus valores son también propiedad del género humano.

La filosofía de Zea llega a la conclusión, en el último de sus libros más representativos, y con el cual, desde mi punto de vista, cierra el círculo de su obra filosófica: *Discurso desde la marginación y la barbarie*, de que ya no existen pueblos civilizados y pueblos bárbaros, sino pueblos formados por hombres concretos, entrelazados en sus esfuerzos para satisfacer sus peculiares necesidades y, por lo mismo, esta relación no puede seguir siendo la del dominio impuesto por unos y la dependencia sufrida por otros. Así, ya no debe existir la relación entre civilización y barbarie, sino una mutua comprensión. Se trata de un discurso frente a otro discurso, que por su diversidad son valiosos e iguales: el discurso como expresión de proyectos que, al encontrarse con otros, han de conciliar el discurso que busca yuxtaponerse.

Por todo lo anterior, se puede decir que el discurso filosófico de Leopoldo Zea, es un discurso de la modernidad,

que en la actualidad ha sido cuestionada, donde la razón, los individuos, los seres humanos, el sujeto, el ser, la metafísica, el progreso, la racionalidad histórica, la política, la libertad, la igualdad, las utopías y la democracia han sido negados o reasumidos por la posmodernidad, en una estructura abigarrada y fragmentaria e irracional. Allí, donde la utopía y los proyectos humanos ya no tienen un lugar, para dominar el imperio de lo efímero.

La modernidad filosófica de Zea, es la de un ser situado en un horizonte histórico en una realidad siempre cambiante y en crisis, donde esta última es un motivo del filosofar y de la misma filosofía. Porque todo filosofar, por método debe cuestionar sus propios supuestos, en los cuales ha de fundar sus argumentos y razones, esto es, debe poner en crisis sus propios hipotéticos teóricos.

Notas

1. Cf. Leopoldo Zea, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, México, FCE, 1975, p. 22.
2. Cf. Leopoldo Zea, *Convergencia y especificidad de los valores culturales en América Latina y el Caribe*, México, CCYDEL/UNAM, 1987, p. 24.
3. Cf. Leopoldo Zea, "América como conciencia", México, *Cuadernos Americanos*, 1953, p. 45.
4. Cf. Leopoldo Zea, "Filosofar a la altura del hombre. Discrepar para comprender", México, *Cuadernos Americanos*, UNAM, 1993, p. 24.
5. *Ibid.*, p. 23.
6. *Ibid.*, p. 27.
7. Leopoldo Zea, *Discurso desde la marginación y la barbarie*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 268.
8. *Ibid.*, p. 268.
9. Leopoldo Zea, *Filosofía de la historia americana*, México, FCE, 1978, p. 25.
10. Leopoldo Zea, "La filosofía como instrumento de comprensión interamericana", *Cuadernos Americanos*, nueva época, núm. 3, mayo-junio, México, UNAM, 1987, p. 138.
11. Cf. Leopoldo Zea, *La filosofía americana como filosofía sin más*, México, Siglo Veintiuno, 1980.
12. Leopoldo Zea, *Filosofía latinoamericana*, México, EDICOL, 1976, p. 14.
13. Leopoldo Zea, *Filosofía de lo americano*, México, Nueva Imagen, 1984, pp. 38-39.

Discurso desde la marginación y la barbarie

 **Leopoldo Zea**

Obra medular del filosofar de Leopoldo Zea, ésta de la que hemos tomado un fragmento apareció en 1984 en nuestra colección Tierra Firme. Como descubrirá el lector, el pensador enraíza en un abanico de tradiciones filosóficas la necesidad de reivindicar esas vagas zonas, geográficas o sociales, que solemos llamar periferia, pues la marginación y la barbarie son condiciones históricas, no ontológicas.

En septiembre de 1842, Karl Marx escribía a Arnold Ruge una carta de la cual extraemos el siguiente párrafo: “Nuestra divisa será la reforma de la conciencia, no por dogmas, sino por el análisis de la conciencia mística, oscura para sí misma, tal como se manifiesta en la religión o en la política. Se verá entonces que, desde hace mucho tiempo, el mundo posee el sueño de una cosa de la cual le falta la conciencia para poseerla en verdad. Se verá que no se trata de establecer una gran separación entre el pasado y el porvenir sino de cumplir las ideas del pasado. Se verá, por último, que la humanidad no comienza una nueva tarea, sino que realiza su antiguo trabajo con conocimiento de causa.”

Pensamiento de juventud, anterior al gran sistema cristalizado en *El capital*, pero en el cual se hace patente la extraordinaria preocupación humanista que el sistema posterior no podrá negar. El sistema sería expresión de la toma de conciencia de que habla Marx, mediante la cual todas las expresiones de la humanidad, de los hechos del hombre, adquieren sentido; de acuerdo con esta toma de conciencia sobre el quehacer humano, se hará patente la relación que guarda lo ya hecho con lo que está haciéndose, y el todo con lo que debe hacerse. Se trata de la toma de conciencia de una gran tarea que los hombres, los múltiples hombres

que forman la humanidad, realizan, han realizado y seguirán realizando, pero ya con conocimiento de causa: esto es, sabiendo, cada uno de estos hombres, las implicaciones de su propio quehacer con el quehacer de los otros hombres.

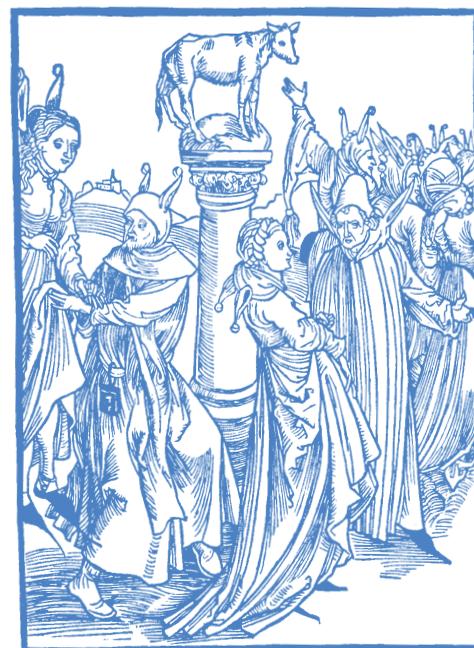
Muchos años después, ya muerto Marx y realizado su gran sistema, [...] Friedrich Engels, en carta a J. Bloch escrita en septiembre de 1890, decía: “La historia se modela siempre como resultado definitivo de los conflictos entre varias voluntades individuales engendradas ellas mismas por innumerables condiciones de la vida particular. También son innumerables las actividades entrecruzadas e infinitas las fuerzas paralelas, de donde surge una resultante: el hecho histórico. Sin embargo, éste mismo puede ser considerado como el producto de una fuerza que, vista en su conjunto, opera inconscientemente y sin plan preconcebido. Pues lo que cada individuo desea está trabado con lo que cada uno de los otros desea, y lo que resulta es algo que nadie ha querido.”

A pesar de los años que separan una carta de otra, ambas se complementan. La toma de conciencia de la historia hace patente su propio origen: el individuo, el hombre concreto en ineludible relación con otros individuos, con otros hombres. Fuerzas, múltiples fuerzas de individuos concretos que pugnan por el logro de sus no menos concretos fines o intereses y, como resultado, el hecho histórico que, como diría también Hegel, no satisface a ninguno de sus autores. Pero un hecho histórico que no puede ni debe concebirse como fuerza extraña al hombre que le da origen, al hombre en sus múltiples expresiones e intereses. Esto parece resultado de una fuerza abstracta y paradójicamente ajena a los hombres que la realizan y se sirven de ella; pero no hay tal, sin hombres concretos no hay historia, ni tampoco habría conciencia de la misma. Son hombres concretos como Hegel, Marx y Engels quienes toman conciencia del sentido que adquieren las múltiples

acciones de los no menos múltiples hombres que, como abstracción, forman la humanidad.

Es el hombre de carne y hueso, el hombre concreto, expresado en cada uno de nosotros, el protagonista de la historia; su historia y la de los otros hombres, sus semejantes. La historia como resultado de un conflicto permanente entre hombres concretos, hombres de carne y hueso, frente a otros hombres igualmente concretos. El conflicto entre hombres con sus modos peculiares de existencia, resultado ésta de sus propias e ineludibles condiciones de vida también en conflicto con otros hombres igualmente peculiares. Un conflicto que podrá ser rebasado si se toma conciencia de este hecho y se actúa en consecuencia con la ineludible relación del hombre con el hombre, si se actúa, podríamos agregar, solidariamente, lo que no implica el sometimiento de una voluntad a otra voluntad, sino la conciliación de lo que uno quiere con lo que los otros hombres quieren.

Marx y Engels han mostrado en ambas cartas, valga la metáfora, la relación que el bosque guarda con los árboles que lo hacen posible. Los filósofos griegos decían que sólo dios, por estar encima



de todo lo existente, podía ver el todo, la unidad, esto es, el bosque. En cambio, los hombres, obligados a vivir en la tierra, sólo podían ver los árboles concretos y, para captar el bosque, tenían que conocer árbol por árbol. La toma de conciencia de la historia es la forma como el hombre concreto trata de captar el bosque entero del cual él mismo es parte. El sistema que origina esta toma de conciencia es la cristalización del esfuerzo por conocer el bosque como totalidad, pero siempre a condición de que los árboles que forman el bosque no sean olvidados. Lo cual suele suceder fácilmente, como aconteció a los propios Marx, Engels y quienes han olvidado lo expresado en aquellas cartas. A veces se ha tratado de mentes dispuestas no sólo a olvidar los árboles sino incluso a sacrificarlos en supuesto beneficio del bosque, con lo que dicho bosque obviamente acabaría por dejar de existir. La conciencia de que nos hablan Marx y Engels ha de ser conciencia no sólo del bosque sino de los árboles concretos que lo hacen posible; el bosque en la ineludible relación que ambos han captado con la más extraordinaria y rica simplicidad. En los días en que vivimos esta simplicidad, que podríamos resumir en un "sin árboles no hay bosque", los árboles, esto es, los hombres e individuos concretos y los pueblos no menos concretos que forman esos hombres, están reclamando que se les considere, se les tome en cuenta en una tarea en la que todos están ineludiblemente involucrados. Una tarea que ha sido, es y ha de ser de todos los hombres, y cuya toma de conciencia ha de implicar la conciliación de voluntades en el logro de metas comunes sin sacrificio de la identidad que hace de cada hombre un árbol concreto y no sólo la abstracción del bosque que, según se dice, lo contiene.

El problema es que el hombre, el hombre concreto, este o aquel hombre, al tomar conciencia de su relación con los otros hombres, con sus semejantes, hace de ésta su toma de conciencia, la única y exclusiva posibilidad de existencia del bosque. El bosque, que él ve como la única posibilidad de existencia, del bosque y de sus árboles. Olvida que él es árbol y se considera bosque. Es el bosque ordenado y concebido de acuerdo con su propia y exclusiva visión, lo que implica a su vez el acuerdo de esta visión con sus no menos peculiares inte-

reses. Lo que él ve y considera que es el bosque resulta ser lo justo y verdadero. En cambio, lo visto y considerado por los otros hombres es lo inadecuado y falso. Cualquier visión que no se adecue a la suya será falsa y, por ello, cualquier expresión verbal de la misma, bárbara. Bárbara de lo bárbaro en su sentido original, esto es, balbuceo de la verdad, del logos que no se posee. Bárbaro será entonces el que no posee la verdad y con ella la palabra que la expresa. Bárbaro o balbuciente, frente a quien se dice dueño de esa verdad y, con ella, de la única palabra que puede expresarla. El dueño exclusivo de la verdad-palabra, dueño a su vez del poder que ha de afirmarla contra quien pretenda subvertirla, esto es, alterarla. El supuesto y exclusivo poseedor de la visión total del bosque como centro, a su vez, de todo orden que se derive del conocimiento del bosque. Ya entre los griegos se afirmaba: "Quien conoce el orden del universo conoce también el orden propio de los hombres." De allí la propuesta platónica de que los filósofos fuesen reyes, o los reyes filósofos. Aunque, para tener la verdad, ciertamente no se necesita ser filósofo sino tan sólo tener el poder para hacerla prevalecer.

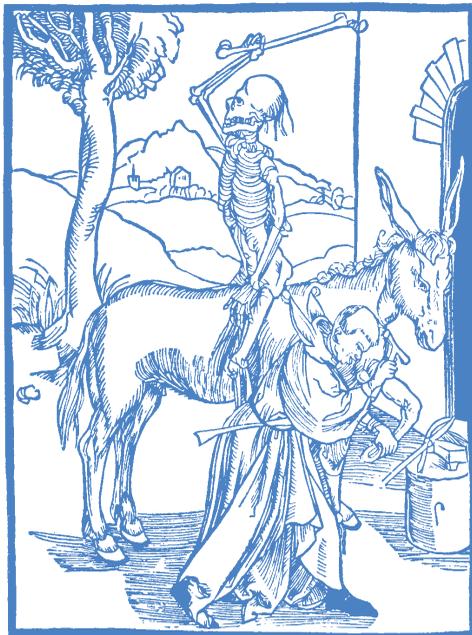
El logos, la palabra, la verdad, y con ella la única posibilidad de orden, se presentará como exclusiva no sólo de filósofos, sino de políticos, grupos sociales, pueblos y naciones. Dueños del logos, es ésta la única expresión posible del orden. Cualquier otra expresión resulta bárbara, esto es, balbuciente, mal dicha, mal expresada; y por ello fuera

del logos que le da sentido. Centros de poder y, al margen, hombres o pueblos que no saben o no pueden expresarse en un logos que no les es propio. Los otros son los mal hablantes y por tanto entes que han de ser sometidos. El maldito es quien subvierte el orden del logos por excelencia. Y por maldito, arrojado o aherrojado, esto es, fuera de tal orden.

El calificativo de *bárbaro* es de origen griego; para los griegos, bárbaro era el que no hablaba bien el griego. Por ello los no griegos eran entes marginales cuya humanidad estaba en entredicho. Menos hombres, por no expresarse correctamente en un lenguaje que no era el propio. Y, por lo mismo, entes que podían ser sometidos al orden e intereses de los exclusivos dueños. Bárbaro era igualmente, para los romanos, el individuo que estaba fuera de la ley, del derecho, del orden de la ciudad, la *civitas*, por excelencia. Al terminar Roma su función histórica, los bárbaros se transformaron en nuevos centros de poder o civilización y designaron como bárbaros a otros más bárbaros, en cuanto que los primeros elevaron su lenguaje, costumbres, etcétera, a signo de civilización. La dicotomía civilización/barbarie como signos de poder y dependencia, de centro y periferia. Pueblos dominantes y pueblos destinados a ser dominados por ser bárbaros, esto es, por no ser copia exacta de sus dominadores.

Europa, al cristalizar como un conjunto de naciones, al igual que Grecia y Roma, mantendrá la relación civilización/barbarie como expresión de sus relaciones con pueblos al oriente de sus límites, Asia, o al sur del Mediterráneo, África. Pero la mantendrá también con pueblos separados del continente por obstáculos naturales, como son las extensas estepas eslavas, la cordillera de los Pirineos o el brazo de mar que la separa de las Islas Británicas. Pueblos como los íberos al otro lado de los Pirineos, o los rusos en las lejanas estepas, los cuales, si bien estaban alejados de Europa por tales obstáculos, no lo estaban de los pueblos al oriente ni al sur de Europa. Rusia, en relación más estrecha con pueblos como los mongoles y los turcos; Iberia con los árabes del norte de África. Tales relaciones originaban mestizajes raciales y culturales. Pueblos frontera frente a asiáticos y africanos, pero también pueblos frontera frente a Europa. "Asia no empieza en los Urales, sino





en las estepas eslavas." "África empieza en los Pirineos." Pueblos, por lo mismo, considerados como bárbaros cuando pretendían ser europeos; pero pueblos que no se sentían ni asiáticos ni africanos. Bárbaros también como lo fueron, frente a Roma, francos, germanos y sajones, los habitantes de las Islas Británicas. Y bárbaros igualmente para la misma Europa, los normandos llegados de Escandinavia que en Rusia se mezclan con los eslavos, e imponen su dominio en un gran trozo del imperio de Carlomagno, Francia. Bárbaros, que serán también expulsados del continente al igual que íberos y rusos.

Una salvedad la constituyen los británicos, quienes, al revés de los íberos y rusos, estarán más empeñados en crear un nuevo imperio, un nuevo centro de poder, que en ser parte de Europa. Tal nuevo centro de poder convertirá su supuesta barbarie en nueva expresión de civilización. Y con esta nueva expresión de civilización, nuevas expresiones de barbarie. La barbarie ahora al occidente de Europa, más allá de mares que bañan nuevos continentes como el americano, o viejos como el asiático o el africano. Britania como nuevo centro de poder y eje de civilización, que tiene como periferia el mundo entero.

Britania como nuevo centro de poder y de civilización que abarcará a Europa misma. Centro de poder del llamado mundo occidental que se extenderá a Norteamérica. Y frente a este nuevo centro de poder y de civilización, pueblos considerados más que bárbaros, salvajes. No ya bárbaros que habrá que incor-

porar a la civilización, sino salvajes que habrá que eliminar y utilizar para su explotación, como utiliza la flora y la fauna de los espacios conquistados a lo largo y ancho de la Tierra. Árboles que ya no forman parte del bosque, sino leña para cortar en supuesto beneficio del bosque. Britania, como un nuevo y gigantesco imperio levantado sobre decenas y decenas de pueblos considerados bárbaros, salvajes, por mostrarse ajenos a las expresiones, y el modo de ser, designar las cosas y concebir el mundo. La civilización, no como una forma de incorporar a otros hombres y pueblos, sino como una forma de dominar la naturaleza, y con ello, entes cuya humanidad está en entredicho. Entes con los cuales los hombres y los pueblos por excelencia han de evitar mezclarse. Entes, por lo mismo, condenados a la explotación o a la periferia, a la barbarie o al salvajismo permanente. Entes de otra especie en el reino de la naturaleza, por lo que no pueden ser parte de las sociedades creadas por el hombre. No podrán, como en Roma, ser ciudadanos, como no podrá serlo fauna alguna. Simplemente podrán ser objeto de utilización.

Las palabras de Marx y Engels con que iniciamos este trabajo son, precisamente, la negación de esa gigantesca e insistente cancelación de humanidad: la humanidad vista como bárbara o salvaje. No existen pueblos civilizados y pueblos bárbaros, o salvajes, sino pueblos formados por hombres concretos, entrelazados en sus esfuerzos por satisfacer sus peculiares necesidades. Sin embargo, será una relación que tanto Marx como Engels olvidarán a partir de su gran sistema, a través del cual sólo podrán ver los árboles en su relación limitada con el bosque.

Lo que aquí hacemos es apropiarnos del sentido de las palabras de Marx y Engels respecto a la historia y sus actores, en la cual han participado y participan hombres y pueblos, sin discriminación alguna de raza y cultura. Cada uno de ellos, partiendo de su ineludible identidad. Una historia que habrá que continuar haciendo pero ya con "conocimiento de causa", esto es, a partir de la conciencia de la relación que guardan entre sí los hombres y los pueblos; relación que no puede seguir siendo la del dominio impuesto por unos y la dependencia sufrida por otros. No ya la relación entre civilización y barbarie, sino la relación

de mutua comprensión. Se trata de un discurso frente a otro discurso. El discurso como expresión de proyectos que, al encontrarse con otros, han de conciliar el discurso que los yuxtapone. Discursos que no tienen que negarse entre sí, sino agrandarse ampliándose mutuamente. No el discurso que considera bárbaro cualquier otro discurso, sino el que está dispuesto a comprender, a la vez que busca hacerse comprender. Es la incompreensión la que origina el discurso visto como barbarie. Todo discurso es del hombre y para el hombre. El discurso como barbarie es el discurso desde una supuesta subhumanidad, desde un supuesto centro en relación con una supuesta periferia. Todo hombre ha de ser centro y, como tal, ampliarse mediante la comprensión de otros hombres.

El título de este libro, *Discurso desde la marginación y la barbarie*, hace referencia al discurso desde otras expresiones del hombre que no por ser distintas son menos humanas. La marginación y la barbarie como nuevos e ineludibles centros de expresión del hombre que, de esta forma, niegan la misma marginación y barbarie. Las supuestas marginación y barbarie no son sino expresiones de peculiaridades propias de todos los hombres. En este sentido, todo discurso lo es de una cierta expresión peculiar de humanidad, peculiaridad que no anula sino que afirma su humanidad. Discurso así desde una forma peculiar de hombres que tiene su origen en la incapacidad del hombre para entender al hombre. El hombre, todo hombre, es igual a cualquier otro hombre. Y esta igualdad no se deriva de que un hombre o un pueblo pueda ser o no copia fiel de otro, sino de su propia peculiaridad. Esto es, un hombre, o un pueblo, es semejante a otros por ser como ellos, distinto, diverso. Diversidad que lejos de hacer a los hombres individuos más o menos hombres, los hace semejantes. Todo hombre, o pueblo, se asemeja a otro por poseer una identidad, individualidad y personalidad. Esto es lo que hace, de los hombres, hombres, y, de los pueblos, comunidades humanas. Es este peculiar modo de ser de hombres y pueblos el que debe ser respetado. Negar o regatear tal respeto será caer en la auténtica barbarie, la del que pretende rebajar al hombre considerándolo cosa, la del que pretende utilizar a otro hombre, o pueblo, y la del que acepta ser utilizado.

El positivismo en México

 **Leopoldo Zea**

No hay nacionalismo rampón en la defensa que hizo Zea de las maneras “mexicanas” de participar en la filosofía. Su esfuerzo por comprender las características del positivismo entre nosotros responde a una preocupación más honda, la que late en toda historia de la filosofía. Este fragmento pertenece a la obra homónima que apareció en 1968.

El tema de este trabajo, el positivismo en México, plantea en su mismo título lo que ha sido el problema de toda filosofía; se puede decir, el problema de la filosofía. El problema que plantea es el de las relaciones entre filosofía e historia, entre las ideas filosóficas y la realidad de las cuales han surgido estas ideas. El positivismo es un concepto que expresa un conjunto de ideas, las cuales, al igual que otros muchos sistemas filosóficos, pretenden o han pretendido poseer un valor universal. Es decir, pretenden valer como soluciones a los problemas que se plantea el hombre, cualquiera que sea su situación espacial o temporal, geográfica o histórica.

Partiendo de este supuesto, el de la validez universal de un método o doctrina filosófica, no se podría decir, por lo que se refiere al positivismo, nada que no se refiriese a su pura constitución conceptual, a sus puros filosofemas, abstrayéndolo de toda relación espacial o histórica, es decir, abstrayéndolo de toda realidad, en su más lato sentido. Lo que se dijese del positivismo en México sería lo mismo que se puede decir del positivismo en Francia, en Alemania, en Inglaterra, o en cualquier otro país de la tierra. De acuerdo con esta manera de pensar, el positivismo de México no sería otra cosa que una reproducción del positivismo original. Del positivismo en México no se podría decir más de lo que

se dice sobre las grandes corrientes positivistas de Europa.

Si así fuese, lo mejor sería hacer sobre estas grandes corrientes un estudio en que se analizaran sus ideas, sus conceptos, sus filosofemas, abstrayéndolos de sus hombres, de sus creadores, de sus “héroes”, a la manera de Windelband en su *Historia de la filosofía*.¹ No se podría hablar sino de una sola y válida filosofía positiva, la “descubierta” por aquellos “hombres”, mejor dicho, instrumentos de la cultura, entre los que se destacan los nombres de August Comte, Stuart Mill y Herbert Spencer. Lo hecho por los positivistas mexicanos apenas tendría importancia. Sería menester que hubiesen hecho en el campo de las ideas positivas algún “descubrimiento” capaz de ser elevado a concepto universal válido para todo hombre, cualquiera que fuese su lugar en el mundo.

De hecho, esto fue lo que pretendieron nuestros positivistas. Creyeron poseer un método filosófico al cual se podría someter todo lo existente. Se consideraron poseedores de una verdad válida para todos los hombres y en su nombre atacaron todas aquellas verdades que no se conformaban con la suya. La historia no fue para ellos sino la penosa marcha que conducía a las verdades positivas. Los hombres no podían ser sino positivistas *completos* o *incompletos*. No contaban los hombres, sino las ideas que tenían esos hombres. Horacio Barreda, hijo de Gabino Barreda, consideraba que no se podía dar a los positivistas el nombre de *comtianos*, porque el mismo Comte podía no ser un positivista completo, si en alguno de los diversos aspectos de la exposición de sus ideas había descuidado el método positivo. Positivistas completos —dice este pensador mexicano— no son sino aquellos que en todas sus investigaciones aplican el método positivo; y positivistas incompletos son aquellos que se sirven de otros métodos que no son los positivos.²

Conforme a esta concepción filosó-

fica, hablar del positivismo en México sería hablar de las aportaciones hechas por los positivistas mexicanos a la doctrina o ciencia positiva. Labor, por supuesto, de mucho interés e importancia. Habría que investigar qué novedades aportaron nuestros positivistas en el campo de las ideas positivas, mostrando aquellas ideas que mereciesen un lugar en lo que Windelband ha llamado “reino de lo intemporal y de lo eternamente válido”. Habría que reclamar un puesto para estas ideas en la historia de la filosofía universal. Pero esto sólo valdría para las ideas, no para los hombres que las habían descubierto. El puesto reclamado sería para unas ideas que ya no serían nuestras porque pasarían a formar parte de lo universal. Los hombres que las descubrieron, la cultura en que ellos se formaron, no contarían sino como instrumentos al servicio de ese reino de lo intemporal y de lo eternamente válido. La biografía de estos hombres, la historia de la cultura en que se formaron, carecería de interés. No pasaría de ser una mera curiosidad anecdótica o erudita sin trascendencia alguna. Si esas ideas no las hubiesen descubierto estos hombres, las habrían descubierto otros. Las ideas estarían, como los astros, vagando por el cielo, en espera del observador que las descubriese. Y en este su descubrimiento no valdría el observador por lo que es como hombre, como ente que vive y muere, goza y sufre, sino por el instrumental usado por él. Entendiendo por instrumental, tanto el puramente material, como lo es el telescopio del astrónomo, cuanto el metodológico utilizado por el mismo astrónomo en sus cálculos y el filósofo en sus investigaciones. Ambos instrumentos de carácter mecánico.

En esta situación no importaría lo mexicano de la aportación al conjunto de las ideas de la filosofía positiva. El hecho de ser positivistas mexicanos los que hiciesen alguna aportación no pasaría de ser un mero incidente. Estas aportaciones muy bien pudieron haberlas hecho

hombres de otros países. Pero la cosa sería más grave aún si nos encontrásemos con que nuestros positivistas no habían aportado nada que mereciese pertenecer a ese reino de lo eternamente válido. Podríamos encontrarnos con que nuestros positivistas no hacen otra cosa que repetir, que calcar las ideas de la filosofía positiva tal como han sido expuestas por otros pensadores; y lo que es peor todavía, que muchas veces estas ideas han sido mal copiadas, mal calcadas, es decir, mal interpretadas por nuestros positivistas. Nos podríamos encontrar con que en vez de aportar ideas en el reino de lo eternamente válido, han tomado ideas de este reino y les han dado un valor limitado, circunstancial, sólo vigente para los mexicanos en una determinada etapa de la historia de México.

¿Bastaría esto para que perdiese interés la investigación sobre tales ideas? Pienso que no. Considero que es esta limitación, que son estas limitaciones de nuestros positivistas lo que debe importar a una tesis que trate del positivismo en México. Lo otro, lo perfecto, lo bien calcado o copiado, no importa; para eso nada mejor que ir a los originales. En cuanto a la aportación que nuestros positivistas hayan hecho a la filosofía positiva en un sentido de validez universal, si lo hay, tiene que encontrarse en esta personal forma de interpretar los filosofemas de la filosofía positiva. Así, nuestro problema es considerar al positivismo como lo dice el título de esta tesis, *en México*. Es decir, debemos ver al positivismo en una relación muy particular, en una relación parcial, en relación con una circunstancia llamada México; en relación con unos hombres que vivieron y murieron o viven en México, que se plantearon problemas que sólo la circunstancia mexicana en ciertos momentos de su historia podía plantearles. No debemos ver al positivismo en su relación universal, porque entonces lo hecho por los positivistas mexicanos nos parecerá incomprensible.

El problema que nos plantea el caso particular del positivismo en México es el mismo que se ha planteado a la filosofía contemporánea: el de las relaciones de la filosofía con su historia. Ortega y Gasset en varias de sus obras, pero en especial en su prólogo a la *Historia de la filosofía*, de Émile Bréhier, se ha planteado este



problema.³ La historia de la filosofía, nos dice el pensador hispano, no ha sido sino historia de ideas abstractas, descarnadas, desligadas de sus creadores. Ahora bien, una historia de la filosofía en que las ideas filosóficas están abstraídas de los hombres que las crearon y de las circunstancias de estos hombres, no puede ser historia; porque de lo abstracto no puede haber historia, sólo hay historia de la vida humana. Abstractar las ideas de sus circunstancias es abstraer la filosofía de su historia. “Una *historia de la filosofía* como exposición cronológica de las doctrinas filosóficas —dice Ortega— ni es historia ni lo es de la filosofía.”⁴

Ortega considera que no existen ideas eternas, sino tan sólo ideas circunstanciales. Una idea no viene a ser sino la forma de reacción de un determinado hombre frente a su circunstancia. El pensamiento no existe sino como un diálogo con la circunstancia. El hombre cuando filosofa se dirige a su circunstancia y le pide le diga en humano lo que ella es. Las fórmulas filosóficas, los métodos, los filosofemas, no son otra cosa que la expresión verbal, es decir, humana, de cómo el hombre entra en relación con su circunstancia, dialoga con ella. García Bacca nos expresa muy bien este diálogo del hombre griego con su circunstancia: “el griego, por su estructura vital, ‘decía’ en voz alta lo que silenciosamente las cosas ‘eran’.”⁵ Las cosas no podían decir lo que son, era el hombre el que se lo preguntaba y luego lo decía en alta voz. “La naturaleza —nos dice Heráclito— ama el esconderse”,⁶ pero —nos dice a continuación—

como “el rey cuyo oráculo está en Delos, ni dice, ni calla, sino hace señales”.⁷ Al hombre tocaba interpretar estas señales, traducidas al lenguaje humano. A esta tarea de decir en alta voz las cosas es a la que ha llamado el griego *filosofía*.

Lo que se dice de la filosofía griega vale para toda filosofía. La filosofía trata de decir en voz alta, es decir, en humano, aquello con que tropieza en su circunstancia. Mientras no puede decirlo, las cosas con las que tropieza se le presentan como problemáticas, oscuras, y por lo mismo peligrosas. La historia de la filosofía se presenta como un estar buscando claridad, un estar alumbrando las cosas con las cuales se tropieza el hombre, para esto, para no tropezar más.

Ahora bien, si a una historia de la filosofía se le escamotea uno de los protagonistas, es decir, si en una historia de la filosofía no se habla sino de las ideas, de las palabras, de los símbolos de que se ha servido el hombre para interpretar su circunstancia, abstrayéndolos de dicha circunstancia, de los hombres que los crearon, entonces, como dice con razón Ortega, “no es ni historia ni lo es de la filosofía”. Para entender, para poder comprender el sentido de la filosofía, es menester tomar a ésta en su relación circunstancial, es decir, histórica. Los filosofemas de toda filosofía no valen por sí mismos, sino por su contenido, que siempre es circunstancial, histórico.

Notas

1. W. Windelband, *Historia de la filosofía*, traducción del alemán por Francisco Larroyo, tomo I, México, 1941.
2. H. Barreda, “La Enseñanza Preparatoria ante el tribunal formado por el Bonete Negro y el Bonete Rojo”, en *Revista Positiva*, tomo IX, p. 473, México, 1909.
3. J. Ortega y Gasset, “Ideas para una historia de la filosofía”, prólogo a *Historia de la filosofía*, de Émile Bréhier, Buenos Aires, Sudamericana, 1942.
4. Ortega y Gasset, *op. cit.*
5. J. D. García Bacca, *Introducción al filosofar*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1939.
6. Heráclito, *Fragmentos*, traducción directa del griego por José Gaos, fragmento 10, México, Alcancía, 1939; reeditados en *Antología filosófica 1. La filosofía griega*, México, La Casa de España en México, 1941.
7. Heráclito, *op. cit.*, fragmento 11.



Leopoldo Zea

PREMIO PENSAMIENTO DE AMÉRICA 2003-2004

Leopoldo Zea "el pensador más universal de México", falleció el 8 de junio de 2004 en su residencia a los 91 años de edad.

EL INSTITUTO PANAMERICANO DE GEOGRAFÍA E HISTORIA (IPGH), organismo especializado de la Organización de los Estados Americanos (OEA), instituyó en 1999 el PREMIO PENSAMIENTO DE AMÉRICA "LEOPOLDO ZEA" con la finalidad de premiar al mejor libro sobre el tema publicado por primera vez en cualquiera de los Estados Miembros del IPGH. Las bases son las siguientes:

LAS OBRAS. Participarán publicaciones de autor individual sobre el pensamiento de América. Sin que ello signifique exclusión alguna en cuanto a un periodo determinado, en esta edición en particular, el IPGH invita a los autores de obras contemporáneas, relacionadas con el periodo independiente, nacional o republicano, a presentar su producción. Deben ser publicaciones editadas por primera vez en alguno de los Estados Miembros del IPGH durante los años 2003-2004 (no se aceptan reediciones o reimpressiones).

Pueden presentar obras los propios autores, instituciones patrocinadoras o casas editoriales.

Las obras concursantes deberán reunir los siguientes requisitos:

- constituir aportes a la investigación historiográfica americana
- incluir un aparato crítico, documental y bibliográfico, y
- estar publicadas en alguno de los cuatro idiomas oficiales del IPGH (español, inglés, francés o portugués)
- enviar a la Secretaría General del IPGH cinco (5) ejemplares incluyendo: currículum vitae, direcciones postal y electrónica del autor, así como teléfono y fax
- el envío de obras podrá realizarse a partir de la publicación de esta convocatoria y hasta el 30 de noviembre del 2004 (según matasellos del correo)

En caso de incumplimiento de alguno de los requisitos anteriores no se devolverán las obras recibidas.

EL JURADO CALIFICADOR estará integrado por el Presidente de la Comisión de Historia del IPGH, quien lo presidirá, el Secretario General del IPGH y tres reconocidos historiadores del pensamiento de América designados por la Comisión de Historia.

EL PREMIO consiste en US\$2,000 (dos mil dólares americanos), difusión de la obra a través de los medios del IPGH y diploma de reconocimiento a la obra ganadora. La entrega del premio se efectuará el mes de febrero de 2005, durante la ceremonia de Aniversario del IPGH.

Mayor información y envío de obras:
Secretaría General del IPGH
Premio Pensamiento de América "Leopoldo Zea"
Ex Arzobispado No. 29
Colonia Observatorio
11860 México, D.F.
Apartado Postal 18879, 11870 México, D.F.
Teléfonos: (5255) 5277-5888, 5277-5791 y 5515-1910
Fax: (5255) 5271-6172
www.ipgh.org.mx

Correos electrónicos:
secretariageneral@ipgh.org.mx
info@ipgh.org.mx



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

• DIRECTORIO DE FILIALES •

mmichaus@fce.com.mx - ventasinternacionales@fce.com.mx
 Carretera Picacho-Ajusco, 227, Col. Bosques del Pedregal, Tlalpan, C. P. 14200, México, D. F.
 Tels.: 5227-4626, 5227-4628, 5227-4672. Fax: 5227-4698 • Página en internet: <http://www.fondodeculturaeconomica.com>
 Almacén: José Ma. Joaristi, 205, Col. Paraje San Juan, México, D. F.
 Tels.: 5612-1915, 5612-1975. Fax: 5612-0710

ARGENTINA	BRASIL	COLOMBIA	CHILE
Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A. Leandro de Sagastizábal	Fondo de Cultura Económica de Brasil, Ltda. Isaac Vinic	Fondo de Cultura Económica de Colombia, Ltda. Juan Camilo Sierra	Fondo de Cultura Económica de Chile, S. A. Julio Sau Aguayo
Sede y almacén: El Salvador 5665 1414 Capital Federal, Buenos Aires Tel.: (5411) 47771547 Fax: (5411) 47718977 ext. 19 leandro.desagastizabal@fce.com.ar info@fce.com.ar www.fce.com.ar	Sede, almacén y Librería Azteca: Rua Bartira, 351, Perdizes, São Paulo CEP 05009-000 Brasil Tels.: (5511) 36723397 y 38641496 Fax: (5511) 38621803 aztecafondo@uol.com.br	Sede, almacén y librería: Carrera 16, 80-18, Barrio El Lago, Bogotá, Colombia Tel.: (571) 5312288 Fax: (571) 5311245 fondoc@cable.net.co www.fce.com.co	Sede, distribuidora y librería: Paseo Bulnes 152, Santiago de Chile Tels.: (562) 6972644 6954843 • 6990189 y 6881630 Fax: (562) 6962329 jsau@fce.tie.cl fcechile@ctcinternet.cl distribucion@fce.tie.cl libreria@fce.tie.cl

ESPAÑA	ESTADOS UNIDOS	GUATEMALA	PERÚ	VENEZUELA
Fondo de Cultura Económica de España, S. L. Juan Guillermo López	Fondo de Cultura Económica de USA, Inc. Ignacio de Echevarría	Fondo de Cultura Económica de Guatemala, S. A. César Ángel Aguilar Asiain	Fondo de Cultura Económica de Perú, S. A. Carlos Maza	Fondo de Cultura Económica de Venezuela, S. A. Pedro Juan Tucac
Librería Juan Rulfo: C/Fernando El Católico, 86 Conjunto Residencial Galaxia Madrid, 28015, España Tels.: (34) 91 5432904 y 91 5432960 Fax: (34) 91 5498652 www.fcede.es jglopezfce@terra.es	Sede y almacén: 2293 Verus St. San Diego, CA. 92154, Estados Unidos Tel.: (619) 4290455 Fax: (619) 4290827 iechevarria@fceusa.com www.fceusa.com	Sede, almacén y librería: 6a Avenida, 8-65, Zona 9 Guatemala, C. A. Tel.: (502) 3343351 Fax: (502) 3324216 caguilar@fceguatemala.com ventas@fceguatemala.com www.fceguatemala.com	Sede, almacén y librería: Jirón Berlín 238, Miraflores, Lima, 18, Perú Tels.: (511) 4472848 y 2420559 carlosmaza@fceperu.com.pe fce-peru@terra.com.pe	Sede y almacén: Edificio Torres Polar, P. B., local "E" Plaza Venezuela, Caracas, Venezuela Tel.: (58212) 5744753 Fax: (58212) 5747442
Almacén: Vía de los Poblados, 17, Edificio Indubuilding-Goico 4-15, 28033, Madrid Tel.: (34) 91 7632800/5044 Fax: (34) 91 7635133 fcespvent@interbook.net			Librerías del FCE en Perú: * Comandante Espinal 840, Miraflores * Jirón Julín 387, Trujillo	Librería Solano: Av. Francisco Solano entre la 2a Av. de las Delicias y Calle Santos Ermini, Sabana Grande, Caracas, Venezuela Tel.: (58212) 7632710 Fax: (58212) 7632483 solanofce@cantv.net

• NUESTRAS LIBRERÍAS •

ALFONSO REYES

Carretera Picacho-Ajusco 227,
Col. Bosques del Pedregal,
México, D. F.,
Tels.: 5227 4681 y 28

OCTAVIO PAZ

Miguel Ángel de Quevedo 115,
Col. Chimalistac,
México, D. F.,
Tels.: 5480 1801 al 04

EN EL IPN

Av. Politécnico esq. Wilfrido
Massieu. Col. Zacatenco,
México, D. F.,
Tels.: 5119 1192 y 2829

FRAY SERVANDO TERESA DE MIER

Av. San Pedro 222,
Col. Miravalle, Monterrey, N. L.,
Tels.: 8335 0319 y 71

DANIEL COSÍO VILLEGAS

Avenida Universidad 985,
Col. Del Valle,
México, D. F.,
Tel.: 5524 8933

JUAN JOSÉ ARREOLA

Eje Central Lázaro Cárdenas 24,
esq. Venustiano Carranza,
Centro Histórico,
Tel.: 5518 3231

UN PASEO POR LOS LIBROS

Pasaje Zócalo-Pino Suárez
del Metro,
Centro Histórico, México, D. F.,
Tels.: 5522 3016 y 78

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ

Av. Chapultepec Sur 198,
Col. Americana, C. P. 44140,
Guadalajara, Jalisco,
Tels.: 3615 1214
con 10 líneas

Jaramar

Duerme por la noche oscura

Canciones de cuna



Duerme por la noche oscura parte de una serie de cantos de cuna o nanas y reúne alrededor de éstos algunos otros versitos de lírica popular y de la poesía hecha para ser dicha y escuchada por los niños. Son canciones a veces juguetonas y brillantes, a veces dulces y profundas, pero siempre orgánicas, líricas y expresivas, que despertarán emociones en quien las escuche.

Escogí algunos versos y melodías que siempre me han parecido bellos y que aparecen en la música tradicional de España y de otros países de lengua española, incluyendo México. Estas canciones, que aquí presento en versiones muy personales, son una muestra de cómo ha funcionado la lírica popular a través de los tiempos: versos de distintos orígenes que aparecen como parte de canciones populares transmitidas de padres a hijos.

JARAMAR

• **NUESTRA DELEGACIÓN EN GUADALAJARA:** Librería José Luis Martínez, Avenida Chapultepec Sur 198, Colonia Americana, Guadalajara, Jalisco, Tels.: (013) 3615 1214, con 10 líneas •

• **NUESTRA DELEGACIÓN EN MONTERREY:** Librería Fray Servando Teresa de Mier, Avenida San Pedro 222, Colonia Miravalle, Monterrey, Nuevo León, Tels.: (018) 8335 0371 y 8335 0319 •



ORDEN DE SUSCRIPCIÓN

Señores: sírvanse registrarme como suscriptor de *La Gaceta* por un año, a partir del mes de: _____

Nombre: _____
Domicilio: _____
Colonia: _____
Ciudad: _____ C. P.: _____
Estado: _____ País: _____
E-mail: _____

- **SUSCRIPCIONES NACIONALES:** Remitir cheque a favor del Fondo de Cultura Económica por costos de envío por la cantidad de \$150.00. O, en su caso, ficha de depósito al fax (55) 5449-1827. Este depósito deberá hacerse a la cuenta No. 155690686 de Banorte, sucursal 2110, Ajusco.
- **SUSCRIPCIONES AL EXTRANJERO:** Adjuntar giro postal o cheque por la cantidad de 45 dólares.

(Llene esta forma, recórtela y envíela a la dirección de la casa matriz del FCE: Carretera Picacho-Ajusco, 227; Colonia Bosques del Pedregal, Delegación Tlalpan, C. P. 14200, México, D. F.)
www.fondodeculturaeconomica.com

