

la GACETA

fe

DEL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA OCTUBRE 2012

MÚSICA del FONDO

Además
**GASTON
BACHELARD,
FILÓSOFO DE LA
IMAGINACIÓN**

Si concedemos que el hombre
es un ser musical, su primer
instrumento sería el que trae
consigo: la voz

—AURELIO TELLO

Nº 502

Nº 502

la GACETA

DEL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Joaquín Díez-Canedo Flores
DIRECTOR GENERAL DEL FCE

Tomás Granados Salinas
DIRECTOR DE LA GACETA

Alejandro Cruz Atienza
JEFE DE REDACCIÓN

Ricardo Nudelman, Martí Soler,
Gerardo Jaramillo, Alejandro Valles,
Santo Tomás, Nina Álvarez-Icaza,
Juan Carlos Rodríguez, Alejandra Vázquez
CONSEJO EDITORIAL

Impresora y Encuadernadora
Progreso, SA de CV
IMPRESIÓN

León Muñoz Santini
ARTE Y DISEÑO

Juana Laura Condado Rosas, María Antonia
Segura Chávez, Ernesto Ramírez Morales
VERSIÓN PARA INTERNET

Suscríbese en
www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/laGaceta/

lagaceta@fondodeculturaeconomica.com
www.facebook.com/LaGacetadelFCE

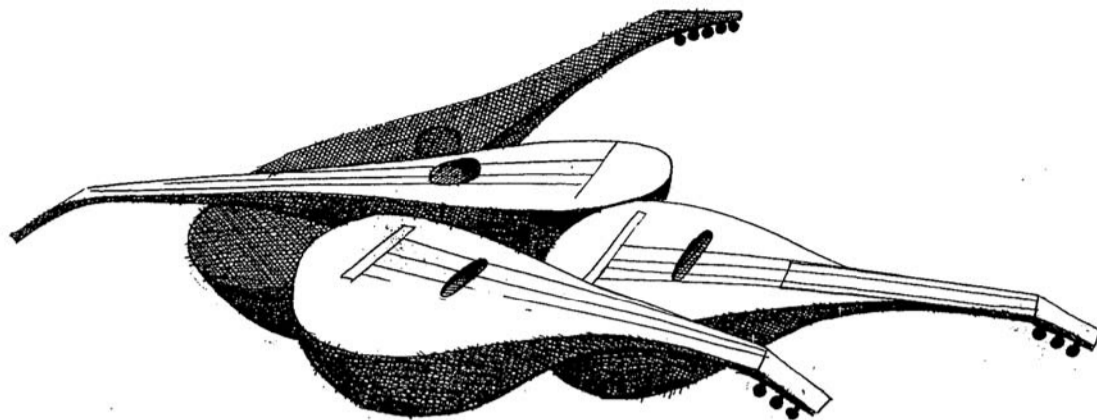
La Gaceta del Fondo de Cultura Económica es una publicación mensual editada por el Fondo de Cultura Económica, con domicilio en Carretera Picacho-Ajusco 227, Bosques del Pedregal, 14738, Tlalpan, Distrito Federal, México.

Editor responsable: Tomás Granados Salinas. Certificado de Licitud de Título 8635 y de Licitud de Contenido 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, el 22 de noviembre de 2001. Registro Postal, Publicación Periódica: pp09-0206.

Distribuida por el propio
Fondo de Cultura Económica.
ISSN: 0185-3716

PORTADA
Emmanuel Peña
ILUSTRACIONES DE INTERIORES
Archivo FCE



Dispersos por aquí y por allá en múltiples colecciones, pero lejos de ser un mero acompañamiento de las humanidades o las ciencias sociales, la literatura o la ciencia, los libros de música del Fondo funcionan como un sutil bajo continuo: aparecen con discreción y están ahí para el que sepa disfrutarlos. El neófito hallará en *Cómo escuchar la música*, del compositor estadounidense Aaron Copland, una cautivadora guía para adentrarse en la contemplación musical, mientras que el melómano o el profesional de este arte se zambullirán con deleite en *Teoría de la música. Una guía*, de Claude Abromont y Eugène de Montalembert, y todos encontrarán un sinnúmero de respuestas —así como nuevas preguntas— en el frondoso *Diccionario enciclopédico de la música*, preparado por Alison Latham. Hay en nuestro repertorio obras generales como *La música como proceso histórico de su invención*, de Adolfo Salazar, y otras mucho más acotadas, como *La gran transformación en el gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*, de William Weber, o *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical*, de Esteban Buch (ambas publicadas por nuestra filial en Buenos Aires), hay memorias que podríamos calificar de cantábiles —*Las aventuras de un violonchelo*, de Carlos Prieto, o *La música no viaja sola*, de Luis Herrera de la Fuente— y hay testimonios llamados a ser esenciales para la futura historia contemporánea de la música entre nosotros, como *Cuerdas revueltas. Cuarteto Latinoamericano: veinte años de música*, de Consuelo Carredano. Y esta *Gaceta* supo hundirse en la melomanía para festejar el cumpleaños 250 de Mozart con su número de enero de 2006, disponible en línea.

Aquí se reseña el necesario libro de Paul Barker sobre la música compuesta para ser cantada, el tercer tomo de la ambiciosa historia de la música hispanoamericana (publicada por nuestra oficina madrileña), unos ensayos sobre Silvestre Revueltas y un volumen más sobre el jazz influido por los acordes del mundo latino. Escuche el lector con atención esta música del Fondo.

Otras reseñas y ensayos —e incluso una emotiva nota necrológica, en recuerdo de Ernesto de la Peña— pasan revista a algunas de nuestras novedades, en materias tan diversas como la sociología de las religiones, la lírica de un narrador y el quehacer político, para concluir con el apurado retrato de Gaston Bachelard, autor que este mes cumple medio siglo de haber muerto. ◀

SUMARIO

CAPÍTULO XVIII	<i>Juan Bañuelos</i>	03
EN TORNO A LA VOZ	<i>Aurelio Tello</i>	06
DE VILLANCICOS, MADRIGALES		
Y OTRAS DELICIAS SONORAS	<i>Gabriela Villa Walls</i>	09
REVUELTAS, UN MEXICANISTA ATÍPICO	<i>Juan Arturo Brennan</i>	11
DEL JAZZ Y OTRAS COSAS DEL DIABLO	<i>Erik Montenegro</i>	12
DURKHEIM Y LA DISOLUCIÓN DE LO RELIGIOSO	<i>Jorge Ramírez</i>	14
ERNESTO DE LA PEÑA, TRANSFIGURADO		
EN BREVES INSTANTÁNEAS	<i>Myriam Moscona</i>	15
SALVADOR ELIZONDO,		
POETA SIN POEMAS	<i>Víctor Manuel Mendiola</i>	16
SINGULARIDADES POLÍTICAS MEXICANAS	<i>Roger Bartra</i>	19
NOVEDADES DE OCTUBRE		20
CAPITEL		20
GASTON BACHELARD,		
FILÓSOFO DE LA IMAGINACIÓN	<i>Rafael Vargas</i>	22



FONDO
DE CULTURA
ECONÓMICA

En A paso de hierba, que está por llegar a las librerías, se reúnen ocho libros del poeta chiapaneco que este mes cumple 80 años. Desde su participación en el fugaz grupo que publicó La espiga amotinada (1960) Bañuelos ha insistido en descubrir –e inventar– imágenes en lo cotidiano; decía entonces: “Me inclino por una poesía de visiones”, credo que se confirma en esta pequeña muestra, tomada de Coyote azul con guitarra (2001) y que esta en armonía con el tema principal de este número de La Gaceta

Capítulo XVIII

JUAN BAÑUELOS

el primer acorde
es el difícil.
despertar.
al leve roce
de unos dedos
se escucha
el tañido de los ojos /
palmo a palmo
la música
levanta la tebas
de su mente /
por sí solas
las piedras
vienen
a levantar los muros.

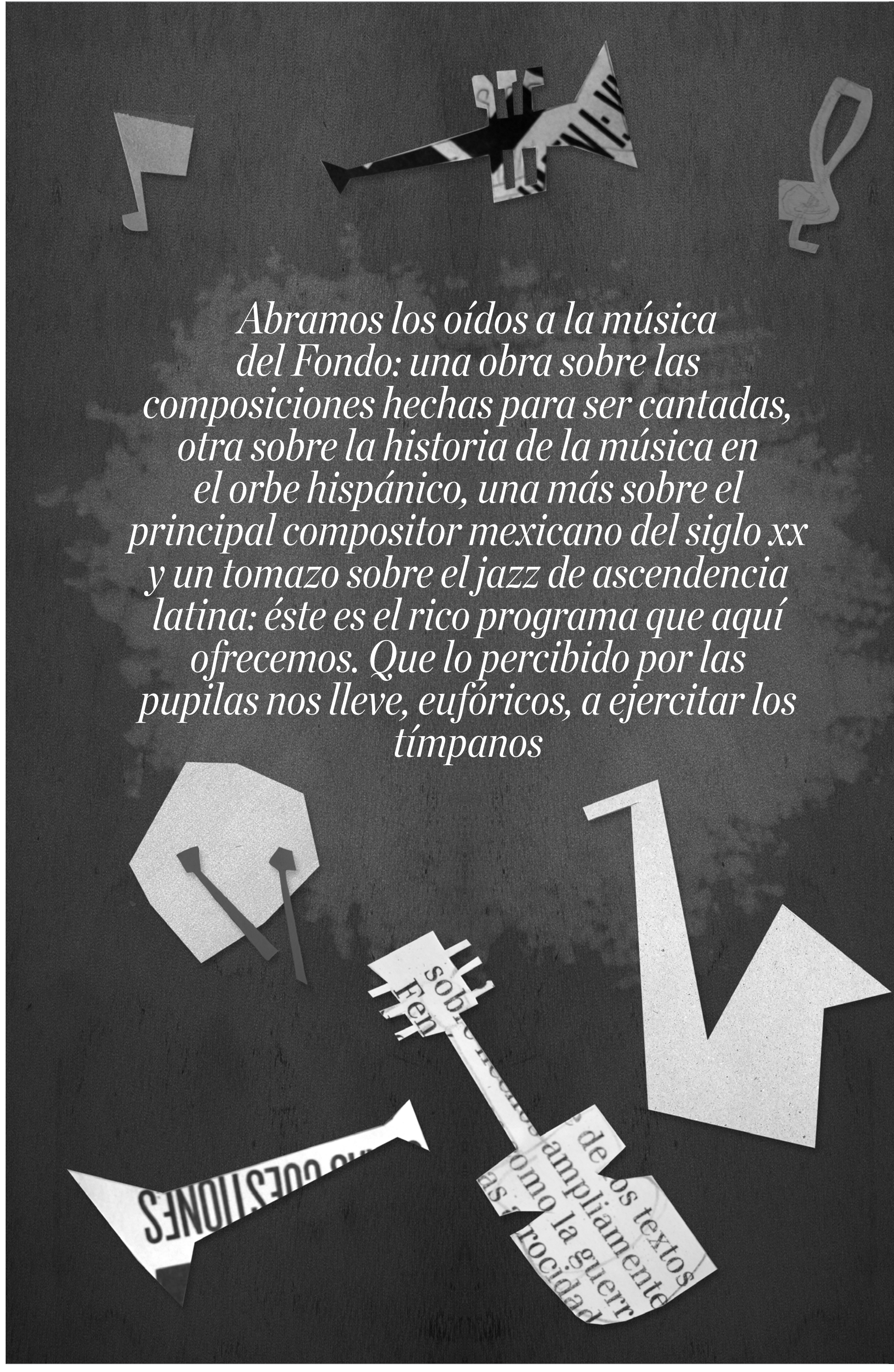
apenas
desde una choza
el instrumento imprescindible
desintegra
el silencio /
si pensar
es el vértigo

del ojo /
el sonido
en la música
es el vaso & la rosa

el cuadro rojo & la ventana

de la realidad.
¿un hálito
no es demasiado
entonces
para conmover
el presentimiento
de una idea?
los blancos
pliegues del eco:
se oye la cicatriz
del aire /
ser
como de pronto
entre las nubes
el sol
de mediodía /
oír la cosa misma
como el aliento
en fuga:
el espacio & su sombra /
& la sombra
en el tiempo
que en el tiempo
el silencio es la sombra
del sonido.

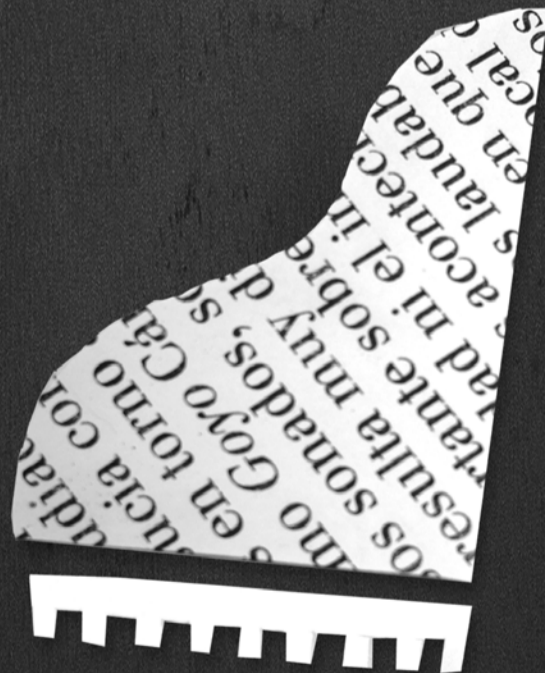
respirar la música
en la mirada de su espacio
que vuelve de la muerte
sólo
cuando el tañido de las cuerdas
sostiene
nuestro mundo /
sin dejarlo caer. ◀



Abramos los oídos a la música del Fondo: una obra sobre las composiciones hechas para ser cantadas, otra sobre la historia de la música en el orbe hispánico, una más sobre el principal compositor mexicano del siglo xx y un tomazo sobre el jazz de ascendencia latina: éste es el rico programa que aquí ofrecemos. Que lo percibido por las pupilas nos lleve, eufóricos, a ejercitar los tímpanos

DOSSIER

MÚSICA *del* FONDO



Inundados como estamos por música cantada, no siempre reparamos en el sutil ensamblaje entre notas y palabras que caracteriza a las composiciones mejor resueltas. El compositor y musicólogo Paul Barker ha escrito un valioso estudio sobre ese nexo, dirigido tanto a quien produce la música como a quien la interpreta. Sin paralelo en nuestra lengua, es una obra a la vez erudita y práctica, generosa y amena



RESEÑA

En torno a la voz

AURELIO TELLO

Si concedemos que el hombre es un ser musical, su primer instrumento sería el que trae consigo: la voz. No es sólo un recurso fisiológico. Es un vehículo de expresión y también de comunicación, aunque ambas no suelen ir siempre de la mano. Quizá —no lo sabemos a ciencia cierta y tal vez nunca lo sepamos— fue el medio con el que el hombre empezó a hacer música en algún momento perdido en la noche de los tiempos. “Hacer música” quiere decir, según John Blacking, “sonido humanamente organizado”. Sonido con intención: para agradar, imitar, suplicar, expresar algún sentimiento, establecer una relación

con la naturaleza, para decir, en fin, “eso” para lo cual el verbo hablado resulta insuficiente.

Durante muchos siglos se consideró que “lo musical” del uso de la voz era el canto, esa experiencia que trasciende al lenguaje hablado y organiza los sonidos en sucesiones de entonación definida y sujetos a una estructura rítmica y métrica. No hay individuo, grupo, comunidad, tribu, gleba, burgo, nación, país o estado que no haya hecho de la expresión cantada una experiencia que toque los diversos órdenes de la vida: cantos para el nacimiento, para dormir a los niños, para jugar; cantos de amor a lo divino y a lo humano; para el trabajo, para la guerra, para exaltar los valores comunitarios o colectivos: el amor a la tierra o a la patria, la heroicidad, el arrojo y la gallardía, la calidez de nuestro sol y la belleza de nuestras muje-

res o paisajes; cantos para despedir a los muertos; cantos que expresaran la falible dimensión humana dando voz a la soledad, al dolor, al desamor, al exilio, a la orfandad, al desarraigo. Sucesiones de tonos —melodías— que vestían a las palabras con una cierta intencionalidad, quizá religiosa, quizá política, acaso identitaria o tal vez puramente estética. Cantar reafirmó siempre nuestra condición humana.

Si algo tipifica a esa “condición humana” es la diversidad, misma que se reconoce en formas de emisión (engolada, nasal, gutural, abierta, impostada), de articulación (*legato*, *non legato*, silabeado), de proyección de vocales y consonantes (resonantes, mudas, *boca chiusa*, abiertas, redondas), en una gama de tipos de canto que van de la salmodia silábica y monótona al melisma de sofisticada extensión me-

lódica, de unos cantos que reflejan una obsesividad rítmica a otros cercanos a estados de calma y actitud contemplativa.

En tanto que práctica social, en tanto que actividad entendida como naturalmente humana, nadie ponía en tela de juicio el concepto de “cantar”. No, al menos, en las culturas antiguas. Serían los padres de la iglesia cristiana, en la Edad Media, los que establecerían una distinción entre canto pagano y nuevo canto cristiano. “El que canta, ora dos veces”, diría san Agustín. Clemente de Alejandría concebiría el universo como “un instrumento con muchas voces” e identificaría el canto con el “verbo divino”. San Basilio dejaría grabada en piedra su sentencia moral: “¿Quién puede seguir considerando a una persona como a un enemigo si juntos han elevado un canto a Dios?” Pietro Cerone, el teórico bergamasco del siglo XVII, nos recordaría que la música de los hombres se hace a imitación de los coros angélicos, para servir a Dios, y que una de las condiciones esenciales del ser religioso era saber cantar. Vinculando el canto a las tareas de la vida cotidiana, san Juan Crisóstomo (siglo IV) explicaría en su *Exposición al salmo xli* que el poder de la música se extiende también al empleo no religioso que de ella se hace: “hombres, mujeres, campesinos y marineros intentan aliviar las fatigas inherentes al trabajo con un canto, porque el alma soporta las durezas y las dificultades con mayor facilidad si escucha una melodía o un canto”.

Es en la obra de Guido de Arezzo (siglo XI) donde encontramos una diferenciación entre intuición y ciencia, entre cantar como un hecho natural y comprender lo que se canta como un hecho intelectual. Afirmaba el monje que inventó el solfeo que “es inmensa la distancia entre cantantes y músicos: los primeros cantan, mientras que los segundos saben de qué está formada la música”. El arte vocal siguió un camino paralelo al que siguió la visión del mundo basada en la dicotomía ciencia/fe. El canto natural, espontáneo, intuitivo, que partía de una “musicalidad” que se consideraba intrínseca al hecho de ser humano, cedió su lugar a un canto artificioso, para el que se hizo necesario desarrollar principios técnicos, estudiar su fisiología y convertir a la voz en un “instrumento” musical. El tránsito a la modernidad (consolidación de la polifonía, nacimiento de la ópera, desarrollo de la música instrumental, surgimiento del virtuosismo, auge del sinfonismo, empleo de nuevas tecnologías para componer música) empujaron la experiencia vocal a territorios nunca explorados en sus orígenes: la diferenciación de timbres vocales y su consecuente aplicación a la polifonía, el cultivo del *bel canto*, el apogeo del arte coral, la ruptura con las formas de canto establecidas para dar paso al *Sprechstimme*, etcétera. Cantar alcanzó en la cultura occidental el rango de una especialización y componer para la voz planteó sus retos propios, incluyendo una conceptualización de lo vocal cuyo manifiesto explícito lo constituyen las obras mismas que vienen de Monteverdi a la hora presente.

Hoy estamos en el punto de la ruptura de fronteras. Se han roto las barreras entre lo culto y lo popular. La especialización vocal ha alcanzado a muchas manifestaciones musicales, incluyendo a aquellas que no están ligadas a la tradición de la música occidental que arrancó en el canto gregoriano y ha llegado al canto de “técnicas extendidas”, tan caras a los movimientos *avant-garde* del siglo XX o a las músicas de la contracultura. Experiencias diversas de música “de concierto” (v. g. Luciano Berio y su *Sequenza III* para voz sola), o de música “alternativa” (*Oxalá* del grupo Madreus), o incluso del mundo pop (Whitney Houston y su canción *I Will Always Love You*), plantean un uso de la voz que trasciende las posibilidades normales de un ciudadano promedio que “mira” de lejos este tipo de canto, ya situado en los terrenos del arte santuario y contemplativo. Expresiones que coexisten con aquellas canciones de melodía sencilla, letra obvia, ritmo pegajoso, “más tradicionales”, “más naturales” a las que pueda sumar su voz.

En referencia al mundo contemporáneo, el compositor Paul Barker se pregunta qué podríamos considerar hoy algo exactamente “vocal”; qué es lo que hace que una frase sea “vocal” y otra no. Grandes compositores —Bach, Mozart, Beethoven, Verdi— han escrito pasajes o composiciones completas que contradicen la idea de canto natural, llegando a realizar melodías plenas de saltos interválicos muy amplios, con líneas muy quebradas, o figuraciones rítmicas que semejan —o parten de— las posibilida-

des instrumentales. Si se aceptaba que el canto natural estaba asentado en las notas por grados conjuntos, con intervalos cercanos y tésituras cortas, las dificultades que presentan obras como el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg o las canciones del *Op. 25* de Webern radican menos en los amplios saltos interválicos y más en la disociación de éstos en relación con el sistema tonal. En el siglo XX, las corrientes vanguardistas de la posguerra apelaron a recursos vocales como el grito, el suspiro, el gemido, el llanto, la risa, el susurro o el sonido de la respiración; el rock impuso una manera de cantar apoyada en los sonidos guturales; géneros como el rap viven fundados en la recitación rítmica —una suerte de salmodia no religiosa—. La globalización y sus recursos —internet, por ejemplo— han hecho evidente que, si la práctica del canto es universal, la manera de cantar depende del estilo como construcción cultural, de la historia, como proceso para afirmar las conceptualizaciones sobre lo vocal, y de la situación geográfica o contexto social en los cuales se asienta determinada forma de cantar. No parece, pues, haber consenso sobre lo que es o no “vocal”, sobre todo en el campo del arte contemporáneo, que ha llevado las exigencias del canto al límite de sus posibilidades.

Vista en perspectiva, la relación de muchos compositores con la voz parece haber oscilado entre escribir para los instrumentos musicales tratando de imitar la naturaleza cantable de la voz (los movimientos lentos de la música barroca o el *cantabile* del clasicismo), o para ésta con las exigencias propias de los recursos instrumentales (los pasajes corales de las pasiones o del *Magnificat* de Bach, el Kyrie del *Requiem* de Mozart, las secciones fugadas de la *Misa solemnis* de Beethoven). Hubo compositores cantantes (William Byrd, Franz Schubert, Samuel Barber), pero también los que para componer para la voz establecieron una relación de complicidad con los intérpretes, ambos con la ventaja de “saber escribir” con pertinencia para un medio de expresión más delicado de lo que suponemos. Rossini destinó varias de sus óperas a la soprano Isabella Colbran o a los tenores Andrea Nozzari y Giovanni David, del mismo modo que Verdi hizo el *Nabucco* ex profeso para Giuseppina Strepponi. Relaciones fructíferas que se dieron de modo similar entre Benjamin Britten y Peter Pears (protagonista de las óperas *Peter Grimes* y *Muerte en Venecia*), Gian-Carlo Menotti y Marie Powers (que hizo toda una creación en las óperas *El teléfono* y *La medium*), Samuel Barber y Eleanor Steber (que estrenó las canciones de *Knoxville: Summer of 1915*) y Luciano Berio y Cathy Berberian (cuyas versiones de *Stripsody* y la *Sequenza III* han quedado registradas como las más emblemáticas de las obras del compositor italiano).

Las demandas técnicas hoy son exigentes como nunca antes, pero los cantantes tienen mayores posibilidades de afrontar tales exigencias. También se cuentan con modelos históricos que provee la tradición, en los cuales se puede abreviar para afrontar las partituras de más difícil resolución. Parte de la historia está plasmada en las creaciones que hoy conforman el canon de la música y la composición musical tiene un arsenal de referencias sobre la voz en una milenaria tradición que toca lo religioso y lo profano, lo lírico y lo dramático, lo solístico y lo coral, lo culto y lo popular. Quizá, de lo que se trata es de traer a la educación contemporánea todas las propuestas, las búsquedas, los hallazgos y las definiciones que se dieron en torno a la voz.

Ésta es la meta que se ha propuesto el compositor Paul Barker en su libro *Composición vocal*. Despertar la conciencia de los creadores contemporáneos a ese fenómeno sonoro tan ligado a la esencia misma de la humanidad, a la vez primitivo, salvaje y sofisticado: la voz humana. Desde que el español Manuel García II, hijo de Manuel del Popolo García, también cantante y maestro —y hermano de las famosas sopranos María Malibrán y Pauline Viardot, quienes llevaron a la escena un tipo de canto basado en las enseñanzas de los dos García—, hizo de la educación vocal una disciplina científica, basada en el conocimiento fisiológico del funcionamiento de las cuerdas vocales, miles de cantantes y aspirantes al estrellato trabajaron bajo las normas trazadas por el espa-

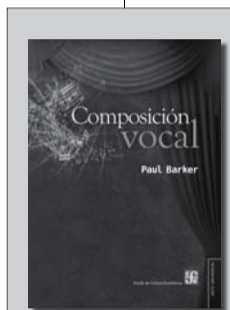
ñol para dominar su instrumento, construyendo imágenes mentales y apoyados en sugerencias psicológicas, a fin de convertirse en dueños absolutos y conscientes de algo que antes sólo era considerado un don. La Malibrán —“esa niña tan mimada por la naturaleza”, diría de ella Rossini— y la Viardot derribarían de su sitial de *superstars* a los *castrati* del siglo XVIII, no sólo por su naturalidad y sinceridad en la interpretación de sus personajes, sino por un dominio técnico que coincidió con la aparición del repertorio *belcantista* de Donizetti, Bellini y Rossini. Hoy no existe maestro de canto que se precie de serlo que no conozca al dedillo la fisiología de la voz, las técnicas de respiración, la colocación de los sonidos en los

registros de pecho, medio y de cabeza (falsete), cómo abordar el paso de la voz de un registro a otro, cómo definir una voz (si es soprano, *mezzo* o contralto si son mujeres, o tenor, barítono o bajo si son varones), cómo abordar el *legato* y los saltos interválicos, cómo dar color a las vocales según el idioma en que se canta, de qué manera se logran los sonidos *legato* y los sonidos *staccato*, cómo la eficiencia de la respiración ayuda a sostener la línea de canto y a conseguir flexibilidad, expresividad y color, cuándo y cómo conviene usar los *portamenti* y los *glissandi*, de qué manera se abordan las “técnicas de extensión vocal”, muy presentes en las obras contemporáneas del siglo pasado para acá (terror de muchos maestros convencionales de canto) que incluyen el *Sprechgesang*, los multifónicos y los sonidos onomatopéyicos, o exploraciones a cual más imaginativas para las que resulta difícil encontrar un sustantivo (escúchese a Laurie Anderson, Bobby McFerrin, Meredith Monk, Björk, Yma Sumac o Diamanda Galás para saber a qué nos estamos refiriendo). La mira es tener el órgano fonador listo para resolver diversidad de retos e, incluso, incursionar en géneros disímiles como la canción

popular, el jazz, el pop o la música *crossover* (Susana Rinaldi, Ella Fitzgerald, Sara Brighthman —o Eugenia León y Tania Libertad, entre las nuestras— no lo ejemplificarían mejor).

Un aspecto intrínseco a la expresión vocal está en la relación música-texto. Qué motiva a un compositor a escoger una letra y un timbre es una de las claves de la creación musical; si se impone lo “literario” o lo “poético” del texto o éste queda supeditado a la “musicalidad” de la música. Henry Purcell, el gran barroco inglés, pensaba que la música era la exaltación de la poesía; Monteverdi, el casi inventor de la ópera, más bien creía que la palabra debía anteponerse a la música. En el justo centro, Francis Poulenc asentía que “La musicalización de un poema debe ser un acto de amor, nunca un matrimonio por conveniencia.” El compositor que utiliza un texto puede escribirlo, recibirlo, escoger o colaborar en la creación de uno. Es el compromiso emocional del compositor, la habilidad intelectual y el entendimiento físico del texto lo que dará forma a la música. El lenguaje en el canto es mucho más complejo que en su forma escrita o hablada. Buena parte de la historia de la música vocal está inscrita en la relación poema-canción y en cómo los compositores han establecido la relación entre dos formas de ritmicidad, dos formas de sonoridad, dos vías para dar expresión a las ideas. Unos más analíticos (Ravel en sus canciones sobre textos de Mallarmé), otros más sintéticos (Schubert en su prodigiosa colección de *lieder*), algunos dejando que la fuerza de las palabras se imponga al minimizar el diseño melódico (Juan de la Encina y sus villancicos), otros potenciando la expresión verbal con juegos interválicos precisos o construcciones armónicas que enriquecen, o incluso cambian, el sentido original de un verso sencillo (Schubert, Schumann), otros más derivando la sonoridad musical de la sonoridad del lenguaje (Mussorgsky del ruso, Debussy del francés, Janáček del checo).

En este asunto de establecer la relación música-texto, el cantante se enfrenta a una serie de exigencias a las cuales debe dar cara poniendo en juego su conocimiento y técnica para emitir las vocales, solas o en forma de diptongos; para producir consonantes, dependiendo de si son nasales, obstruyentes (fricativas, africadas u oclusivas); aproximantes, sonoras o sordas; aspiradas o no; sibilantes, eyectivas o explosivas; para saber aplicar el *vibrato*, esa cualidad que



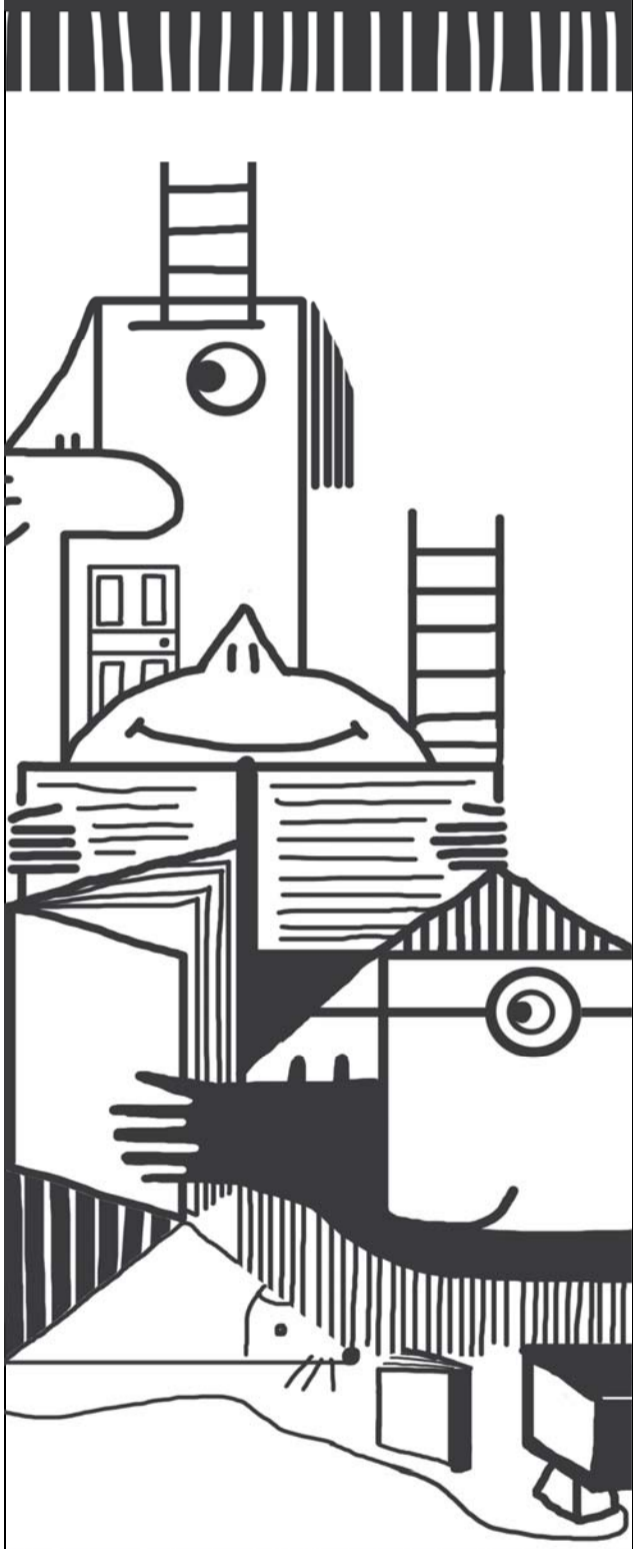
COMPOSICIÓN VOCAL

Una guía para compositores, cantantes y maestros

PAUL BARKER

ARTE UNIVERSAL
Traducción
de María Huesca
1ª ed., 2012, 229 pp.
978 607 16 0967 0
\$280

Visita nuestra
 Librería Virtual
 con miles de
 títulos a tu
 disposición.
 Te esperamos
 con los libros
 abiertos



fe FONDO
 DE CULTURA
 ECONÓMICA

fondo
 decultura
 economica

●com

bien puede ser una virtud o un defecto en la interpretación, y que es no sólo un asunto de técnica, sino de pertinencia en relación con estilos específicos (voz lisa para el canto gregoriano e intenso *vibrato* para las óperas puccinianas, por ejemplo); para adentrarse en las sutiles diferencias que hay entre los cinco grados que separan al lenguaje cantado del lenguaje hablado: *parlando*, *quasi parlando*, canto silábico, canto melismático y canto en *boca chiusa* (boca cerrada) o música pura. Y, a veces, enfrentarse con terror a la idea de que en lugar de cantar debe hablar.

Afirma Paul Barker que, “Técnicamente, aunque se considere que el canto es una extensión o desarrollo del habla, la experiencia de actores y cantantes sugiere que las dos formas de producción vocal se mantienen independientes.” De allí la dificultad de afrontar la realización de obras donde los cantantes tienen que ir más allá del canto entonado, aun cuando se considera que en cierto género de obras del teatro contemporáneo la dicotomía acción/diálogo *versus* reflexión/música prevalece exitosamente (*Cabaret*, *The Sound of Music*). En la música popular, cantantes como Bola de Nieve, Bobby McFerrin o Linton Kwesi Johnson han logrado hacer una perfecta conjugación de voz hablada y cantada, con diverso énfasis en la relación música-texto.

Si de la voz se trata, un tema al que ningún compositor puede ser ajeno es al del papel que cumplen los actores cuando se les encomiendan tareas musicales y a los cantantes, tareas actorales. Cito un párrafo contundente del libro de Barker que, imagino, se deriva de la experiencia del autor de haber trabajado con cantantes y actores: “Tanto los cantantes como los actores son obsesivos, con la única diferencia de que su obsesión se centra en áreas distintas. Típicamente, el cantante se esfuerza cotidianamente por mejorar ‘el’ sonido de su voz. Después de haberlo logrado, si queda tiempo y energía, el cantante se enfoca en emitir la nota correcta en el tiempo correcto. Típicamente, un actor se esfuerza cotidianamente por encontrar ‘la’ verdad del personaje. Después de haberlo logrado, si queda tiempo y energía, el actor se enfoca en aprenderse el texto. La creatividad, tanto en el cantante como en el actor, se logra cuando son capaces de trascender estas restricciones y convertirse en el vehículo para la expresión de la música o el drama, sustituyendo la autoconciencia por una conciencia total del momento de la interpretación, otorgando así a su trabajo un soplo de vida.”

Es un párrafo demoledor, que llama la atención sobre la manera como se relacionan cantantes y actores con lo que tienen que interpretar y en qué medida muchos de ellos consideran su voz —con todas sus cualidades de belleza, presencia, color, timbre, volumen, proyección— no el medio, sino el fin del arte. ¿Diferencias entre ellos? Los cantantes se apoyan en la partitura; los actores, en la comunicación con el público. Los cantantes proyectan su voz sin dejar de considerar afinación, tonalidad, ritmo; los actores traducen emociones. Los cantantes expresan su identidad de intérpretes; los actores, la voz de su personaje. Empero, hoy es una realidad que muchos cantantes pueden actuar y muchos actores cantar. La conjunción solvente de ambas actividades ha redundado en elevar el nivel expresivo de los espectáculos, lo mismo si es una ópera, un musical, un drama, un experimento escénico o incluso una película (*The Sound of Music* o *Chicago* son elocuentes muestras), donde lo musical tiene un peso notable. Muchas puestas en escena operáticas han dejado de ser conciertos con escenografía, recuperando la esencia dramática de los orígenes de la ópera. En contrapartida, hemos visto montajes de obras de teatro con actores que cantan (y aun bailan) dando la imagen de artistas integrales.¹

Por último está el asunto del estilo musical. Entendemos el estilo como el conjunto de características que tipifican una forma de expresión o creación y esta definición se extiende a la interpretación, tema que se ha discutido hasta la saciedad, sobre todo en la segunda mitad del siglo pasado, cuando empezaron a circular las interpretaciones históricamente informadas. El estilo de los compositores es el resultado de sus maneras de organizar los sonidos, de

construir elementos rítmicos, melódicos y armónicos y sujetarlos a un desarrollo, a una estructura, a una forma. Hay estilos de época: *ars antiqua*, *ars nova*, renacentista, barroco, clásico, romántico, moderno (con toda la pluralidad de acepciones que el término implica); hay estilos individuales: Mozart no es Beethoven; Schumann no es Chopin; Wagner no es Verdi; Schoenberg no es Webern; Philip Glass no es Steve Reich, aunque unos y otros se muevan en territorios afines. Hay estilos nacionales (el nacionalismo ruso, el sinfonismo germano, la ópera italiana) en la misma medida en que hay estilos regionales o locales (la ópera napolitana, el jazz de Nueva Orleans, el *yodel* de los pastores suizos, un auténtico canto de falsete). En el caso de los cantantes, el estilo estriba en cómo dan vida a la técnica que poseen, cómo abordan el repertorio que interpretan, qué particularidades de emisión del sonido consiguen, qué timbre poseen, a qué escuela se adscriben (hay tenores y sopranos belcantistas y los que no lo son; hay un estilo semicantado que se conoce como *cabaret*) o el repertorio que cultivan. Involucra la toma de decisiones tanto conscientes como intuitivas. El estilo de los cantantes depende también de qué manera articulan las palabras, si tienen capacidad de improvisar, cómo manejan el *rubato*, la línea de canto, el *legato* y los cambios de registro. Cantantes como Paul Hilliard, Enrico Caruso, María Callas, Monserat Figueras, Amalia Rodríguez, Édith Piaf, Luciano Pavarotti, Frank Sinatra, Mercedes Sosa, Teresa Salgueiro o Caetano Veloso (por citar sólo a algunos, más allá de los gustos individuales) crearon genuinos estilos personales de canto por la conjunción de todos o varios de los aspectos arriba mencionados. En el mundo de la música comercial se han hecho famosos ciertos artistas que, careciendo de lo que podríamos llamar “voz” o “una gran voz”, han alcanzado un estatus de “cantantes” por el “estilo personal” que imprimen a sus interpretaciones (el famoso *Satchmo* Louis Armstrong, Julio Iglesias, Gloria Trevi o ese fenómeno típico de YouTube y la democrática y ecuménica posmodernidad que es La Tigresa del Oriente).

A la luz del análisis musical, de la disección minuciosa de obras vocales específicas, en un apartado de musicología pura y dura, Paul Barker hace una inteligente y lúcida aproximación a un conjunto de partituras que presentan soluciones y propuestas específicas de composición. Algunas piezas de Brahms, Britten, Debussy, Ravel, Donizetti, Eisler, Gershwin, Dvořák, Verdi, Puccini, Cardillo, Stravinski, Cage, Kurtág, Dolly Parton, Purcell, Schoenberg, Schubert, Schumann, Judith Weir y Hugo Wolf, son estudiadas y revisadas viendo los detalles particulares que constituyen el estilo compositivo de cada uno en relación con el tratamiento de la voz, con la aplicación del texto, con el uso de las dinámicas, con la intención dramática, con el empleo de los signos de fraseo, con el carácter de los poemas musicalizados. Analiza *lieder*, arias de ópera, *chanson*, canción de cabaret, canción popular, piezas de tipo *vocalise* (es decir, sin texto). Además sugiere audiciones complementarias y hace referencias a otras obras de contenido similar o emparentadas con las que está estudiando que enriquecen la perspectiva analítica de las ya abordadas.

No intento hacer una detallada síntesis de este trabajo, pero no puedo menos que recomendar con convicción su lectura. Podrá decirse que es un libro para músicos, pero esto no va en demérito de su autor. Al contrario, es un genuino libro para músicos, es un auténtico libro para compositores y cantantes, y es también un texto encantador para que todos los que aman el arte vocal encuentren en él suficientes razones para seguir considerando a la música vocal como uno de los regalos más gratificantes que nos hemos dado los seres humanos a nosotros mismos y a la voz como el más ínsito de los instrumentos, con el cual podemos acceder a la magia de la música. ◀

Aurelio Tello es compositor e historiador de la música; el Fondo publicó en 2010 La música en México. Panorama del siglo xx (Biblioteca Mexicana), de la que es coordinador.

¹ Sirva esta alusión para poner de relieve el espléndido desempeño musical de los actores del Centro Universitario de Teatro en su reciente montaje de la obra *Maracanazo*, del dramaturgo Ernesto Anaya, en el cual pudimos apreciar a un trío de actrices cantando estupendamente bien a tres voces y al elenco entero resolviendo un número coral a cuatro voces con juegos contrapuntísticos complejos.

Ya ha llegado a México el segundo volumen de uno de los orgullos editoriales de nuestra filial en Madrid, la Historia de la música en España e Hispanoamérica, proyecto que consta de siete tomos. Este que aquí se comenta presta atención a las formas musicales del periodo renacentista, como contraparte de la muy estudiada lírica de esa época; el lector no especializado apreciará sin duda las recomendaciones discográficas



RESEÑA

De villancicos, madrigales y otras delicias sonoras

GABRIELA VILLA WALLS

Muchos de los primeros estudios de la música en España e Hispanoamérica se deben a musicólogos anglosajones. Nombres como Robert Stevenson figuran de manera prominente en trabajos acerca de los siglos XVI, XVII y XVIII, autores de investigaciones pioneras que abrieron camino y han servido de base para estudios posteriores. Por otro lado, también es cierto que las historias de la música en Occidente han estado dominadas por textos anglosajones que generalmente dejan muy de lado la música en España y no se diga la de Hispanoamérica. El estilo polifónico que perduró en las iglesias hispanas se ha descalificado por conservador, sus teóricos han sido ignorados por aportar poco y formas españolas como el villancico se han considerado “menores” y no han merecido más que una breve mención.

Mientras el repertorio lírico de España —canti-gas, villancicos sacros y profanos, romances, ensaladas— ha recibido mucha atención por parte de los estudiosos de las letras, la música de estas formas no ha corrido con la misma fortuna en los textos gene-

rales de historia de la música, a pesar de su enorme importancia en España y sus colonias. Incluso en publicaciones españolas como *La historia de la música española* de Alianza Editorial (1983), a las formas vocales seculares les fue concedido un lugar muy menor. Desde esa serie de siete volúmenes bajo la dirección de Pablo López Osaba, no se había realizado otra historia de la música similar. Ahora sale una nueva obra, *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, publicada por el Fondo de Cultura Económica de España y coordinada por Juan Ángel Vela del Campo, que reúne las investigaciones de los últimos años y representa una mirada fresca a la música hispana. En el tiempo transcurrido entre las dos publicaciones, la musicología en España ha florecido de manera espectacular. Nuevas generaciones de investigadores españoles han ampliado sustancialmente las áreas ya exploradas o han abierto campos antes poco conocidos con enfoques que han cambiado el panorama. En Latinoamérica también ha crecido la investigación y, aunque aún falta mucho por hacer, ahora es posi-

ble reunir esfuerzos para incluir la música hispanoamericana en esta historia.

Integra cada tomo una colección de ensayos escritos por especialistas, coordinado por distintos musicólogos. En 2009 salió a la luz el primer volumen, *De los orígenes hasta c. 1470*, a cargo de Maricarmen Gómez de la Universidad de Barcelona; un año después salió el tomo 6, *La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, coeditado por Consuelo Carredano del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y la musicóloga cubana Victoria Eli, profesora de la Universidad Complutense de Madrid; ahora sale el volumen 2, *De los Reyes Católicos a Felipe II*, también a cargo de Maricarmen Gómez.

Este volumen corresponde al Renacimiento en España; trata uno de los periodos tal vez más conocidos de la península Ibérica, el que comprende desde las bodas de Isabel de Castilla con Fernando de Aragón, en 1476, hasta la muerte de Felipe II, en 1598, pasando desde luego por el reinado del emperador Carlos V. Abarca sucesos tan significativos como la toma de Granada y la expulsión de los judíos, la lle-



HISTORIA DE LA MÚSICA EN ESPAÑA E HISPANOAMÉRICA, VOL. 2

De los Reyes Católicos a Felipe II

Edición de Maricarmen Gómez
1ª ed., Madrid, 2012,
545 pp.
978 84 375 0677 7



gada de los españoles a América, la Reforma y la Contrarreforma, todos con algún impacto en la música.

El ensayo inicial, “El renacer del repertorio lírico español”, escrito por Maricarmen Gómez, empieza con una exposición de la música en las principales cortes de la península Ibérica, los inventarios de libros de música e instrumentos de cada una, los músicos que en ellas trabajaban y los eventos sociales de la aristocracia que eran acompañados por música. Una vez descrito el contexto, entra en materia con un detallado estudio del repertorio lírico español de villancicos, romances y madrigales, así como las fuentes donde se ha conservado. El ensayo termina con una sección sobre la cátedra de música de la Universidad de Salamanca, donde, entre una distinguida lista de figuras prominentes, sobresalen dos de los teóricos españoles más importantes del siglo XVI, Juan Bermudo y Francisco Salinas.

“Del villancico sacro a la ensalada” (capítulo 2), también de la autoría de Maricarmen Gómez, trata la música sacra en lengua vernácula. En él se describen los antecedentes del villancico sacro y se detalla una primera etapa de su historia en la segunda mitad del siglo XVI con la producción de compositores como Francisco Guerrero. También relata los pormenores del curioso género de la ensalada, desde las famosas obras de Mateo Flecha el Viejo hasta las de sus imitadores. Además de rastrear el material prestado de las ensaladas a las obras de donde proviene, sitúa a los compositores en su contexto, haciendo una reconstrucción de sus vidas.

“La música instrumental: vihuelas, arpa y tecla” es un ensayo a cargo de Javier Suárez-Pajares con una primera parte centrada en la producción musical de los vihuelistas españoles del siglo XVI: Luis Milán, Luis de Narváez, Alonso Mudarra, Enríquez de Valderrábano, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana y Esteban Daza. Termina la sección con la música para la otra vihuela, la vihuela de arco —hoy más bien conocida como viola da gamba—, de Diego Ortiz. El capítulo concluye con un estudio de los tratados para arpa y teclado y del repertorio para estos instrumentos.

Estos tres ensayos iniciales, que se complementan entre sí y abarcan más de la mitad del volumen, rompen con el tradicional enfoque y énfasis sobre la música litúrgica. Aquí la música en lengua vernácula es el centro del relato y, si consideramos el tomo com-

pleto, recibe el mismo peso —o más— que la música en latín. Mientras que en 1983 Samuel Rubio en el volumen 3 de la *Historia de la música española* dedicó diez páginas al repertorio vocal en lengua vernácula, incluyendo el villancico religioso, ahora Maricarmen Gómez con sus dos ensayos abarca casi la mitad de este nutrido volumen de 500 páginas, dándole al villancico el lugar que merece por su importancia en España y en las colonias americanas.

Los capítulos 4 y 5 tratan la música litúrgica antes y después del gran parteaguas del siglo XVI, el Concilio de Trento. Juan Ruiz-Jiménez, en su ensayo “Música sacra: el esplendor de la tradición”, examina las consecuencias de que Fernando e Isabel recibieran el título honorífico de reyes “católicos” y el efecto que esto tuvo en la consolidación de las instituciones eclesiásticas. El consiguiente incremento en el número de compositores es un factor importante en el florecimiento de la música sacra durante su reinado.

La primera parte del capítulo describe las cuatro secciones que conformaban la estructura musical de las instituciones eclesiásticas: el chantre, la llamada música orgánica (lo relativo a los órganos y los organistas en la iglesia), la capilla musical y los conjuntos instrumentales de ministriles. Una segunda parte trata los géneros musicales en latín de la misa y los oficios, de la semana santa y los servicios de difuntos, para terminar con el motete y los géneros relacionados con él. El ensayo concluye con la interesante sección “El contexto sociocultural de los creadores y su producción musical”, que ofrece una mirada a lo que se ha podido desentrañar de la vida de los compositores de música sacra. Ruiz-Jiménez recorre el espectro, desde compositores sobre los que se sabe prácticamente nada, como Quixada, a compositores que fueron reconocidos con capellanías y beneficios en su tiempo pero cuya música, por azares del destino, no ha sobrevivido, como Bernardino de Figueroa, hasta las grandes figuras como Cristóbal de Morales. Es interesante, por ejemplo, la posición de Morales como compositor reconocido internacionalmente entre sus contemporáneos —calificado como “extranjero” por Juan Bermudo por su alto nivel—, de los pocos compositores españoles que lograron imprimir una parte importante de su obra y verla ampliamente difundida por Europa.

“El impacto del Concilio de Trento” (capítulo 5) está a cargo del musicólogo estadounidense Grayson

Wagstaff en reconocimiento a la aportación de los investigadores anglosajones a la musicología española, sobre todo en el campo de los grandes polifonistas. Aborda el repertorio compuesto durante la segunda mitad del siglo XVI, a partir de los años en que se reunió el Concilio de Trento (1545-1563), que se vio afectado por una estandarización de la liturgia. El ensayo se centra en la producción de los dos compositores más sobresalientes de este periodo, Francisco Guerrero y Tomás Luis de Victoria, pero también incluye un comentario sobre la obra de Morales, cuya música continuó siendo parte del repertorio sacro a pesar de estar fuera de las normas de la reforma tridentina.

El último ensayo está a cargo de Cristina Urchueguía. Se trata de un breve capítulo que se da a la difícil tarea de sentar las bases para el estudio de la música colonial en América en el siglo XVI. Plantea los obstáculos que enfrenta el investigador al proponerse estudiar toda Hispanoamérica como una sola región, la dificultad en el manejo de las fuentes de información y la importancia de utilizar las herramientas de investigación de la etnomusicología. El ensayo está dividido en tres secciones: “El marco político y el factor humano”, “Los indios y su música en el imaginario español” y “La evolución de la música sacra”.

Como comentario final, a pesar del rigor del trabajo de investigación y de la riqueza de la información que presenta, esta historia está dirigida a un público general no especializado; si bien supone conocimientos elementales de música por parte del lector, éstos no son indispensables para su lectura. Cada capítulo concluye con una bibliografía y una discografía. En la lista de grabaciones se podrán encontrar ejemplos de las obras que se mencionan en el texto, interpretadas por músicos de primer nivel (grupos como La Colombina, Capilla Peñaflorida, Ensemble Gilles Binchois, Capella de Ministrers, Gabrieli Consort & Players, para mencionar sólo algunos) que dan vida a la música y ponen en perspectiva las investigaciones. Los primeros volúmenes de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* son un magnífico comienzo y sólo queda esperar la continuación de esta publicación tan necesaria. ◀

Gabriela Villa Walls es profesora de historia de la música y viola da gamba en la Escuela Nacional de Música, de la UNAM.

Aún es insuficiente el reconocimiento de la trascendente obra de Silvestre Revueltas. Acabamos de publicar, junto con el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, donde el autor trabaja, un conjunto de ensayos sobre este innovador músico, epítome y excepción a la vez de lo que solemos entender por mexicanista

RESEÑA

Revueltas, un mexicanista atípico

JUAN ARTURO BRENNAN

Es un hecho bien sabido dentro de la comunidad musical de México que Julio Estrada ha dedicado mucho tiempo y trabajo al estudio, análisis y divulgación de la música de Silvestre Revueltas. Además de los textos de diversa índole que ha escrito sobre el compositor y su música, destacan sus participaciones en conferencias, congresos, coloquios, etcétera, en los que ha presentado trabajos sobre Revueltas. Por ello y por su doble calidad de compositor e investigador —su obra enciclopédica *La música de México* sigue siendo un importante material de referencia en la materia—, se le considera con justicia como uno de los principales conocedores de la obra del compositor duranguense en nuestro medio, y sus trabajos parten de la convicción, compartida por muchos músicos y musicólogos mexicanos, de que Revueltas es el más importante compositor en la historia de México, afirmación que se enfatiza categóricamente desde las primeras líneas del prólogo a este libro.

Uno de los pilares importantes de esta aproximación de Estrada a la figura y a la obra de Revueltas está en el hecho de considerarlo como un nacionalista atípico, es decir, como un compositor que, más allá del contenido “mexicanista” de algunas de sus obras, escapa a la definición tradicional del compositor nacionalista mexicano. Como consecuencia directa de ello, una buena parte del discurso de Estrada en sus ensayos se enfoca en Revueltas el modernista, en Revueltas el iconoclasta. El autor sienta las bases de su discusión presentando el contexto de la mexicanidad y el nacionalismo de manera general, y aludiendo, a manera de introducción, a algunos compositores importantes de ese periodo y de esa filiación. En el primero de los ensayos, traza una serie de interesantes paralelismos entre las producciones de ciertos compositores y algunos pintores seminales de la Escuela Mexicana de Pintura, afirmando que la afinidad de temperamentos creativos une de manera singular a Revueltas con José Clemente Orozco. Ahí mismo, Estrada analiza el concepto de nacionalismo desde el punto de vista oficialista y lo contrasta con el nacionalismo de raíz auténtica, popular y colectiva. Desde las primeras secciones de este libro de ensayos, Estrada pone especial énfasis en un tema que será toral a lo largo de todo el texto: la vertiente política de la actividad y la música de Revueltas, enfocada particularmente en una compleja dialéctica con la figura y la obra de Carlos Chávez, conflicto que Estrada explora más a fondo en el quinto de estos seis ensayos.

El tejido de un esbozo biográfico de Revueltas es otro hilo conductor que el autor maneja a lo largo de estas páginas, y ese hilo se entretiene con acercamientos pertinentes a otros miembros de la familia, con especial atención a la trayectoria y obra de Fermín Revueltas. Un aporte de especial interés en el segundo de los ensayos es la lista completa de las obras creadas por Revueltas. Como consecuencia de esta lista, el autor propone de inmediato una interesante clasificación de la producción revueltiana en cuatro vertientes que serán exploradas de manera diversa en el transcurso de los ensayos.

En el tercer texto, Estrada aborda un área muy acotada de la producción de Revueltas: su música para

cuerdas. Aquí se enlazan varias ideas a manera de vasos comunicantes. Por una parte, el hecho de que Revueltas fue violinista, por lo cual sus obras para cuerdas (particularmente sus cuatro cuartetos) surgen de un conocimiento de causa muy específico en cuanto a la práctica instrumental. Por la otra, el trabajo del propio Estrada en sus composiciones para cuerdas, un trabajo profundo y complejo que le da herramientas ideales para analizar la música de Revueltas para instrumentos de cuerda. Aquí se adentra en un análisis musicológico más profundo, un análisis dirigido no a un público melómano general, sino a lectores con mayores conocimientos musicales. Consciente de esto, el autor ha colocado en recuadros la información técnica y analítica especializada, de manera que el lector lego pueda omitirlos de su lectura.

Viene después un ensayo particularmente interesante en el que Estrada pone de relieve el aspecto político de la música y de la actividad personal de Revueltas. Uno de los aspectos más relevantes de este capítulo está en las líneas de conexión trazadas entre el músico y otros compositores de orientación análoga, tanto mexicanos como extranjeros; cabría destacar aquí las menciones a dos compositores que han sido injustamente soslayados de la historia y de la práctica musical en México: José Pomar y Jacobo Kostakowsky. La pertenencia de Revueltas a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), así como su evidente y activa solidaridad con la España republicana, son elementos centrales de esta parte del trabajo del investigador sobre el activismo político de Revueltas.

Otro de los ensayos está dedicado a explorar a fondo el tema de la enemistad (¿separación, antagonismo?) entre Revueltas y Carlos Chávez, un tema que va mucho más allá de la mera anécdota trivial y el choque de personalidades, debido a la importancia evidente de ambos músicos en la historia cultural del México del siglo xx. Al explorar las razones y consecuencias de esta ruptura, Estrada complementa lo específico del asunto con numerosas e interesantes observaciones sobre el medio cultural y el ambiente político que rodearon esta pugna entre Chávez y Revueltas. En este ensayo, el autor ilumina varios aspectos de la carrera política y la posición institucional de aquél, siempre contrastándolo con la trayectoria rebelde y antiinstitucional de éste.

Canto roto cuenta con una interesante iconografía en la que se incluyen imágenes y facsímiles que no han sido vistos en otras publicaciones semejantes. El texto está profusamente anotado a pie de página con referencias documentales de numerosas y diversas fuentes; tanto en las anotaciones como en la prolija bibliografía, Estrada hace referencia a un buen número de textos de su propia autoría. La fonografía que sigue a la bibliografía es fundamental y está ligada a aspectos concretos del texto, sin pretender ser totalizadora.

En lo general, esta obra de Julio Estrada sobre Silvestre Revueltas se aprecia como un texto complejo y profundo, filtrado por una visión a la vez estética, histórica, política y musicológica, que permite suponer que su público lector potencial no será uno de melómanos principiantes o de ocasión, sino un público

bien informado, con un bagaje cultural y musical más que básico, y un interés muy concreto en aspectos claramente especializados del universo musical revueltiano. Una prueba más de ello está en el hecho de que la complejidad del lenguaje empleado por Estrada rebasa con mucho al que suele utilizarse para la divulgación musical enfocada a un público amplio y general. Siendo éste el libro de un especialista dirigido, por así decirlo, a semiespecialistas, sin duda será una interesante adición a la bibliografía sobre Revueltas, que nunca estará suficientemente completa, dada su importancia seminal en el discurso cultural y musical del México del siglo xx. Estos ensayos bien podrán funcionar como material académico en el contexto del nivel de educación musical superior, debido al triple enfoque musical, musicológico e histórico.

Existe un cierto número de textos anteriores sobre Revueltas, y Estrada cita en su texto los que suelen ser considerados como importantes. Entre ellos cabría destacar los de Roberto Kolb, Peter Garland, Eduardo Contreras Soto y los numerosos documentos previos sobre Revueltas que ha generado el propio Estrada. Si bien todos ellos tienen su propia importancia como antecedentes, quizá sólo los trabajos de Kolb alcanzan la profundidad de *Canto roto*, aunque su enfoque es distinto al que intenta Estrada aquí.

El amplio y profundo conocimiento del autor sobre Revueltas y su obra, y sus bien conocidas posturas al respecto, hacen de *Canto roto* un libro ciertamente interesante que incidirá en el ámbito de la discusión de quien ha sido el más destacado compositor de la historia de México. Estrada ha sido siempre un defensor y promotor apasionado de la figura y la obra de Revueltas, y lo ha hecho con conocimiento de causa, lo que lo coloca en un sitio privilegiado para la realización de los ensayos que conforman este libro. Además de las virtudes ya señaladas, *Canto roto* ofrece al lector interesado la interesante opción de acceder a cada uno de los seis ensayos por separado, en el entendido de que pueden percibirse como entidades autosuficientes, o de asimilar la obra como un todo orgánico y continuo, a lo cual también se presta sin dificultades.

No hay que soslayar, sin embargo, el hecho de que nuestro medio musicológico, como tantos otros ámbitos de la vida cultural mexicana, es un feudo a su vez dividido en numerosos feudos menores, y nuestros musicólogos suelen ser particularmente celosos de sus respectivas áreas de estudio y de sus propios ensayos y publicaciones. No está por demás decir que la figura de Silvestre Revueltas, por razones evidentes, ha sido un campo fértil para toda clase de polémicas musicológicas, y que la publicación de este libro de Estrada sin duda atizará el fuego de tales discusiones, en virtud de que el autor mismo es un personaje activo en nuestro ámbito musical y musicológico. ◀

Juan Arturo Brennan, cinéfilo y guitarrista casi de clóset, es el más prolífico (y sin duda uno de los más finos) de los críticos y comentaristas de música en nuestro país.



Luc Delannoy es un filósofo y musicólogo de origen belga que en la última década ha cartografiado minuciosamente el volátil territorio del jazz con raíces latinas. Convergencias es el tercer volumen de este singular ejercicio de caracterización de un rico subgénero musical. Sin rehuir la polémica, el autor se ha permitido especulaciones que asombran y deleitan tanto como la misma música de que se ocupa

RESEÑA

Del jazz y otras cosas del diablo

ERIK MONTENEGRO

Como lo fue Nietzsche al proclamar lo mismo, sólo que respecto de, digamos, instancias más altas.

Así defiende, estoico, el trompetista originario de Nueva Orleans Nicholas Payton su postura desde hace ya varios años, cuando proclamó la muerte del jazz, tallando en su lápida el año de 1959, justo el momento más prolífico en la producción discográfica del género: en ningún otro año se habían realizado tantos y tan buenos discos sincopados. Sin embargo, para Payton el jazz estaba agonizando. Desde que lanzó la bomba, las consecuencias colaterales han sido de lo más interesantes. Reacciones en cadena, medidas y aguerridas en contra o a favor del argumento, el cual ha debido ser visitado en cuatro nuevas ocasiones por el mismo autor para ampliar el panorama y dar respuesta a quienes no les provocó ninguna gracia la sentencia.

Ya lo menciona acertadamente Carlos Cruz en su propio espacio cibernético: para una mayor propagación del discurso, ha sido necesario “twitterizar” el asunto, proceso en el que el propio Payton ha participado de manera directa. Las herramientas han sido frases sueltas: “Sueltas pueden funcionar con cierta autonomía y así generar ‘revuelo’ con sentencias necrológicas, como la citada ‘El jazz murió en 1959’; sociológicas, como ‘El jazz se separó de la música popular americana’; de lectura interpretativa, como ‘El jazz murió en 1959, por eso Ornette trató de liberar el jazz en 1960’ (en el original *Free Jazz*, título del disco de Ornette Coleman); historicistas, como ‘Mis antepasados no tocaban jazz, tocaban música de Nueva Orleans tradicional, moderna y de vanguardia’; de denuncia comercial, al decir que ‘El jazz es una treta del marketing que sirve a una pequeña elite’, a partir de lo cual concluye que ‘La música es más un medio que una marca’, etcétera. Entre las más de cien frases cortas de Payton, algunas sugieren que *jazz* es un concepto fruto de la mentalidad colonialista padecida por la población negra obligada durante siglos a agradecer las migajas. Una idea racial de sometimiento que desarrollará cada vez con mayor beligerancia en los textos posteriores.”

De ese tamaño son los discursos. Alegra saber que hay espacio para la discusión. El jazz es el tema y, estando de acuerdo o no, todos los involucrados se meten a los terrenos de la hermenéutica. Ése es el epicentro de la actualidad. El nuevo debate en el que participan músicos, aficionados, periodistas, intelectuales de cepa, gente con alguna opinión. La propuesta concreta es dejar de llamarle jazz a lo que hoy se graba y se escucha. Hay adeptos, hay insultos, hay tema sobre la mesa.

Payton lanzó el concepto BAM (*Black American Music*) como un rescate, una propuesta que intenta colocar los cimientos a partir de la ruptura. Es la lucha constante e incansable por defender la paternidad del género a rajatabla, se llame como se llame, lo que ha provocado a la distancia un rechazo en automático de los géneros y las instrumentaciones que a través de los años han surgido en otras latitudes. En pocas palabras, es la historia del *world music* resumida en: “música que no proviene de los Estados Unidos”. Y mientras eso sucede, precisamente en aquel país, se cierra una estación de radio dedicada a la difusión del jazz, y en Chicago se eliminan las barras de jazz de la radio pública!, confinándola sólo a los fines de semana. En Seattle, en 2011, una estación de jazz contemporáneo fue cambiada abruptamente de perfil.

Por otro lado, el pasado 30 de abril se instituyó el Día Internacional del Jazz, propuesta de Herbie Hancock, embajador de la buena voluntad para la UNESCO. Entre vítores y aplausos se llevaron a cabo poco más de 72 horas de música y festejos. En España, a través de los *Cuadernos de Jazz*, publicación referencial en Europa, se denunció que la celebración era sólo para unos cuantos. Hancock y sus amigos, para ser precisos. Fue una fiesta que al final dejó en un buen sitio a los mismos de siempre, ignorando a los que vienen empujando desde abajo.

La característica de inactividad que por años imperó en este género musical hoy se desvanece y se vuelve tema de importantes agendas. Una vuelta a la espiral.

Así llega muy puntual a la cita el tercero de los libros que Luc Delannoy ha dedicado al tema, publicado por el Fondo de Cultura Económica bajo el título

Convergencias. Lo único que ya no se permite en el día a día es mantenerse al margen, el no involucrarse y no participar. Hay mucho que decir y otro tanto por describir. De ahí la importancia del libro en estos momentos de discusión.

Ya abre uno el libro y pasa lista de inmediato al jazz latino como otro tema de conversación. Igual de contemporáneo y icaliente! (para ponerlo en los términos literarios del autor) en una época donde, como categoría, incluso fue eliminado de los otrora prestigiosos premios Grammy, para finalmente ser reinstalado como categoría de entrega tras una fuerte protesta por parte de los músicos.

Tengo la buena fortuna de conocer al autor y saber de cierto que ha sido misión complicada el poder dilucidar conceptos y nuevas ideas que aporten razón a un cúmulo de hechos históricos, alguno de los cuales son como piezas de museo y se mueven al son de quien los recuerda, mientras que la parte activa ha sido descrita a detalle por un segmento de gente que mayoritariamente es la misma.

Convergencias viene a redondear ideas y contrapuntos que surgieron en las anteriores obras de Delannoy —*¡Caliente! Una historia del jazz latino* (Colección Popular, 2000) y *Carambola. Vidas en el jazz latino* (Colección Popular, 2005)—, en un trabajo que además de elocuente tiene la buena fortuna de hacer convivir a Dave Holland con Hans Georg Gadamer, en el oficio natural del autor por la idea racionalizada y sustentable. Delannoy se lo ha ganado a pulso. Muchos de los argumentos son contundentes. Parte de la historia plasmada en sus anteriores trabajos son hoy usados como elemento determinante en la descripción del proceso histórico y etnomusical

Eso nos lleva al asunto de las clasificaciones: ¿jazz?, ¿jazz latino? Y es que hay que decirlo: Luc Delannoy también es conocido por esa postura incendiaria. Baste echar un ojo a la red de opiniones que se han desprendido de su trabajo. Como con el caso de Payton, de nuevo se abre un mar de públicos divididos que adoptarán alguna postura en torno a algunas aseveraciones que, desprendidas de la investigación, ponen el dedo en la llaga. “El jazz ha muerto” o “Todo el jazz lleva raíz latina” son simplemente posturas fascinantes de explorar.

Es el escucha quien alza la mano y pone el primer tema: “¿jazz latino es eso que suena a salsa? Porque, si es eso, entonces sí que me gusta.” Cito un fragmento de *Convergencias* que viene muy al caso, en palabras del pianista argentino Adrián Iaies: “Me gusta decir que el problema de las músicas de fusión está en que, en algún momento, se les ve la costura. Hasta acá es jazz y luego es rumba o salsa, o bossa, luego vuelve a ser jazz...” Esto es como abrir la caja de Pandora y mirar azorado lo que emana de ella.

¿Qué significa todo esto para México? ¿En dónde cae el peso fuerte cuando la cuna se tambalea? La respuesta tal vez nos esté negada por varios años más. No así la visión sobre lo que en el “entretanto” sucede. Es curioso. Latinos como somos, poco inyectamos a nuestras vidas de este jazz. Aun siendo parte misma de la historia y aportadores (in)voluntarios de temas, letras, ritmos, no sólo no lo consumimos, sino que tampoco lo fabricamos. Al menos, no con la conciencia puesta sobre el jazz, amén de algunas muy honrosas excepciones. En una ciudad con millones de habitantes, casi todos imbuidos en otros menesteres, habitantes que guardan y atesoran el recuerdo, la grabación que sólo en ocasiones especiales brilla: mucho de Celia por aquí, poco de Tito por acá, uno de éxitos de La India.

En nuestro país nos gana la tradición, a la que damos continuidad de forma automática. Adoptamos y usamos por el simple gusto de hacerlo. La trilogía de Luc Delannoy ayuda a comprenderlo mucho mejor. “Que mi novia sí sabe cómo se baila la cumbia / y al sonar los tambores, si no la invito me invita ella”: el pie izquierdo levanta al derecho y vaya usted a saber de dónde vienen esos tambores de los que habla la canción pero yo ya estoy en la pista. Respetables, históricos, cada uno de los géneros están para cumplir una misión y lo logran. Los autores como Delannoy pavimentan el camino, el cual se había quedado desolado por décadas.

Mayoritariamente en tono socarrón, me preguntan de manera continua si en verdad existe eso que llamamos jazz mexicano o jazz hecho en México, o música que parece jazz hecha en México. De hecho es la pregunta más célebre para los que algo tenemos que ver con esto. Además de la evidente respuesta musical y la referencia histórica que indica —incluso— que tal vez algunos compatriotas tuvieron todo que ver en la formación e instrucción de bandas de jazz en los Estados Unidos, el cúmulo de respuestas ahora son inmediatas e impresas. No hay multitudes de tomos, pero los libros de consulta están cada vez más cerca.

Y es que con la maldición de ser música del demonio, al jazz le ha tocado una tunda ejemplar al paso de los años. No sólo en nuestro país, sino en gran parte del mundo. En México, las estrellas del jazz de los años cuarenta, cincuenta y sesenta grabaron y dejaron su testimonio indeleble. Sólo algunos distraídos hicieron apuntes o notas de esos trabajos. Alain Derbez da cuenta precisa de ello en *El jazz en México* que —de manera muy afortunada— ahora sale de nuevo a la luz en una nueva edición corregida y aumentada. Es decir, están sucediendo cosas.

Quisiera ser muy puntual aquí y dejar en claro que no borro de ninguna manera de un plumazo a la gente

que ha trabajado incansablemente para informar sobre el género y lo que significa para tantos. Señalo que mucho tiempo atrás encontrábamos notas muy escasas, panfletos rescatados, contraportadas de los LP’s que era necesario mirar con lupa para saber al menos quiénes eran los músicos que participan en el disco.

Cito al autor: “*¡Caliente!* fue un libro de historias, *Carambola* uno de ensayos. *Convergencias* es un libro de fragmentos.” Efectivamente no pretende abarcar un panorama completo del jazz latino, pero ya en conjunto con sus antecesores se logra un sólido estudio, que igual corre desde el anecdótico hasta la entrevista, desde la cita hasta el dato duro. La intención es clara: la búsqueda de la verdad no se detiene, se comparte. Afortunadamente, para casos como éste, es un proceso largo e incluyente.

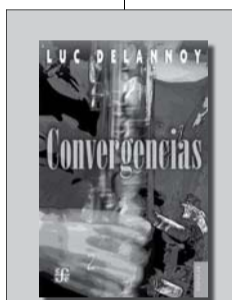
Tal vez Nicholas Payton tenga razón y el jazz de origen, el jazz que tanto conocimos y que tanto amamos, murió hace tiempo. Hay demasiadas manos involucradas en el caso, muchos sospechosos

de homicidio. Pero tal vez sucede todo lo contrario. Probablemente sea hora de dejar lo homogéneo y caminar hacia una identidad definida, como propone Delannoy, en donde exista reconocimiento y aceptación a los que han contribuido a hacer de esto una mejor música. Jazz cubano, dominicano, panameño, de Puerto Rico, mexicano...

Ya el autor lo deja claro en una de sus entrevistas: “El jazz latino lo que hace es mantener viva esta diversidad cultural y, al mismo tiempo, une todas estas diversidades gracias a la improvisación y a sus armonías. Es como una gran familia de gente con cultura diferente. Ése es el papel sociológico del jazz latino. Es una música de resistencia porque resiste a una forma de globalización para impedir que lleguemos a un momento en el cual toda la gente tiene el mismo pantalón, la misma camisa, calzando la misma cosa, haciendo los mismos gestos, comiendo lo mismo. El jazz va en contra de esto de manera indirecta. Por lo tanto, es una música de resistencia: quiero mantener mi diferencia, quiero mantener mi cultura, y yo esto lo hago saber a través de la música mía, que es el jazz.”

Así que “la acción es lo único que hay”, dijo Nietzsche.

Yo le creo. ◀



CONVERGENCIAS

Encuentros y desencuentros en el jazz latino

LUC DELANNOY

POPULAR
Traducción de José María Ímaz
1ª ed., 2012, 542 pp.
978 607 16 1012 6
\$225

Erik Montenegro, locutor y jazzista de las palabras, es el gerente de Horizonte 107.9, una estación del IMER.

Acabamos de incluir en nuestro catálogo una festiva edición crítica de Las formas elementales de la vida religiosa, libro seminal de Durkheim que salió de las prensas hace exactamente un siglo. Con una revisión escrupulosamente cercana al original, incluye además algunos textos periféricos del sociólogo francés, todo lo cual contribuirá a que sus audaces ideas y métodos alcancen el protagonismo que merecen



RESEÑA

Durkheim y la disolución de lo religioso

JORGE RAMÍREZ

Hay que decir, para empezar, que Émile Durkheim no ha tenido la fortuna editorial de otros sociólogos. Mientras que, por ejemplo, en Alemania está en curso la edición de las obras completas de Max Weber, un colosal proyecto que abarcará cerca de 50 volúmenes de escritos, discurso, cartas y conferencias, no se sabe nada ni remotamente parecido en el caso de Durkheim. Es cierto que sus textos se reimprimen a menudo en Francia, pero sin el trabajo de ordenación, estudio y crítica que merecen. Algo similar sucede en español, aunque con algunos agravantes: traducciones añejas o dudosas, ediciones deplorables o diseminadas en numerosos sellos editoriales.¹

La edición que presenta el FCE significa una mejora importante. Es la primera edición crítica de este texto que se publica en español, precedida de un estudio amplio y actual, y con una traducción fiel del

original. Héctor Vera, Jorge Galindo y Juan Pablo Vázquez, quienes están a cargo del estudio y la crítica del texto, son finos conocedores de la obra de Durkheim² y han redactado una introducción vigorosa y ampliamente documentada. Su labor de equipo —bastante fiel, por lo demás, al espíritu de empresa colectiva con que Durkheim veía el desarrollo de la sociología— permitió llevar a buen término un proyecto de otro modo irrealizable.

Tienen mucho valor los apéndices con que cierra el libro, también precedidos de una presentación muy informada de los editores. Ahí se reúnen varios textos de Durkheim casi enteramente inéditos en español acerca de la misma obra o sobre el tema de la religión. En particular, hay que congratularse de que se haya incluido entre ellos “El dualismo de la naturaleza humana y sus condiciones sociales”, una de las piezas más logradas del pensamiento de Durkheim y que merece un mayor estudio del que ha tenido en nuestro idioma.

Hay que reconocer también que Héctor Ruiz, su traductor, se haya decidido por lo que parece una

traducción lo más literal y apegada al texto original posible. Esto es una ventaja respecto a las versiones que existen desde hace tiempo en español, que, si bien son muy profesionales, a veces se dan licencias que alteran el significado original de los términos o introducen cambios semánticos inexplicables.

Una labor de edición y crítica como ésta era más que necesaria conforme nos hemos ido alejando del horizonte histórico en que el libro fue escrito. El lenguaje, los conceptos y las referencias intelectuales de Durkheim son de una época que ya no es nuestra y eso ocasiona que su lectura ya no sea sencilla en modo alguno. El lector contemporáneo debe tomar con mucha cautela la certeza de una evolución lineal de las religiones que subyace a todo el libro; la idea de que existen religiones simples y complejas; la creencia en el totemismo como un sistema unitario o el frecuente *sociologismo* que impregna muchas de las tesis expuestas. Debe también esforzarse por no quedar atrapado en la literalidad del texto o en las formulaciones lapidarias que se permite su autor, algo que a menudo estrechó la interpretación del libro, como es fácil advertir en la influyente lectura que hizo de él Raymond Aron.³

¹ Ciertamente, frente a otros autores clásicos de la sociología como Vilfredo Pareto, Herbert Spencer, Gabriel Tarde o Talcott Parsons, cuyos libros prácticamente han dejado de existir en español, el caso de Durkheim no podría ser mejor, pese a todo.

² Juan Pablo Vázquez, inclusive, es autor de una impresionante reinterpretación del sociólogo francés a la luz de su teoría moral: *Autoridad moral y autonomía. Una relectura del pensamiento de Émile Durkheim*, México, UIA-ITESO, 2008.

³ Véase Raymond Aron, *Las etapas del pensamiento sociológico*, tomo II, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1976.

II *Las formas elementales de la vida religiosa* es una obra singular en la historia del pensamiento. No se puede decir que pertenezca a una sola disciplina intelectual. Es una obra a medio camino entre la antropología, la sociología y la filosofía. En efecto, Durkheim analiza el totemismo australiano con base en evidencia etnográfica indirecta para extraer generalizaciones de amplio alcance sobre el fenómeno religioso y, al mismo tiempo, para resolver una disputa filosófica sobre el origen del conocimiento, la cual parecía enfrentar entonces todavía a empiristas y racionalistas.

Pero sin duda la mayor singularidad de esta obra reside en la enorme ambición intelectual con que fue escrita. Durkheim cree haber resuelto en ella dos grandes cuestiones: cuál es la función social de la religión y cuáles son los orígenes de las llamadas categorías del pensamiento. Nada menos. Difícilmente volveremos a encontrar una obra que encare tamañas preguntas y, sobre todo, que sugiera haber encontrado las respuestas pertinentes.

La búsqueda de esas respuestas empujó el pensamiento de Durkheim a una altura que produce vértigo. Frente a las creencias ilustradas de que la religión era un fenómeno en vías de desaparición, pernicioso para la emancipación humana y antitético del pensamiento racional, Durkheim nos lleva a considerar, por el contrario, que la religión nunca se apagará mientras existan sociedades, que tiene rendimientos positivos al producir cohesión social y, por si fuera poco, que es constitutiva de la razón misma!, al crear las categorías de espacio, tiempo, género, causa, fuerza, etcétera.

Para probar sus asertos, Durkheim desarrolla ideas con una gran audacia e imaginación. A veces, estas ideas proporcionan una honda comprensión de varias cuestiones: cómo se produce la energía emocional que para él era distintiva de la religión, qué papel desempeña el simbolismo en la vida social, por qué el nacionalismo es una especie de religión moderna o, incluso, por qué la gente se tatúa. Pero en otras ocasiones, la misma pujanza argumentativa nos lleva a verdaderos abismos, como cuando sugiere que toda divinidad es, a final de cuentas, una imagen transfigurada de la misma sociedad o cuando exagera la sociogénesis del pensamiento al punto en que la mente humana sólo parece un molde vacío.

No obstante, me atrevo a pensar que la mayor audacia intelectual de esta obra reside en la forma en que desdibuja la identidad del fenómeno religioso. En efecto, en el análisis que hace Durkheim la religión sale de sus confines particulares y se transforma en una especie de principio constitutivo de lo social. Sucede esto con la definición misma de la religión. Al definir lo sagrado como aquello que está rodeado de prohibiciones, separado y alejado de lo profano, abrió la puerta para atribuirles un carácter sacro a objetos que normalmente no consideramos que lo tengan. Estimuló así las reflexiones, crípticas a veces, de Roger Caillois, Michel Leiris y Georges Bataille sobre lo sagrado; el análisis de los aspectos sacros de la persona en su encuentro cotidiano con los demás por parte de Erving Goffman; o la sugerencia de que el conocimiento científico tiene algunas características de lo sagrado según David Bloor.⁴

Pero también sucede lo mismo al sacar al ritual del ámbito religioso e interpretarlo como un mecanismo que, al reunir periódicamente a la gente, se proyecta como fundamental para la constitución de lo social. El ritual se vuelve profano de este modo y es posible identificarlo en numerosas manifestaciones no religiosas, como las celebraciones cívicas, las fiestas, los encuentros cotidianos entre la gente, la interacción sexual, la estratificación social o el consumo de tabaco.⁵

Ha sido muy amplio el caudal de innovaciones teóricas y estudios empíricos que han surgido al amparo de esta identificación que operó Durkheim entre lo religioso y lo social. La introducción a la nueva edición que publica el Fondo muestra una buena parte de la rica historia intelectual que nació inspirada en esta estrategia, lo mismo en la sociología que en la antropología y en la historia. Este enorme potencial heurístico le ha conferido al libro una característica distintiva entre los clásicos de la sociología, pues como bien apuntan sus editores es sin duda el más contemporáneo de todos ellos.

No deberíamos dejar de observar, sin embargo, que esta heurística del libro implicó una pérdida respecto a la comprensión de lo religioso como fenómeno específico. Es una ironía que una obra dedicada al estudio de la religión haya resultado más prometedora para imaginar una teoría general de la sociedad, como la intentada por Randall Collins, que para explicar ese fenómeno en sus propios términos. Aquí, las ideas de Durkheim han ido revelando sus limitaciones. Rodney Stark ha sido convincente en mostrar cómo la definición de la religión que adopta Durkheim, en la que están ausentes los seres sobrenaturales, terminó por lastrar sus análisis. Diversas investigaciones indican que “es lo sobrenatural, y no el ritual, el núcleo de la religión”.⁶ Es patente, por otro lado, que sus ideas han sido eclipsadas por investigaciones que usan supuestos y teorías distintas. El estudio de la religión se ha convertido cada vez más en un área dominada por enfoques cognitivos. En los trabajos de Scott Atran, Pascal Boyer, E. Thomas Lawson, Justin L. Barrett, Harvey Whitehouse y varios representantes más de estos enfoques, la presencia de Durkheim es prácticamente nula.

III En 1958, cuando se cumplió el primer siglo del natalicio de Durkheim, el aprecio por su obra registraba quizá las cotas más bajas en su país de origen. Francia no recordó la ocasión sino hasta dos años después, en 1960, cuando se organizó un coloquio de homenaje.⁷ En México, sin embargo, no pasó inadvertida la fecha y algunos sociólogos convocaron a un grupo internacional de estudiosos de su obra para valorar el legado de Durkheim. La iniciativa fructificó en la aparición de un número especial de la *Revista Mexicana de Sociología*, en 1959, cuyas colaboraciones forman parte hoy de la bibliografía básica sobre el sociólogo francés. La edición de *Las formas elementales de la vida religiosa* por el FCE, publicada a un siglo de distancia de su aparición en francés, evoca inevitablemente aquella ocasión conmemorativa y deja constancia del valor que siempre le han atribuido al legado de Durkheim los sociólogos que escriben en español.

La edición de esta obra llega en buen momento. La enseñanza de la sociología está ahora más abierta a la revisión de autores y libros clásicos que habían sido descalificados o marginados bajo prejuicios injustificados. Hay un nuevo interés por leer la obra de Ferdinand Tönnies, Georg Simmel, Gabriel Tarde y Vilfredo Pareto, difícil de imaginar no hace mucho tiempo cuando el marxismo, en sus diferentes expresiones, dominaba la discusión sociológica. En este nuevo aprecio por los clásicos seguramente crecerá el interés por *Las formas elementales de la vida religiosa* y esta edición, sin duda, dará nuevos bríos a la lectura e interpretación de una obra fundamental de la sociología. ◀

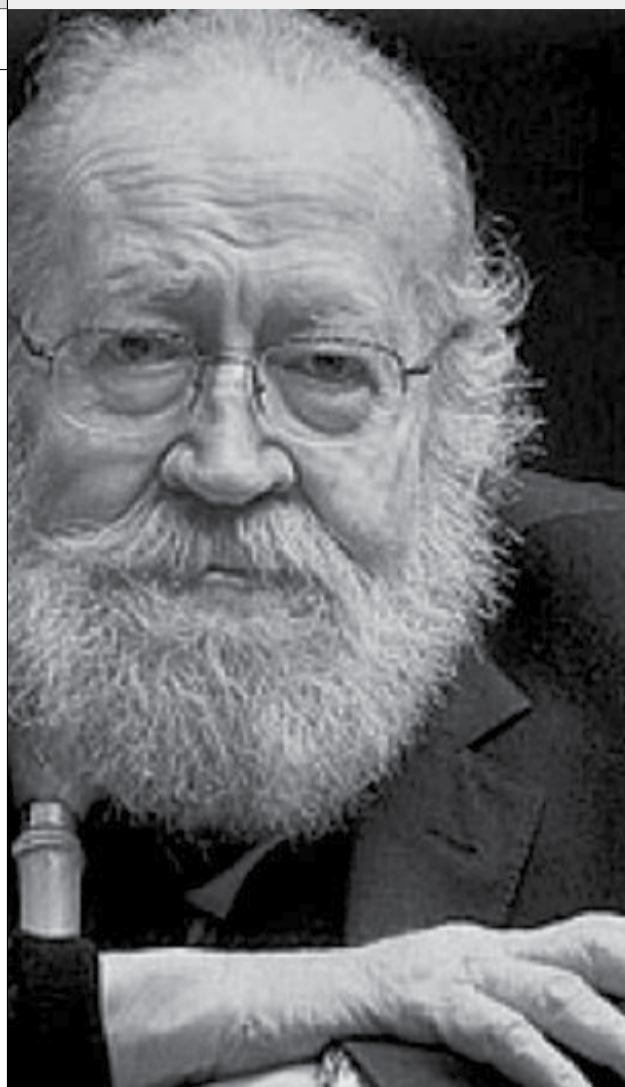
Jorge Ramírez es profesor de sociología en la Universidad de Guadalajara.

6 Rodney Stark, “SSSR Presidential Address, 2004: Putting an End to Ancestor Worship”, *Journal for the Scientific Study of Religion*, 43(4), p. 469. Véase igualmente, del mismo autor, “Gods, Rituals, and the Moral Order”, *Journal for the Scientific Study of Religion*, 40(4).

7 Claude Lévi-Strauss escribió al respecto “Lo que la etnología debe a Durkheim”, en *Antropología estructural*, México, Siglo XXI Editores, 1987.

4 Véanse Denis Hollier, *The College of Sociology (1937-1939)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988; David Bloor, *Knowledge and Social Imagery*, Londres, Routledge-Kegan Paul, 1976, y Erving Goffman, *Interaction Ritual*, Nueva York, Pantheon Books, 1967.

5 Como ejemplos, véanse W. Lloyd Warner, *Yankee City*, New Haven, Yale University Press, 1962; Jean Duvignaud, *La solidaridad*, México, FCE, 1990, y Randall Collins, *Interaction Ritual Chains*, Princeton, Princeton University Press, 2004.



Fotografía: NELLY SALAZAR (MILENIO)

Ernesto de la Peña, transfigurado en breves instantáneas

MYRIAM MOSCONA

Kaminos de leche i miel a Ernesto de la Peña

Una historia familiar compleja, con pérdidas muy tempranas, llevó a Ernesto de la Peña a crecer frente a una biblioteca que iba a convertirse en su destino intelectual. Fue criado por un tío helenista, miembro de doce academias, gracias a quien aprendió el alfabeto griego a los seis años. Su casa era esa enorme biblioteca, azudadora del espíritu maligno del niño.

Cuando cursaba la primaria, el presidente Cárdenas instituyó la educación socialista, de tal modo que su familia lo sacó de las aulas y lo metió a estudiar el programa de educación elemental, pero en grupos privados de doctrina cristiana. Cuando llegó a la adolescencia, el joven quiso largarse a un monasterio y encerrarse a estudiar sólo aquello que le viniera en gana, pero muy pronto se enteró de todas las renunciaciones de esa vida. Tal vez también soñó en cortarse mechones de pelo (aún no tenía barba) como penitencia intelectual. Había, sin embargo, un voto demasiado sacrificado que no estaba dispuesto a cumplir: el de castidad. Decidió seguir por la libre y así fue como se puso a estudiar a solas teología hasta que entró a Letras Clásicas en Mascarones. Se enamoró del griego de tal modo que sus maestros, literalmente, lo hacían a un lado, separándolo del grupo, formándolo a solas, como a un bicho raro, pues estaba en un estadio distinto al resto de sus compañeros.

II En esos momentos de juventud, ya iba y venía en varias lenguas aprendidas mediante un peculiar camino de estudio: la Biblia. Este compendio de belleza literaria tenía para él dos funciones. Por un lado, representaba el encuentro con el más grande monumento mítico y PASA A LA PÁGINA 18

En la parca pero muy lograda obra de Salvador Elizondo confluyen la narrativa y el ensayo, imbricados por una sutil poética. La reciente publicación de Contubernio de espejos, poemario atípico en el que el autor de Farabeuf permitió que sus ideas sobre la lírica adquirieran realidad, le sirve a Mendiola para explorar la función que la poesía tuvo en las concepciones literarias de Elizondo



ENSAYO

Salvador Elizondo, poeta sin poemas

VÍCTOR MANUEL MENDIOLA

Mi primer contacto con el autor de *Farabeuf* (1965) fue un accidente sonoro, radiofónico.

En algún mes de 1976, un jueves a la 6:30 de la tarde, al prender el receptor del auto, me encontré con una voz nasal: una voz en cierta forma incómoda e inusual en ese mundo aterciopelado y campanudo de los medios de comunicación. Estuve a punto de cambiar la señal, que había sintonizado al buscar la frecuencia de Radio Universidad. En un primer instante, la cantaleta gangosa me irritó. Sin embargo, a la cuarta o quinta frase, casi en el momento de mover mi mano hacia la perilla de selección de canales para encontrar otra estación, me sentí capturado o, mejor dicho, la imaginación que se expresaba en un discurso tenso, gutural y aspirado en el aparato de sonido del automóvil me cautivó.

¿Cómo armaba sus ideas esa voz singular y a qué materia aludía?

La charla procedía de un modo contradictorio: con un aire de solemnidad académica, pero con la sutil vehemencia indómita de un pensamiento que no acepta alejarse de la difícil claridad —la exactitud— y del motivo que lo anima. El tema de la disertación era Edgar Allan Poe y Stéphane Mallarmé, en especial, los vínculos entre “The Raven” y “Un Coup de Dés”. La voz mostraba la magnitud y la irrealidad de dos empresas intelectuales con una dimensión y un temple desconcertantes; destacaba la deuda del poeta francés con el poeta estadounidense; hacía ver el extremo al que había llegado la creación lírica del segundo poema a través del primero, y señalaba la posibilidad de ir todavía más lejos al saltar de las palabras en fuga a la noción de la *no escritura* como escritura, al arquetipo de la página en blanco.

La voz avanzaba en una sucesión de flechas atraídas por el ojo negro del objetivo, concentrada en un punto, un único punto. La voz se detuvo y anunció que la materia de reflexión de esa tarde sería retomada en el próximo programa, de la siguiente semana, a la misma hora. Simultáneamente, emergió del fondo del telón aéreo el trío *Opus 110* de Schumann y la rúbrica del programa: *Contextos*, por Salvador Elizondo.

II
Unos años más tarde, en 1980, tuve el honor y la fortuna de recibir la beca de poesía del Centro Mexicano de Escritores.

Asistí, durante un año, todos los miércoles, a las juntas del centro, en la calle de Magdalena casi esquina con Viaducto, colonia Del Valle. Las sesiones estaban presididas por Francisco Monterde, Juan Rulfo y Salvador Elizondo, en su calidad de maestros. La voz se había transformado en un personaje magnético, graciosísimo y amenazante. Todos los becarios —éramos cinco en las disciplinas literarias fundamentales (ensayo, teatro, cuento, novela y poesía)— acudíamos con gran interés, pero siempre con inquietud, porque sabíamos que los coordinadores o los maestros nos exigirían el resultado más alto y que no habría complacencias. Elizondo, con su gangoso acento distintivo, nos observaba y deslizaba curiosas bromas, que rompían el hielo al inicio de las juntas. Entre Rulfo y Elizondo siempre había un ping-pong de alusiones literarias y personales. A veces, las indirectas llegaban a ser excesivas y hasta tétricas. Las reuniones transcurrían rigurosamente. Se revisaban los detalles de los textos de los becarios y se ponía el acento en su eficacia profunda. En términos teóricos, Elizondo llevaba la voz cantante. Rulfo participaba con frases secas, concisas. Aunque Rulfo estaba básicamente de acuerdo con Elizondo, muchas veces difería de él y encontraba valiosos los textos que su contraparte ponía en cuestión. Formaban un equipo equilibrado y severo. Nunca dejaban de lado la distancia y las cabales formas de la cortesía. La elocuencia crítica de uno se combinaba muy bien con el silencio crítico del otro. Para Elizondo —y estoy seguro de que también para Rulfo, así como para Monterde—, el valor y la fuerza estéticos dependían de la proximidad o de la distancia que establecía un texto con la poesía, como si hubiese una proporción directa entre vigor literario e impulso poético.

Elizondo era implacable. Según él, lo que importaba saber era si un texto poseía, o no, gravedad, atracción, densidad. Esta exigencia se volvía más dura y puntual cuando se trataba específicamente de un poema, que él consideraba como el momento más alto de creatividad y decantación, como la puesta en escena de un *modus operandi* inteligible, de acuerdo a la idea de Poe. De este modo, *la potencia poética debía ser natural, pero no ingenua*. Por eso, en un fragmento de su diario Elizondo escribió: “La Poesía es para mí la forma más acusada y más rigurosa del Arte.”

III
Muchos años después, en 1998, Elizondo me propuso que editáramos “The Raven” en Ediciones El Tucán de Virginia. En un principio, el libro estaría formado por una introducción, el poema en inglés de Poe, una de las traducciones de Enrique González Martínez (en el camino nos enteramos de que había cinco), el ensayo en inglés de la “Filosofía de la composición”, junto con la traducción de Salvador Elizondo de ese mismo texto, y un retrato poco conocido del poeta estadounidense. En el desarrollo del proceso editorial, le propuse a Elizondo que añadiéramos la primera versión ejecutada por González Martínez (Elizondo tenía a la mano la última) y que integráramos, por otro lado, las traducciones al francés realizadas por Baudelaire y Mallarmé. Elizondo no sólo estuvo de acuerdo sino que pensó que hacerlo de esta manera era lo justo en la perspectiva estética del autor de “The Raven”. Al final, agregamos una copia del original manuscrito del soneto de Mallarmé “La tumba de Edgar Allan Poe” y la traducción que Jorge Cuesta realizó de esta pieza. En una de las sesiones que sostuvimos para verificar la armonía de la edición, Elizondo me expresó la importancia de agrupar todos estos materiales. Él consideraba que habíamos logrado reunir un puñado de textos fundamentales. La articulación de estos fragmentos creaba una esfera de correspondencias, tanto líricas como intelectuales, que se aproximaba al mecanismo de creación. En ese momento entendí el papel central que Elizondo le otorgaba a la poesía en la comprensión de la literatura y del hombre.

IV
Dos o tres años más tarde volví a ver con alguna frecuencia, los sábados en la mañana, a Salvador Elizondo.

El motivo era el gusto de conversar con la poeta estadounidense Jennifer Clement, que conocía muy bien la obra de Shakespeare y el larguísimo día del *Ulises* de Joyce. Nos reuníamos en la veranda de su casa, en Coyoacán, hacia las doce del día, un poco después de que él acababa de desayunar y Paulina se encontraba organizando las actividades caseras del fin de semana. Quizá, más que nada, ella huía a su laboratorio. El hecho es que Paulina no se sentaba a platicar y nosotros lo entendíamos. Salvador nos ofrecía whisky y hacía chistes en inglés. Jennifer también bromeaba. En especial, a ella le gustaba decir, un poco en juego y un poco a manera de provocación, que los poetas in-

galeses y los poetas estadounidenses admiraban a Poe, pero no precisamente su poesía. Jennifer decía de memoria el poema y hacía un énfasis grave y sarcástico cuando llegaba a la palabra final del estribillo: *Nevermore*. Elizondo se reía con gusto y respondía que eso demostraba que los poetas de lengua inglesa eran muy inteligentes, ya que ellos no se habían dejado engañar por el jugador de Baltimore; o, al revés, que los poetas franceses habían sido más duchos al reclamar para Poe el lugar donde se expresaba uno de los principios de la modernidad: la conciencia precisa de la relación —a veces maligna— entre espontaneidad y artificio. Salvador y Jennifer se tomaban otro whisky y al cabo de un rato nos despedíamos.

En el camino, ella y yo disfrutábamos recordar el humor y las chacotas de Elizondo, su indeleble voz desagradable —un imán gracias a su pulcra dicción y a su tenaz inteligencia— y nos asombraba cómo su lenguaje nunca dejaba, a pesar de los tragos, de saltar con rapidez y cómo rimaba con sus ojos chispeantes. Yo le decía a Jennifer que Elizondo era un escritor que había elaborado de un modo minucioso novelas, cuentos y ensayos para evocar la poesía y el poema, para crear un método de composición de artefactos líricos no dichos ni escritos, pero que podían ser vislumbrados por las rendijas de una prosa confeccionada de una forma obsesiva.

Jennifer y yo nos quedábamos callados y pensábamos en Elizondo. Lo veíamos sentado en su equipal, Paulina Lavista de pie, a su lado, como en una fotografía. Se me hizo claro, entonces, que aquella imantada voz nasuda, que yo había escuchado tantos años atrás hablar sobre Poe y Mallarmé, era la voz fascinante y monstruosa de la poesía y que Elizondo era un gran poeta sin poemas.

VI

Todos los que escucharon hablar a Salvador Elizondo, ya sea en sus clases en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, en el programa de radio (*Contextos*) o en El Colegio Nacional, ya sea en sus intervenciones como coordinador del taller literario del Centro Mexicano de Escritores y, sobre todo, como anfitrión en su propia casa en la veranda frente al jardín, cuando se abandonaba a sus reflexiones intensas y quisquillosas sobre los problemas de la creación, sabían que en su manera de ver la literatura jugaba un papel central la poesía y las explicaciones de la poesía de autores como Poe, Mallarmé, Pound y Valery.

La antología de poesía contemporánea *Museo poético* (1974), que Elizondo preparó para la Escuela de Cursos Temporales (antigua Escuela de Verano), es también una evidencia clara de esta jerarquía en su concepción del quehacer literario. La idea de la respiración —“el neuma”—, el papel del ritmo, de ese inevitable golpe invisible y regular en lo hondo del lenguaje, lo obsesionaba. Esta obsesión se refería al verso clásico pero también a su trastrocamiento dentro del verso libre en la poesía moderna, formas en las cuales él veía, no dos momentos diferentes, sino las representaciones de un mismo problema. Por eso Elizondo escribió: “No hay adelante ni retroceso en la historia de la técnica poética; hay solamente nacimiento y muerte...”¹ Cuando él pensaba en estas cuestiones parecía que un poeta, más que un narrador, hubiese tomado la palabra.

La importancia que Elizondo le concedía a la *forma* en el proceso de creación de la escritura era tan exigente como el rigor que los poetas se piden a sí mismos —o se exigían en tiempos no lejanos— en la construcción de un verso. En el modo de ver la literatura de Elizondo, la construcción de un texto siempre representaba un problema de entendimiento y vislumbres de la relación ambivalente entre contenidos y contenidos, tanto en el plano general de la significación y de las partes integrantes de un escrito como en el plano particular de la relación entre palabras (el efecto de los sonidos y la invención de nuevas maneras de decir las cosas). Por eso era tan importante para él la “Filosofía de la composición”, el ensayo de Edgar Allan Poe. En estas elucubraciones sobre la forma, el lenguaje y la potencia de un texto, Elizondo no sólo parecía estar refiriéndose a

un poema sino soñándolo y construyéndolo. Muchas de sus prosas son la alusión a la escritura de un texto que no ha sido escrito y que tal vez nunca escribirá nadie, la referencia al poema ideal y a la potencia inalcanzable e irrealizable —en este aspecto más cerca de Mallarmé que de Poe—. Lo que él describía de un mundo de transformaciones verbales y de la elaboración de imágenes era más propio del lenguaje lírico que de la estructura de la prosa.

No obstante, el cuerpo fundamental de la obra de Elizondo es, precisamente, prosa, es decir, cuentos, ensayos y novelas. Ciertamente, una prosa y unas historias en una relación constante y estrecha —intrínseca deberíamos decir— con la poesía y una clase de escritura que elabora y reelabora, a final de cuentas, vehementes imágenes.

Sin embargo, muy al principio de su vida como escritor, en los primeros años de la década de los sesenta, Elizondo publicó, en una edición privada, una muestra de composiciones líricas, *Poemas* (1960). Al cabo de un tiempo recuperó la mayor parte de los ejemplares que había regalado y colocado en algunos puntos de venta —la crítica maltrató al poemario según consta en la *Autobiografía precoz* (1966)—, y los quemó junto con la edición no distribuida. Elizondo conservó algunas copias como memoria de sus primeras inquietudes poéticas. Muchos años después, cuando ya era un escritor muy reconocido en México, el autor de *Farabeuf* armó de manera paulatina una nueva colección de poemas, *Contubernio de espejos* (1960-1964), que, por lo que podemos entrever, cuidó y, además, confeccionó una propuesta de diseño editorial. Asimismo, Elizondo en diversas partes de su diario realizó apuntes o, más que apuntes, poemas. Ni *Contubernio de espejos* ni los esbozos poéticos del diario fueron publicados en edición alguna. Elizondo los mantuvo guardados y en reserva.

¿Por qué Salvador Elizondo destruyó la mayor parte de los ejemplares de su primer libro? ¿Por qué nunca publicó *Contubernio de espejos*? ¿Y por qué los fragmentos de poemas de los diarios los dio a conocer apenas en las revistas en las que colaboraba y en las que él podía introducir con frecuencia lo que él quisiera sin ningún problema? ¿Qué nos dice la destrucción del primer libro? ¿Tiene un valor especial en el contexto de la escritura de Elizondo? La reserva sobre el segundo libro terminado y, hasta donde uno puede ver, depurado, ¿también nos indica la opinión que Elizondo tenía de su propia poesía? ¿Y qué nos enseñan acerca de Elizondo y de su obra los poemas intercalados en el diario?

Los lectores de la obra de Elizondo enfrentan un desajuste. Los cuentos, novelas y ensayos tienen una dirección, crean una historia y un significado, pero una parte de sus prosas, una parte de las prosas más significativas de su obra, no sólo se demora excesivamente, sino que se detiene en cada frase o da pasos hacia atrás para volver a escribir las primeras líneas, como si él estuviera concentrado en la escritura de un poema. Un repliegue constante hace que el lector pueda sentirse desalentado. En este retraso, en esta prórroga continua, algunos de los textos de Elizondo se dilatan y repiten en una composición extraña a la narración, ajena a la mera intención de desahogar un relato, producen un distanciamiento —no del principio— del fin, como si éste nunca fuera a llegar al último término de la trama. El aplazamiento y la reiteración producen una atmósfera de desvarío, pero también de ahondamiento y exactitud. Igual que ocurre en ciertos poemas. En las narraciones más ambiciosas e importantes del autor de *Camera lucida* (1983) domina una divagación muy peculiar: entre más crece la “confusión”, más precisa se torna la imagen; entre más repeticiones invoca el curso de las palabras, más intensa es la sensación de una imagen inmóvil, y entre menos se aleja del principio, más crece la sensación de un lugar fijo y de un tiempo sincrónico y congelado. De la misma forma como han cobrado fuerza muchas composiciones líricas.

Los textos que le dieron a Elizondo un lugar en la literatura mexicana, *Farabeuf* y *El hipogeo secreto* (1968), no sólo podrían ser vistos como el proyecto de transformar la prosa en poesía, en el intento de poner dentro de una novela el poder de la simultaneidad utilizada por Pound y Eliot, la aventura de

extender un instante hasta un límite inverosímil, sino el conato de una historia inmóvil e irrealizable en su expansión lírica. Sin embargo, esas novelas en el límite de la forma no son poemas, porque a final de cuentas esas historias se acaban cerrando en un significado unívoco y en un lenguaje denso y rico y, al mismo tiempo, analítico y certero, muy cerca de Pound y Eliot, pero sobre todo en una conexión directa con Joyce y Proust. Esas novelas inventan un extraño desarrollo y culminan en un verdadero desenlace. La inmovilidad producida por el efecto de desaceleración, redundancia y aplazamiento desaparece al final y se vuelve un movimiento vertiginoso. *Farabeuf* nos lleva a donde nos quiere llevar, nos pone enfrente del sacrificio, nos deja observar el éxtasis de una multitud ante la tortura y muerte por mutilación de un hombre, y *El hipogeo secreto* nos revela la idea de una novela de aventuras especulativas, donde el escritor que se mira a sí mismo escribir —el grafógrafo— es, de manera simultánea, la puesta en escena de la escritura en un estado de alerta extrema —la grafomanía—, en un trance de auto-observación. En este segundo texto esencial de Elizondo, el escritor no es el escritor, es la palabra que regresa a sí misma.² El lector sale de estas historias abrumado, pero de pronto en su mente el laberinto y las reiteraciones cobran una claridad imborrable y la acción retardada aparece —a pesar de un acusado carácter experimental— como un drama planeado férreamente y, de manera contradictoria, como un drama clásico.

Varios años más tarde, de una manera muy distinta, Elizondo volvió a introducir la poesía en su escritura. En un relato diáfano y preciso, en el apartado “Anapoyesis” del libro *Camera lucida*, reconstruye el mito de Mallarmé en la literatura moderna y, al mismo tiempo, utiliza esa imagen arquetípica para representar su propia idea atemporal de la poesía. En este texto toma forma acabada la idea de que el poema es un objeto perfecto, una “cosa consumada, una cosa cumplida”³ y el receptáculo de una energía gigantesca que podía ser medida por el anapoyetrón, una especie de mecanismo de cálculo nuclear para valorar y computar “la actividad intelectual y emotiva en forma de ondas”.⁴ La poesía en este cuento se ha transfigurado en la idea que mueve a la narración y que le otorga misterio y grandeza. La historia es una narración, prístina, analítica, dirigida a su blanco, igual que una flecha, pero el objetivo es, otra vez, la poesía.

Los dos libros de poesía que Elizondo compuso y editó —*Poemas*, en un tiraje de 210 ejemplares, y *Contubernio de espejos*, en un ejemplar único, personal—, ¿qué tienen en común y qué nos revelan? Esencialmente los dos textos nos muestran, por un lado, una conciencia intensa del poder lírico, de la búsqueda de una respiración controlada y de la práctica de la forma como una manera no de conciencia, sino de ser; y, por el otro, la aspiración de aproximarse a un punto perfecto. ¿Estos libros están a la altura del anhelo poético o de la realidad indiscutible de la obra narrativa de Elizondo? Evidentemente no. Uno y otro texto no poseen la originalidad y la exactitud de ninguno de sus otros libros, de sus textos en prosa. Sin embargo, son el lugar de un conocimiento profundo y el enfrentamiento con una práctica y un culto que no podrían existir sólo como admiración abstracta y ciega, como un discurso extranjero, como un hablar de algo que no es conocimiento real y práctico.

Los dos libros revelan que Elizondo conocía desde dentro los mecanismos ocultos entre la prosa y la poesía, y que su narrativa emergía de esa fuente. Nos enseñan sobre todo cómo Elizondo enriqueció su obra con la riqueza de la poesía y cómo esta forma le dio a su prosa una singularidad poco frecuente y comparable, nada más, con la perfección de otro poeta narrador: Juan José Arreola. Estos dos libros de poemas también muestran el eco de varias lecturas fundamentales y, en cierto sentido, veladas. En especial, podemos observar la presencia, por un lado, de Rilke y Hölderlin y, por el otro, de Villaurrutia. Pero mientras en el primer poemario estos ascendientes son citas casi literales o muy evidentes, en el segundo las influencias se han transformado en un mundo más personal. En el primer libro hallamos con frecuencia versos como los que siguen: “Los dioses me son desconocidos: /

2 Como Julio Cortázar en “Continuidad de los parques”, en *Final de juego*, y Octavio Paz en *El mono gramático*, Elizondo se ve a sí mismo leyendo y escribiendo un texto.

3 Salvador Elizondo, *Museo poético*, México, UNAM, 1960, p. 15.

4 Salvador Elizondo, *Narrativa completa*, México, Alfaguara, 1997, p. 529.

1 Salvador Elizondo, *Museo poético*, México, Aldus, 2002, p. 14.

SALVADOR ELIZONDO, POETA SIN POEMAS

sólo sé que los ángeles están presentes / para dar testimonio de la obra de los dioses”, versos que revelan la acción de los autores de *Empédocles* y de las *Elegías de Duino*. También encontramos líneas más puras y, al mismo tiempo, surreales: “Si aprendes a leer la palma de tu mano, / podrás imaginarte asesinada / sobre un tablero de ajedrez”, donde el lector puede reconocer de un modo fácil y directo el eco de “Nocturno de la estatua”.

En *Contubernio de espejos*, este mundo de pérdida original y de reflejos no ha desaparecido, pero sí se ha tornado más seguro:

¡Cómo hieres, espejo,
la turbia pequeñez de la mirada!
En tu imagen callada
me contempla el reflejo
de una mirada que creía olvidada.

En este poemario, el uso de las formas clásicas adquiere un grado más alto (aunque hay que señalar que hay en algunos poemas versos cojos), ya que este libro no sólo cuida la armonía de los versos, echando mano del predominio de las acentuaciones pares y la combinación de metros distintos, sino que privilegia la escritura de dos formas: la lira y el soneto. En este libro, el lector puede comprobar cómo Elizondo lucha con la forma para aproximarse a la fuerza que él nunca dejará de soñar como el ideal más alto. En este volumen también está presente el sentimiento de pérdida, pero la carencia esencial en este caso, lo que huyó o se rompió, lo extraviado, lo que el espejo distancia y, al mismo tiempo, recupera es el ser amado:

Vives en un espejo
de azogue turbio y realidad incierta.
Te invoco en su reflejo
y se queda desierta
la angustia con que llamo en esa puerta.

Más cerca de los Contemporáneos y, sobre todo, de Xavier Villaurrutia que de cualquier otro poeta, Elizondo reafirmará desde la orilla de la poesía mexicana su creencia de que la literatura es un arte de intransigencia estética, un universo de intuiciones precisas, un espíritu de rigor, una red de difíciles igualdades. En ese sitio, Elizondo escribió un verso imborrable que podría estar en *Nostalgia de la muerte*: “cabras como el puñal cabe en la herida”.

¿Por qué Elizondo destruyó el primer libro y no publicó el segundo? La respuesta me parece evidente: aunque en sus poemas hay un diálogo profundo con la historia de la poesía y una comprensión honda sobre lo que es un poema en sí mismo, sus composiciones no poseían la energía “infinita” que el anapoyetrón debía detectar. En sus poemas hay vislumbres auténticos, pero sus poemas no logran transformarse en un ideal insoslayable ni en una forma perfecta. La conducta de Elizondo delata esta conciencia. Su prosa, en una medida no pequeña, es el comentario de este vacío y la conciencia del mismo. Pero esto no le quita grandeza a la poesía de Elizondo. En realidad le otorga una magnitud excepcional: su obra lírica representa el pensamiento del papel primordial de la poesía en la literatura moderna y, sobre todo, la creación de un espacio donde el poema sólo existe como idea, como alusión, a través de otros textos: es el lenguaje más allá del lenguaje. Elizondo significa para nosotros el caso extremo y bizarro, pero también elevado y maravilloso, de haber encarnado la figura de un poeta muy original que en sus momentos más lúcidos no necesitó crear un poema sino sólo imaginarlo. La voz de Elizondo, en sus textos, en sus conferencias, en las conversaciones en su casa, en las divagaciones en la veranda de su jardín, era la monstruosa voz nasuda de un ideal. Esta aspiración transformó su narrativa en una de las prosas más inteligentes de la literatura mexicana e impidió, a lo largo de muchos años, la práctica frívola y huera de la poesía. ◀

Víctor Manuel Mendiola es poeta, ensayista, editor. Hace unos meses el Fondo publicó El surrealismo de Piedra de Sol, entre peras y manzanas (Letras Mexicanas).

VIENE DE LA PÁGINA 15 cultural de Occidente y, por el otro, era su escuela particular de idiomas. Pasaba horas cotejando la versión de algunos pasajes en una lengua que dominaba con otra que empezaba a descifrar. Así hizo sus primeros solitos en árabe y hebreo, en etíope, arameo y siríaco y, por supuesto, amacizó el griego transformándolo en una especie de llave maestra de su conocimiento vital del mundo. La biblioteca de su tío (que en esos momentos Ernesto ya había heredado) se llenó de biblias en chino, japonés, coreano, ruso, alemán, armenio, gaélico, así como de Nuevos Testamentos en maya, mije, zapoteco, otomí o tzeltal.

Para ese entonces, el francés ya era parte de su sistema circulatorio (y además lograba pronunciarlo con todos los acentos nasales pertinentes). Lo había aprendido de la manera más sencilla, según me contó alguna vez: con un diccionario al lado y leyendo a Victor Hugo. (Eso le parecía tan natural, tan a la mano de todo mundo, que a veces me da por pensar que quienes no hablamos siríaco, farsi o arameo somos una sarta de holgazanes.)

III

Los únicos aprendizajes que llevó a la práctica con la ayuda constante de un maestro fueron el sánscrito y el chino (“es rete fácil: después de me

morizar 240 ideogramas los demás son lógicos; cuando tengas un tiempcito te los enseño”). El humanista había pasado por un proceso de alquimia personal. A estas alturas, su conocimiento en historia de las religiones lo había afianzado ya como el agnóstico que fue aunque su apertura de espíritu le diera paso a vincularse con aquellas cosas que carecen de explicación. Percibía la naturaleza del fenómeno de la poesía (y no sólo me refiero al género literario), así como los pliegues filosóficos de la incomprensible condición humana.

IV

Sus 34 lenguas leídas y sus 17 habladas nunca fueron motivo de soberbia.

—Y de todas las lenguas que hablas, ¿cuál es tu favorita, Ernesto? —le preguntamos al aire, alguna vez, Pepe Gordon y yo en el primer noticiario de Canal 22.

—Mmmh... No sé, tal vez el italiano. Me parece la lengua más musical...

Siempre se esmeró en hacer sentir a sus interlocutores parte de lo que bullía en su mente. Nunca le confesé que me parecía un candidato ideal para que algún neurocientífico estudiara el funcionamiento de su cerebro, que alguien nos dijera a nosotros, los legos, el género de comunicación que se expandía entre sus neuronas.

La primera vez que conversamos, hace muchos años ya, le sorprendió saber que mis abuelas me hablaron en ladino, ese español arcaico que subyace debajo de nuestro español y que los judíos se llevaron de España a finales del siglo xv. Sonrió cuando le conté que infancia se decía *chikes* y juventud, *mansevez*, y que a un hombre viejo se le llamaba *ombre aedado*. “La sefaradita” solía llamarme con un guiño en la voz. Comimos juntos varias veces y yo adoraba su falta de mesura: “Vamos a comer hasta faltarnos al respeto”, bromeaba entre sus compañeros de mesa.

V

Tradujo y anotó (labor titánica) los Evangelios con un criterio tan personal y honesto que propuso, para escándalo de muchos, un fraseo totalmente distinto al que algunos pasajes nos tenían acostumbrados. Poco después dio a conocer *El centro sin orilla*, libro en cuyas páginas habla de religión mazdea, de cómo los sufíes asumen la muerte, de la tradición celta, de Siva y la sexualidad divina o de los más minuciosos detalles sobre las connotaciones y encarnaciones que el unicornio ha tenido a lo largo de la historia.

La personalidad pública de Ernesto de la Peña fue más bien mesurada. Quien escuchó sus cápsulas de radio o lo vio en la televisión exponer sus conocimientos de ópera, música sinfónica, historia de las religiones, mitos de Oriente y Occidente, poesía (amaba a Rilke y conocía profundamente su obra y sus meditaciones sobre la muerte o sobre los procesos de creación), quizá no tuvieron los elementos para saber que este duendecillo barbado y corpulento era un hombre de admirable sencillez, y aunque supiera muy bien las

disciplinas que dominaba le parecía que su carta de presentación, al menos con sus amigos, trascendía su vasta zona de conocimientos. Un Ernesto transfigurado por la amistad, por la celebración, por el humor ácido que no solía mostrar salvo en un espacio de confianza.

VI

A menudo se dice que la erudición llega a ser un estorbo para la obra de creación literaria. Los procesos líricos obedecen a otro orden y no es infrecuente que la ficción, por ejemplo, sea refractaria a esas mentes capaces de almacenar tanto conocimiento. “Ernesto es un libro”, me dijo Pepe Gordon, al concluir aquella entrevista en la televisión. ¿Será por ello que tardó hasta pasados los sesenta años para sacarse de encima su primera obra? ¿Necesitaba llegar a ese punto de madurez para mudar su conocimiento en otra vía de expresión? *Las estratagemas de Dios*, libro de relatos, salió a la luz e inmediatamente recibió el Premio Xavier Villaurrutia. Siguió muchas obras más, pero hay una, *La rosa transfigurada*, que concentra aquello que Ernesto de la Peña fue en esta vida.

Las primeras palabras del libro son de Rilke: “La rosa es contradicción pura.” El compendio lleva su tema de estudio a todos los terrenos imaginables: botánico, filosófico, poético, bíblico, estético, religioso, mágico, mí(s)tico, literario, cabalístico, asociativo y, finalmente, casi biográfico al trasladar este ensayo sinfónico a un corpus personal que retrata las pasiones del autor como quizá ningún otro de sus libros.

VII

Hace poco me llegó de Bulgaria un pequeño frasquito de madera labrada con una tapa que contiene en su interior otro pequeño recipiente de vidrio blanco muy delgado y una mínima explicación impresa en caracteres cirílicos. Adentro se guarda la fragancia concentrada de un país conocido en el mundo entero por su yogur y sus rosas. Apenas lo recibí, le até un estambre grueso con una etiqueta en miniatura: “esta fragancia es para Ernesto”, pero ya no se la alcancé a dar. En el prólogo a *La rosa transfigurada* se habla de “nuestro corto lenguaje percedero” y poco más adelante se añade algo sobre la naturaleza de las rosas, siempre fugaces: “su muerte, rápida y sin regreso”. En la introducción, Ernesto de la Peña hace votos por que su libro se acepte como una mirada de reconocimiento “a la belleza que nos prodiga el mundo y a la imaginación del hombre que lo habita y deja en él su vida”. Acaso estas palabras permean la obra que nos dejó y aun la que está por descubrirse. Conservaré al lado de mi *Rosa transfigurada* ese frasquito de Bulgaria, “símbolo de un pueblo, contraseña de iniciados, resumen del universo, cifra del paraíso y, por supuesto, la rosa misma”. ◀



**LA ROSA
TRANSFIGURADA**

**ERNESTO
DE LA PEÑA**

TEZONTLE
1ª ed., 1999, 234 pp.
968 16 5762 4
\$297

Algo de luz arroja este libro sobre ese misterio contemporáneo en que se han convertido los pueblos indígenas de nuestro país. Herederos directos de una civilización avasallada, son protagonistas en una gran diversidad de escenarios, en algunos de los cuales apareció también el autor de la obra, símbolo por méritos propios de la transición democrática y sus dolorosas limitaciones



RESEÑA

Singularidades políticas mexicanas

ROGER BARTRA

El libro de Luis H. Álvarez *Corazón indígena. Lucha y esperanza de los pueblos originarios de México* es de una sinceridad y una honestidad inusuales en los políticos mexicanos, y nos lleva a un viaje por una de las más extrañas singularidades de la historia mexicana contemporánea. Este libro nos permite confirmar que el alzamiento zapatista de 1994 y sus secuelas constituyen una especie de burbuja surrealista, un fascinante fenómeno político que no tiene muchos paralelos en el mundo (si acaso los tiene). Una singularidad es una situación imprevista y rara que escapa de las reglas aceptadas.

La singularidad zapatista comienza con el hecho insólito de que, menos de diez días después del alzamiento, se establece un alto al fuego y se inician negociaciones, todo ello rodeado de un extraordinario interés mundial por los sucesos. Hay una misteriosa transmutación de la que surgen unos guerrilleros pacifistas y un gobierno que acepta la instauración de un espacio autónomo al margen de la normalidad jurídica. Este acontecimiento paradójico y asombroso abre la saga en la que Luis H. Álvarez participó activamente y que nos relata en su libro.

Yo recuerdo la convención convocada por el EZLN a comienzos de agosto de 1994, apenas seis meses después del alzamiento, a la que asistí junto con cientos de activistas, intelectuales, periodistas y líderes de la izquierda de todas las tendencias y edades. Fue evidente que se trataba de un gran teatro montado con espectacularidad por el EZLN con el apoyo subterráneo y negociado de los gobiernos nacional y chiapaneco. Baste mencionar un detalle marginal pero sintomático: en el largo camino al pueblo de Guadalupe Tepeyac, que hicimos en decenas de autobuses, en los retenes del Ejército mexicano los militares nos daban la bienvenida y nos deseaban buen viaje hacia la convención. Pero en los retenes zapatistas nos revisaban con brusquedad autoritaria y nos de-

comisaban todo lo que consideraban sospechoso (navajas, brújulas, cortaúñas).

Desde aquella época todo lleva a la negociación, a los acuerdos, pero también a momentos de tensión. El levantamiento indígena se convirtió en un gran impulsor de la transición democrática, sin que los actores del espectáculo fueran plenamente conscientes de ello. De hecho, una vez alcanzada la alternancia en el año 2000, estos actores pasaron a un segundo plano, tanto el EZLN como los políticos del antiguo régimen. Luis H. Álvarez narra con una lucidez no exenta de ternura, paso a paso, los avatares de este proceso del que fue un participante y un testigo privilegiado.

Su relato se detiene a describir las tensiones dentro del gobierno de Fox, los humores cambiantes del subcomandante Marcos, las discrepancias entre los zapatistas y el gran error que cometen en 2001 cuando se niegan a aceptar toda negociación en el Congreso de la Unión, lo que determina su virtual desaparición de la escena, después de haber montado una de los más vistosos y enigmáticos espectáculos políticos. Recuerdo que definí este proceso como una compleja manifestación de un extraño kitsch tropical.

Luis H. Álvarez describe cómo los zapatistas se retiran a aplicar los llamados acuerdos de San Andrés en los territorios que controlan, en lo que llama una "singular aventura" que no sólo los aísla, sino que inicia un lento proceso de divisiones, descomposición y deserciones. Los recuerdos de Luis H. Álvarez nos explican el fracaso de lo que el subcomandante Marcos llamó "La otra campaña", en 2006, opacada por el gran auge electoral de la izquierda. El relato entra aquí en una fase triste, en la que habla de cómo las comunidades indígenas que apoyaron al EZLN siguen en la pobreza, de un EZLN dominado por su ala más dura y de la noticia de que Marcos sufre de una

grave lesión en los pulmones (producida por un cáncer o, según otras fuentes, por un disparo recibido durante una fuerte discusión con sus compañeros).

La historia es triste porque la sociedad democrática que emerge desde fines del siglo pasado no ha logrado que los indígenas salgan de la miseria ni ha convencido al EZLN de que acepte formar parte de la transición. No es un fenómeno aislado: grandes sectores de la sociedad se han marginado y rehúsan formar parte de una nueva civilidad. El triunfo electoral del partido heredero del antiguo régimen autoritario ha terminado por hundir a gran parte de los mexicanos en un dañino pesimismo.

Hace años Luis H. Álvarez me decía que no estaba de acuerdo con mi idea de distinguir entre derechas e izquierdas. Para él se trataba de una división superada. Yo sigo pensando que es una clasificación útil —si se eliminan sus aristas peyorativas—, pero después de leer su libro comprendo que su actitud humanista ante la terrible condición de los indígenas es tan fuerte e inteligente que es capaz de borrar las divisiones políticas e ideológicas. Por ello, en una reunión en febrero de 2011, les dijo a los miembros del EZLN de la comunidad Roberto Barrios algo que lo retrata: "si yo hubiera sido indígena, habría sido zapatista, porque no era posible quedarse cruzado de brazos ante el olvido y la injusticia". Así que Luis H. Álvarez se ha convertido también en una rara singularidad política que merece todo nuestro respeto y nuestra admiración. ◀

Roger Bartra se vale de las herramientas del antropólogo para conocer los grupos primitivos del presente. Acabamos de publicar La sombra del futuro. Reflexiones sobre la transición mexicana (Centzontle, 2012).



CORAZÓN INDÍGENA

Lucha y esperanza de los pueblos originarios de México

LUIS H. ÁLVAREZ

VIDA
Y PENSAMIENTO
DE MÉXICO
1ª ed., 2012, 319 pp.
978 607 16 0999 1
\$280

CAPITEL



Todos ganan

Concurso es, desde luego, una competencia en pos de un premio, pero significa también, y primeramente, reunirse, participar, incluso colaborar para obtener algo. Durante el fin de septiembre y buena parte de octubre el Fondo vivió y vivirá inmerso en concursos, de los que se derivarán algunos ganadores, aunque en gran medida éstos no serán sólo los que ostenten ese título. Con una competición entre libros de divulgación científica, otra de reseñas y ensayos, y una más de álbum ilustrado, el FCE busca mucho más que seleccionar obras de gran calidad: estas actividades son el resorte, modesto pero esperamos que trascendente, para influir en ámbitos más anchos.

Al finalizar el mes pasado se dio a conocer qué obra mereció el Premio Internacional de Divulgación de la Ciencia Ruy Pérez Tamayo, convocado por primera vez y dotado de 250 mil pesos como adelanto de regalías, más la publicación en la ya populosa colección La Ciencia para Todos. Sin duda, un objetivo al convocar a este concurso fue fertilizar el almacigo de originales a partir del cual se configura nuestro programa editorial, pero hay fines más sutiles en una iniciativa como ésta. Uno de ellos es estimular a que escritores de diversa formación —lo mismo científicos en activo que divulgadores de la ciencia, e incluso mancuernas de investigadores y redactores profesionales, para así crear una simbiosis entre calidad del contenido y calidad de la expresión— dediquen su tiempo a producir textos que difícilmente surgirían de la espontaneidad de sus creadores. A diferencia de gran número de certámenes literarios, las obras sometidas a éste debían prepararse ex profeso, por lo que quedamos más que satisfechos al alcanzar la cifra de 75 participantes, provenientes en su mayoría de México, si bien una décima parte provino de Argentina, España, Colombia y Venezuela.

La ciencia requiere de definiciones precisas y casi siempre operativas; la noción de divulgación científica, en cambio, está rodeada de cierta ambigüedad, que en su mejor faceta admite obras con gran contenido literario pero que en el peor tolera textos tenuemente barnizados por el conocimiento científico. Hubo entre los concursantes ejemplos de uno y otro extremos —y aun obras que rebasaron por mucho las fronteras más laxas de la divulgación—, aunque el grueso se ciñó al molde de explicar algunos aspectos de una disciplina científica con pocos tecnicismos y la mayor claridad posible. Tras dos cribas, una principalmente de forma y otra de fondo, siete trabajos llegaron a la etapa final, en la que cinco acuciosos lectores —en orden alfabético de sus apellidos: Marcelino Cerejido, Javier Cruz Mena, Jorge Flores Valdés, Francisco Rebolledo y José Sarukhán Kermez— resolvieron premiar el libro intitulado *Tiburones. Supervivientes en el tiempo*, escrito por un estudiante de posgrado y enamorado confeso del mundo de los escualos: Mario Jaime Rivera, y sugerir la publicación de dos piezas más: *El Higgs, el Universo líquido y el Gran Colisionador de Hadrones*, presentada bajo el seudónimo Ades Campos F. T., y *¿Pueden pensar las computadoras?*, presentada bajo el seudónimo La Morsa. (Aprovechamos para

NOVE DADES DE OCTUBRE DE 2012



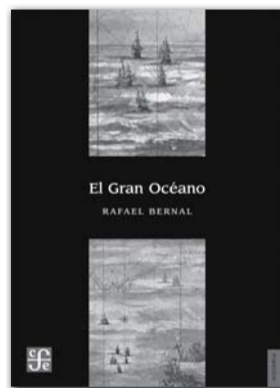
EL JAZZ EN MÉXICO
Datos para esta historia

ALAIN DERBEZ

Publicada originalmente en 2001 y ahora enriquecida con una nueva introducción y lo que el autor llama “Apuntes para una enciclopedia casera del jazz” al final de cada capítulo, esta nueva edición llama a saciar la curiosidad e interés de todo aquél que quiera conocer sobre la tradición jazzística en nuestro país. Derbez, quien conoce bien este universo desde las distintas actividades que ha desarrollado como melómano, intérprete, conductor, productor y crítico, presenta un amplio recorrido en el que, sin el afán exhaustivo del historiador —no obstante lo cual el tomo supera las 800 páginas—, lanza preguntas, dialoga con los protagonistas, realiza conjeturas, recoge material inédito, reconstruye y disfruta la escena del jazz mexicano. Así, con aroma a pan y a madrugada, como sostiene el autor que huele el jazz en México, se ofrece una obra rica en registros e invocaciones que pasa revista a los nombres, procesos y momentos más

destacados en la historia de este género musical entre nosotros.

POPULAR
2ª ed., 2012, 827 pp.
978 607 16 1096 6
\$300



EL GRAN OCÉANO

RAFAEL BERNAL

Al leer el nombre de este autor inmediatamente viene a la memoria *El complot mongol*, novela esencial de la literatura policiaca mexicana. En esta obra, publicada originalmente en 1992 y alejada por completo de la ficción y el intrínquis detectivesco, el también historiador y diplomático traza una apasionante historia del océano Pacífico y de los intercambios políticos y culturales que se han dado a través de su oleaje. La historia del colonialismo, de las aventuras acuáticas, del espíritu expansionista y de los motores (económicos, sociales, ideológicos y espirituales) que han motivado a los distintos pueblos de ese océano a izar las velas son analizados en este importante volumen que reconstruye quinientos años de esta trama de transculturación.

Obsesionado con el tema, Bernal acumuló material durante toda su vida y, por su repentina muerte, no tuvo la dicha de ver publicado el libro, cuya primera edición llevó el sello del Banco de México. Ágil y apasionada, la prosa de Bernal recorre el ancho universo de agua con minuciosidad y alegría, logrando el infrecuente equilibrio entre erudición y amenidad. Además de esta obra, el Fondo ha publicado de este autor *En diferentes mundos* y *Tierra de gracia*, ambas en Letras Mexicanas.

HISTORIA
1ª ed., 2012, 519 pp.
978 607 16 1010 2
\$390



LA SOCIEDAD CORTESANA

NORBERT ELIAS

Fundador de la llamada sociología figurativa, Elias es un autor que sorprende por el rigor y la originalidad con los que analizó los distintos procesos civilizatorios desde una perspectiva histórica que conjuga lo público y lo privado, rompiendo muchas de las fronteras teóricas

que se habían cristalizado en esta área de las ciencias sociales. En esta obra, que ya había salido de las prensas del Fondo en una primera edición de 1982, el pensador alemán analiza el concepto de *sociedad cortesana*, con el que disecciona los procesos y mentalidades que la hicieron posible en los tiempos de la monarquía absolutista francesa, hasta que fuera sustituida por la llamada sociedad burguesa. Para continuar con la lectura de ese original sociólogo, uno puede asomarse a *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, *Sobre el tiempo y La soledad de los moribundos*, todos en ediciones recientes y con estudios introductorios que contribuyen a su mejor aprovechamiento.

SOCIOLOGÍA
Traducción de Guillermo Hirata
2ª ed., 2012, 368 pp.
978 607 16 1003 4
\$290



¡A HUEVO, KUALA LUMPUR!

JORGE LÓPEZ PÁEZ

Perteneciente a la llamada Generación de Medio Siglo y con casi veinte títulos publicados (cinco de ellos en el FCE: *Doña Herlinda y su hijo y otros hijos*, *El chupamirto y otros relatos*, *Mi hermano Carlos*, *El solitario Atlántico* y *El nuevo embajador y otros cuentos*), López Páez presenta en esta ocasión una novela sobrecogedora en la que registra la vida de Enrique, un joven de provincia que, tras la muerte de sus padres y su inmersión en la vida capitalina, se enfrenta al mundo de la adultez y a la pérdida de la inocencia en un amor homosexual tan apasionado como lleno de riesgos. En esta obra de aventuras, quien fuera reconocido en 2008 con el Premio de Ciencias y Artes en la categoría de lingüística y literatura, saca a la luz redes e historias ocultas de la urbe pero, sobre todo, explora la intrincada educación sentimental de este joven que tendrá que dejar atrás la inocencia para encarar al amor y a la madurez. Narrada con un mínimo de artificios, la literatura de López Páez despierta fácilmente la empatía de los lectores.

LETRAS MEXICANAS
1ª ed., 2012, 159 pp.
978 607 16 1071 3
\$180

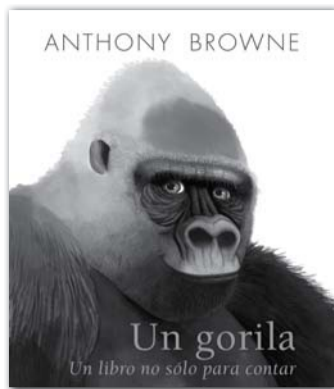


LA PIEL DE JULIETTE

TAHEREH MAFI

Es muy probable, joven lector, que no conozcas a Tahereh Mafi, pero no te preocupes: ésta es su primera novela y aunque ha resultado un fenómeno editorial (ya con veinte traducciones en todo el mundo) apenas llega a nuestro país. Se trata de la historia de Juliette, una chica que posee el extraño don de tener una piel tóxica, que mata a quien la toca. Así, con esta maldita cualidad que la llevó al cautiverio por más de 200 días e inmersa en un mundo decadente, gobernado desde la represión, se enfrentará al bien y al mal, a sus miedos y a sus dudas, al amor y a la revancha, para encontrar su aventurado destino. Con este debut, la joven escritora estadounidense ha cautivado a miles de lectores que han encontrado en su obra no sólo una extraordinaria historia de ciencia ficción y aventuras (éste es el primer volumen de lo que será una trilogía), sino una obra perceptiva y atenta a las preocupaciones más sensibles de nuestra época, sin moralismos y con inquietudes completamente creíbles.

A TRAVÉS DEL ESPEJO
Traducción de Juan Elías Tovar Cross
1ª ed., 2012, 324 pp.
978 607 16 0981 6
\$160



UN GORILA

Un libro no sólo para contar

ANTHONY BROWNE

Desde la publicación de *Gorila*, en 1991, el entrañable primate de Anthony Browne se ha convertido en un clásico de nuestro catálogo. En esta ocasión vuelve a aparecer con una sencilla historia que permitirá sensibilizar a los pequeños lectores sobre el valor de la diversidad cultural y los lazos que nos unen a todos los seres humanos sin importar razas o nacionalidades, así como sobre nuestra vital relación con la naturaleza. Como primera impresión, uno se encuentra ante un volumen que le ayudará a los niños de menor edad a conocer los números y a desarrollar el pensamiento abstracto que éstos implican, pero con el pasar de las páginas y de las sorprendentes y empáticas ilustraciones, uno pronto se descubre ante una obra que no desperdicia la ocasión para arrojar temas de tan profundo calado y relevancia como nuestra relación con el medio ambiente y los otros seres humanos. El año pasado publicamos *Jugar el juego de las formas*, un libro con sentido autobiográfico en el que Browne recupera distintos pasajes y hechos de su vida que han sido determinantes en su proceso creativo.

LOS ESPECIALES DE A LA ORILLA DEL VIENTO
Traducción de Mariana Mendiá
1ª ed., 2012, 26 pp.
978 607 16 0941 0
\$130



invitar desde aquí a los autores de esas obras a que nos contacten, en caso de que les interese ver convertido su original en algunos miles de ejemplares impresos.)

El libro ganador es una brillante monografía sobre uno de los bichos más seductores de los que pueblan el mar y algunos ríos, con abundantes referencias a las mitologías en que los tiburones han dejado huella, así como a diversas expresiones del arte, desde la literatura hasta el cine. Con rigor, describe la biología del cazón y sus numerosos primos, la evolución de estos peces, los mitos y las verdades de cómo ataca al hombre, la devastación a que se han visto expuestas algunas especies por temor o ignorancia —por ejemplo, cuando se mata al animal para ofrecer a los crédulos consumidores algún producto mágico basado en el cartílago tiburonesco—. Sin atentar contra el rigor técnico, Jaime Rivera ha escrito un libro ameno y divertido, que servirá para difundir lo que se sabe sobre este antiquísimo pez y, mejor aún, para modificar el modo de acercarnos a ese y otros animales.

Una segunda meta de este premio, más compleja, es contribuir a que se establezca entre nosotros una cultura científica. No se trata de que sepamos más datos aislados —en pequeñas dosis que no pasan de curiosidades para pasar el rato— ni de que conozcamos alguna disciplina en concreto, sino de que podamos interpretar el mundo mediante modelos racionales, verificables, no autoritarios, aunque nos dediquemos a actividades antípodas de la investigación científica. Mucho más orientado a ese nirvana intelectual está el Concurso Leamos La Ciencia para Todos, que desde 1989 insta a estudiantes, de secundaria a licenciatura, a adentrarse en alguna obra de esa colección y, más importante aún, a redactar algunas cuartillas, sea para resumir lo leído, sea para disertar en torno a ello. Decimos que escribir esos párrafos es más importante que la lectura porque la ciencia vale poco si no transforma al que la aprende: redactar unas páginas aspira a ser un catalizador en la edificación de una cultura científica propia. Este año poco más de 24 400 participantes atendieron nuestra convocatoria y a mediados de este mes se darán a conocer los resultados (los premios, además del beneficio que supone apropiarse de un poco de ciencia, consisten en un pago de entre cuatro y doce mil pesos, según la categoría en que se haya participado).

Finalmente, y en un área drásticamente diferente, en este mes se fallará el XVI Concurso de Álbum Ilustrado A la Orilla del Viento, para el cual se recibió un número récord de trabajos: 581. Frente a los casi 480 del año pasado, que además fue declarado desierto —opinión categórica que podría haber inhibido a más de un concursante pero que sintetiza una indiscutible búsqueda de la mayor calidad—, esta cifra habla de la efervescencia que se vive entre ilustradores y escritores de álbumes, ese pintoresco subgénero de la literatura infantil y juvenil en el que la imagen no es subsidiaria de las palabras; en algunos casos, esa dependencia se da incluso en sentido contrario. Si leer imágenes es un reto para el lector, generar las que permitan ese ejercicio es todavía más complicado, por lo que este premio estimula y reconoce esa fina narrativa, llena de guiños e insinuaciones.

Con el concurso de tales concursos, el Fondo enfrenta el otoño con la alegría de descubrir trabajos inesperados y de fomentar un contacto con decenas de miles de lectores, que así adquieren un rostro concreto. ◀

TOMÁS GRANADOS SALINAS

El 16 de octubre se cumplen cincuenta años de la muerte de Gaston Bachelard, matemático, filósofo, poeta. Esa triple calidad hace de él una figura singular, una mente fuera de serie cuya vasta obra —el Fondo ha publicado nueve de sus libros— mantiene plena vigencia y no deja de seducir a nuevos lectores. Revisemos en algunos párrafos su vida y la ruta que ha seguido su obra para llegar al español

Gaston Bachelard, filósofo de la imaginación

RAFAEL VARGAS

Es difícil caracterizar de manera sintética la obra de Gaston Bachelard sin reducirla simplemente, como suele hacerse, a una dualidad: de un lado la vertiente científica, dedicada a la epistemología (o, considerada con mayor amplitud, a la filosofía de la ciencia), y del otro la poética, enfocada a la fenomenología de la imaginación. Se trata, en efecto, de dos campos distintos del conocimiento (“los ejes de la poesía y de la ciencia son inversos en principio”, dice el propio Bachelard) pero complementarios a través de la filosofía, que puede unirlos “como a dos contrarios bien hechos”.

Así quería demostrarlo con la publicación, que él habría querido simultánea, de *La formación del espíritu científico* (enero de 1938) y *Psicoanálisis del fuego* (noviembre de 1938), libros entre los que se establece una serie de correspondencias y reflejos. Ésa era también la intención de Jean Paulhan, el legendario crítico literario y editor, quien deseaba publicar ambos trabajos bajo el sello de Gallimard —pero Bachelard ya había comprometido el primero con la casa editorial Vrin, dedicada a la publicación de obras de filosofía y editora de sus libros anteriores.¹

En uno y otro, Bachelard acude siempre a la literatura, sobre todo a la poesía. Pero, ciertamente, la vertiente “literaria” de su obra es más accesible al lector no familiarizado con la ciencia y los problemas del conocimiento, que exigen un cúmulo de lecturas especializadas. Antes de abundar en ella hay que subrayar que la vertiente científica es, en verdad, muy compleja, y que Bachelard se muestra como un pensador de altos vuelos. Su noción de ‘corte’ o ‘ruptura’ epistemológica, acuñada en 1934, en *El nuevo espíritu científico*, y ahondada en *La formación del espíritu científico*, conforme a la cual los avances en la ciencia no sólo requieren una acumulación, sino una ruptura con los hábitos mentales del pasado, para vencer resistencias y prejuicios que pertenecen al cuadro conceptual y a las imágenes dominantes en la configuración epistemológica que ha de superarse —estoy citando, aunque no de manera textual, al filósofo español Albert Ribas—, se corresponde aproximadamente a lo que en 1962 escribirá Thomas S. Kuhn sobre los cambios de paradigma en *La estructura de las revoluciones científicas*.²

Como es lógico, sus ideas han dejado una estela importante entre los pensadores franceses posteriores a él. Ejemplo de ello es Michel Foucault, para quien Bachelard —según escribe James Miller,³ profesor de The New School for Social Research— significó mucho en sus años de formación. “Nunca fui directamente su alumno —le dijo Foucault a Duccio Trombadori en 1978— pero leía sus libros. Y fue el filósofo vivo de quien más leí cuando era estudiante. [...] Había en su obra una serie de elementos que me sirvieron mucho y que he elaborado posteriormente.”⁴ “Algunas de las páginas más hermosas de *Locura y civilización*⁵ —escribe Miller— sobre el mundo acuático que va y viene en la ‘Nave de los locos’ medieval deben mucho al modo como Bachelard analiza el ensueño del agua.” “Nadie —apuntó Foucault en 1954— ha entendido mejor el trabajo dinámico de la imaginación.”⁶

II
“Queremos siempre que la imaginación —dice Bachelard en la introducción de *El aire y los sueños*— sea la facultad de *formar* imágenes. Y es más bien la facultad de *deformar* las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de *cambiar* las imágenes. Si no hay cambio de imágenes, unión inesperada de imágenes, no hay imaginación, no hay *acción imaginante*. Si una imagen *presente* no hace pensar en una imagen *ausente*, si una imagen ocasional no determina una explosión de imágenes, no hay imaginación.

Hay percepción, recuerdo de una percepción, memoria familiar, hábito de los colores y las formas. El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es *imagen*, es *imaginario*.”

III

La apreciación de la obra de Gaston Bachelard es diversa, pero siempre positiva.

En 1963, cuando Roland Barthes se pregunta “¿Qué es la crítica?”, Bachelard le parece el precursor de una escuela crítica fundada en el análisis de las sustancias desde una óptica psicoanalítica heterodoxa a través de la cual “sigue las formaciones dinámicas de la imagen en numerosísimos poetas”. Esa escuela es “tan rica que puede decirse que la crítica francesa es actualmente, bajo su forma más desarrollada, de inspiración bachelardiana (Georges Poulet, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard).”⁷

Bachelard inició su estudio del fenómeno de la imagen poética en 1938 con *Psicoanálisis del fuego*,⁸ obra —dice en las páginas introductorias— que “es una ilustración de todas las tesis generales sostenidas en un reciente libro sobre *La formación del espíritu científico*. [...] No sería difícil volver a hacer para el agua, el aire, la tierra, la sal, el vino, la sangre, lo que nosotros hemos bosquejado aquí para el fuego.” Sus palabras son prácticamente la enunciación de un proyecto.

En 1948, tras escribir cinco libros más en los que ahonda sus indagaciones en la entraña de la imagen poética —*Lautréamont* (1939), *El agua y los sueños* (1942), *El aire y los sueños* (1943), *La Tierra y los ensueños del reposo* (1946), *La Tierra y los ensueños de la voluntad* (1948)—, Bachelard ha desarrollado a plenitud su filosofía de la imaginación material, que lo vuelve tan apreciado en el mundo de las letras. Es también en 1948 cuando un matemático y filósofo de 25 años de edad, adentrado en el camino de la poesía (si bien pasarán dos años antes de que publique su primer libro), se inscribe como alumno de Bachelard en el Instituto de Historia de las Ciencias y de las Técnicas, que este último dirige. Se trata de Yves Bonnefoy, hoy el más célebre poeta de Francia, cercano a cumplir 90 años.

Bonnefoy, quien trabó amistad con Bachelard en aquella época, publicó en el 2001 un testimonio sobre su maestro: “Bachelard en mi recuerdo”.⁹ Contra lo que podría suponerse —y lo deja muy claro desde el primer párrafo—, “No era el teórico de la poética lo que más me atraía de Bachelard. No porque yo fuese enemigo de reflexionar sobre los elementos —*Psicoanálisis del fuego* fue uno de los primeros libros suyos que leí, debido a una nota de Maurice Blanchot que por azar llegó a mis manos [...] sino porque me parecía que Bachelard hablaba de la imaginación y no de la poesía [...] El Bachelard que me atraía era el autor de *El nuevo espíritu científico*, libro que yo había devorado, y el de *La filosofía del no*. Nutrido de un poco de matemáticas y de física, al concluir mis primeros años de licenciatura yo soñaba con una síntesis audaz de la epistemología [...] como la que se esbozaba en esas obras, sobre todo en la segunda. Era *ese* Bachelard, el que dejaba atrás las ortodoxias del racionalismo en el seno mismo de la razón, el que, en suma, me parecía el verdadero poeta.” Y a ese Bachelard fue al que le pidió que dirigiera su tesis sobre historia y filosofía de las ciencias.

Bonnefoy no asistió a los concurridísimos cursos de Bachelard sobre la imaginación de la materia; en cambio, en los cursos sobre filosofía de la ciencia el grupo sólo estaba compuesto por el aún joven poeta y cuatro o cinco estudiantes más, lo que les permitía “beneficiarse de manera casi privada de su presencia y su palabra” cuando les hablaba de matemáticas y de físico-matemáticas.

IV

Gaston Louis Pierre Bachelard nace el 27 de junio de 1884 en Bar-sur-Aube, un pequeño poblado a 240 kilómetros al sureste de París, en la región de Champagne, habitado entonces por 4 636 personas, en el que sus padres tenían un pequeño expendio de periódicos y tabaco. Su infancia transcurre prácticamente en el campo. Le gusta pasear por el bosque en los alrededores, ama los árboles (juno querría que Bachelard hubiese escrito un libro sobre los árboles!), los ríos... Es en la infancia, viendo a su padre atizar el fuego en el hogar, cuando comienza a mi-

1 Sobre la relación entre ambos escritores véase el documentado ensayo de Jean-Luc Pouliquen, “Páginas de historia y crítica literarias en torno a Gaston Bachelard y Jean Paulhan”, en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, Madrid, 2003, pp. 91-98.

2 Albert Ribas, “Bachelard: del cientifismo a la imaginación de la materia”, en Jaime D. Parra (coord.), *La simbología. Grandes figuras de la ciencia de los símbolos*, Barcelona, Montesinos, 2001, pp. 121-129.

3 James Miller, *La pasión de Michel Foucault*, traducción de Óscar Luis Molina, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996, p. 82.

4 Duccio Trombadori, *Conversaciones con Foucault*, traducción de Carlo R. Molinari Marotto, Buenos Aires, Amorrortu, 2010, p. 66.

5 El FCE publicó ese libro de Michel Foucault en 1967, traducido por Juan José Utrilla.

6 Michel Foucault, en la “Introducción” al libro de Ludwig Binswanger, *Le Rêve et l'Existence*, París, Desclée de Brouwer, 1954.

7 Roland Barthes, “Qu'est-ce que la critique?”, *Essais critiques*, París, Éditions de Seuil, 1981, p. 262.

8 Gaston Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, traducción de Ramón G. Redondo, Madrid, Alianza Editorial, 1966, p. 14.

9 Yves Bonnefoy, “Bachelard dans mon souvenir”, en *Dans un débris de miroir*, París, Galilée, 2006, p. 67-72.

rar con atención los elementos. “Toda infancia es fabulosa —escribió—. Pertenece a nuestra infancia como se pertenece a un país.”

Adolescente, todo le interesa. Sus compañeros de escuela dan testimonio de ello. Y su curiosidad aumenta a la par que sus años. Su vida, sin embargo, se desarrolla siguiendo un trazo sencillo. En 1903, a los 19 años de edad, se convierte en empleado de telégrafos en Remiremont, una pequeña población al este de Francia, rodeada de montañas boscosas. En 1906 es llamado a cumplir con su servicio militar y al año siguiente, después de concluirlo, el servicio de telégrafos lo comisiona a París. Ese cambio le permitirá proseguir sus estudios. Como quiere convertirse en ingeniero de telégrafos, ingresa a la Facultad de Ciencias. Estudia por las mañanas y trabaja por las tardes. Estudia matemáticas, física, astronomía. Consigue una beca. Dedicar sus vacaciones a estudiar. En 1912 obtiene su licenciatura en matemáticas. Concurra por el puesto que anhela en los telégrafos. Queda en tercer lugar, pero sólo hay dos plazas disponibles.

Todo cambiará a raíz del estallido de la primera Guerra Mundial. Pronto es reclutado. Apremiado por la situación, antes de marchar al frente decide casarse con Jeanne Rossi, su novia. Lo hacen el 8 de julio de 1914. El 2 de agosto parte al combate. Estará siempre en la línea de fuego, como telegrafista, reparando las líneas que constantemente destruye el enemigo. Sus camaradas recuerdan su templanza en medio del combate. Recibe condecoraciones por su valor. Tiene muy pocas oportunidades de reunirse con su mujer durante ese periodo, que al fin concluirá con su desincorporación del ejército el 16 de marzo de 1919.

Se establece en Voigny, cerca de su pueblo natal. Da clases de química y física en el colegio de Bar-sur-Aube. Todos los días recorre a pie la distancia entre ambos lugares: doce kilómetros. Paralelamente, estudia filosofía. Son abundantes los testimonios sobre su capacidad de trabajo y esfuerzo a lo largo de toda su vida. A veces parecería no tener alternativa. El 18 de octubre de 1919 nace su hija Suzanne (que, andando el tiempo, se convertirá en su gran colaboradora y, al final, en su albacea). Jeanne, enferma de tuberculosis, muere el 20 de junio de 1920. A pesar de su difícil situación, ese mismo año concluye la licenciatura en filosofía. En 1960, al escribir *La poética de la ensoñación*, deslizará una frase por demás reveladora: “En las grandes desdichas de la vida, se gana en ánimo cuando se es el sostén de un niño.”¹⁰

Decide que su hija crezca con la misma libertad que él y se establece en Bar-sur-Aube, en cuyo colegio da clases de filosofía. Al poco tiempo comenzará a estudiar letras en la Sorbona. Se doctora en 1927. Empieza a trabajar en la Facultad de Letras de la Universidad de Dijon, donde será profesor de filosofía a lo largo de una década. Ama la lectura y el estudio. “No soy más que el sujeto del verbo estudiar. A pensar no me atrevo. Antes de pensar hay que estudiar.” Sus amigos y alumnos se refieren siempre a su memoria prodigiosa.

En 1940, Abel Rey, creador del Instituto de Historia de las Ciencias y de las Técnicas, fallece. Bachelard ocupa la cátedra de Historia de la Filosofía que aquél deja vacante en la Sorbona y asimismo asume la dirección del instituto. La estabilidad que gana multiplica su capacidad de trabajo y se multiplican también los reconocimientos nacionales e internacionales, así como las invitaciones a viajar a diversos países.

En noviembre de 1961, a iniciativa del distinguido ensayista y crítico de arte Gaëtan Picon, se le otorga el Gran Premio Nacional de Letras. Crece la venta de sus libros. Sus editores están felices. Pero para él, el honor conferido es en cierta forma una calamidad. Los periodistas lo asedian. Interrumpen su trabajo, los diversos libros que tiene en cantera —entre ellos, una “poética del fuego” que no alcanzará a concluir.¹¹ En agosto de 1962 su salud comienza a menguar con rapidez. En octubre ingresa al hospital. En la mañana de su último día de vida, a pesar de la inmensa fatiga, cada vez que despierta expresa sus deseos de dictar algo. Muere a la una de la tarde del martes 16.

V Gaston Bachelard empezó a ser leído en México, y en el ámbito de habla española, a través de las ediciones del Fondo. Su obra llegó a esta casa hacia finales de los años cincuenta, de la mano de Arnaldo Orfila Reynal. Lamentablemente, no hay en el archivo histórico de la casa copia de todos los contactos que en un comienzo se hicieron con el autor y sus editores, pues el primer libro de Bachelard que el Fondo publicó, *El aire y los sueños*, apareció en 1958, y eso supone que por lo menos un año antes debe haberse establecido algún tipo de correspondencia al respecto.

Por fortuna, sí queda registro de las gestiones que se emprendieron para contratar el segundo libro que editó el FCE: *La poética del espacio*, impreso en 1965. El 22 de julio de 1959 Bachelard le escribe a Orfila desde París:

“Estimado señor:

”Estaré muy contento si uno de los tres libros que han elegido puede ser traducido para una de sus colecciones. Ya estoy deleitado por la atención que ustedes han concedido a *El aire y los sueños*.

”En cuanto a su amable invitación para ir a México, ¡ay!, ya no me es posible hacer viajes largos. Hace unos meses tuve que rechazar una invitación parecida para ir a los Estados Unidos. Aunque no padezco ningún mal, ya no soy suficientemente fuerte. Tengo 75 años. Por fortuna, aún puedo trabajar, y deseo emplear todas mis fuerzas en trabajar. Pero le doy mis más sinceras gracias.

”Muy cordialmente,

”Gaston Bachelard”

Es notable que Orfila le haya propuesto a Bachelard venir a México, gesto que reservaba para autores que consideraba muy importantes, y con el que también buscaba beneficiar a la Universidad Nacional Autónoma de México, institución en la que el francés quizá podría haber brindado conferencias o dictar algunas clases —tal como le propuso al sociólogo C. Wright Mills en la misma época.¹²

El 12 de febrero de 1960, probablemente después de haber enviado a Bachelard alguna otra carta, Orfila le comunica:

“Mi querido profesor:

”Con bastante retraso puedo hacerle llegar a usted nuestra resolución de publicar su libro *La Poétique de l'espace*, si llegamos a un acuerdo con Presses Universitaires de France, a quien escribimos en este momento, ofreciéndoles las mismas condiciones bajo las cuales contratamos su libro *El aire y los sueños* con José Corti.

”Estaríamos muy contentos de poder publicar este nuevo libro suyo para contribuir a que se difunda su pensamiento entre el mundo estudioso de habla hispana.

”Siempre espero con interés que pueda usted robarle algunas horas a su trabajo y enviarme algún artículo para nuestra *Gaceta*, porque sé que de esa forma también contribuiremos a su difusión, ya que esta publicación, en edición de 25 000 ejemplares, llega a las manos de escritores y estudiosos de todo el mundo de habla española.

”A la espera de sus noticias, me complazco en repetirme de usted su muy afectuoso y atento amigo,

”Arnaldo Orfila Reynal”

En 1960 Bachelard es ya una gran celebridad internacional. El gobierno francés lo condecora como Comandante de la Legión de honor y la UNESCO manda a hacer un documental sobre su obra y su persona. Pero las piernas han comenzado a darle problemas serios. En su correspondencia de principios de ese año se queja de que no puede sentarse a trabajar. Sus libros no avanzan. No puede caminar. No puede usar la mano derecha para escribir. No obstante, el 24 de febrero de 1960 le escribe nuevamente a Orfila, a mano, con una letra a ratos difícil de descifrar:

“Estimado señor:

”Le pido una disculpa por el retraso con que le escribo. He estado enfermo y en este momento todo mi trabajo está abandonado. Quisiera enviarle un artículo, pero en estos días escribo poco. Quisiera publicar un nuevo libro. En el periodo más difícil en la vida de un hombre quisiera, luego de terminar un libro, comenzar otro.

”Naturalmente, estaría encantado de que se pudiera llegar a un acuerdo entre ustedes y PUF para la traducción de mi *Poética del espacio*.

”El doctor Mario Berta,¹³ de Montevideo, me vino a ver en estos días. Ha hecho favor de contarme que en la clínica psiquiátrica que él dirige utilizan *El aire y los sueños*, el libro que ustedes han traducido.

”Y también debo agradecerle esa magnífica agenda mexicana. Mi hija y yo la utilizamos para anotar las citas con nuestros amigos. Qué maravilla que un país acumule el prestigio de varias civilizaciones. ¡Qué lástima que la edad no me permita ir a saludarlos a ustedes!

”Le ruego, estimado señor, que acepte mis saludos más cordiales,

”Bachelard”

En mayo de 1960 Orfila le escribe una vez más para contarle que el libro se ha contratado y se publicará el siguiente año. Al igual que *El aire y los sueños*, la traducción de *La poética del espacio* le es encomendada a Ernestina de Champourcín, poeta española que en 1940 llegó a México con su marido, el también poeta Juan José Domenchina. Las versiones que ella logra de Bachelard son, para decirlo con una palabra que debe usarse muy pocas veces, insuperables. Es probable que Orfila se las haya solicitado a sabiendas de que la mejor versión posible de esos libros la haría un poeta. Lo que no sabemos es si Bachelard llegó a estar enterado de que era una escritora de versos quien lo trasladaba al español. Le habría gustado la noticia.

Otros dos poetas emplearon también todo su talento al traducir libros de Bachelard para el Fondo. La uruguayaya Ida Vitale realizó la traducción de dos obras: *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (1978) y *La poética de la ensoñación* (1982). Rafael Segovia Albán vertió el que hasta ahora es el último libro de Bachelard publicado en México: *La tierra y las ensoñaciones del reposo* (2006). Y no son poetas, pero son asimismo estupendos traductores, Angelina Martín del Campo, responsable de *Lautréamont* (1985); Jorge Ferreiro Santana, quien vertió *El derecho de soñar* (1985) y *La intuición del instante* (1987), y Beatriz Murillo Rosas, autora de la versión de *La tierra y los ensueños de la voluntad* (1994).

Acaso las fechas en que han sido publicados estos títulos en nuestro idioma tengan que ver, por lo menos en parte, con la escasa apreciación que la vertiente estética de la obra de Bachelard ha tenido en nuestra lengua. Es evidente que para comprenderla en su conjunto es necesario leerla en progresión cronológica, algo que sólo es posible ahora que toda esa vena se halla traducida (de ella sólo faltan, en el catálogo del Fondo, dos obras: *Psicoanálisis del fuego* y *La llama de una vela*, ésta última publicada por Monte Ávila Editores, en versión de otro poeta: el argentino Hugo Gola). Hasta el momento sólo existe un intento de hacer esa lectura global: *La estética de Gaston Bachelard. Una filosofía de la imaginación creadora* (Verbum, Madrid, 2002) de Luis Puelles Romero, profesor de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Málaga.

Como es comprensible, Bachelard suele ser abordado con más frecuencia desde la academia que desde la literatura, pero no cabe duda de que a pocos autores se puede leer con tanto deleite y provecho como a él. Su obra, escrita con una prosa siempre exquisita, está repleta de ideas profundas, reveladoras, incitantes. Uno se interna en ella con un sentimiento de constante asombro, deslumbrado a ratos por su contundente claridad, feliz siempre de contemplar el magnífico espectáculo en que se convierte el despliegue de su inteligencia. Si lo hace uno en compañía de un lápiz, querrá subrayarlo todo, porque todo se antoja importante y memorable. Y si se tiene un cuaderno a la mano, es inevitable fantasear también con la idea de transcribirlo todo, primero por el placer de releer con la lentitud que toda transcripción implica, y en seguida porque quizás ese ejercicio podría permitirnos huir de cuando en cuando los dedos en la corriente de sus palabras.

Y es que en la lectura de la obra de Gaston Bachelard se tiene la posibilidad preciosa de cultivar y refinar la imaginación, desde el hecho básico de entender aquello que se designa con tal nombre. Enfrentado a esas páginas, uno siente que casi puede escuchar su voz, interrogando: “¿Volarás al fin, lector? ¿Te quedarás sentado, inerte, mientras que todo un universo tiende hacia el destino de volar?” ◀

Rafael Vargas es, gracias entre otros a Bachelard, un atento —e imaginativo— lector de poesía.

10 Cito la traducción de Ida Vitale, hecha para el FCE en 1982 (véase la página 202).

11 Aparecería bajo el sello de Presses Universitaires de France (PUF) en 1988. Hay una versión en español hecha por Hugo F. Bauzá, publicada en 1992 por Paidós.

12 Véase “C. Wright Mills y la urgente difusión del conocimiento”, *La Gaceta*, núm. 497, mayo de 2012.

13 Mario Berta (1920-2009), distinguido investigador uruguayo de psiquiatría, hacía estudios de posgrado en Francia precisamente en ese tiempo.

Del 3 al 28 de octubre

Los
tesoros de TUSQUETS
EDITORES
se encuentran en el **Fondo**

PROGRAMA DE ACTIVIDADES

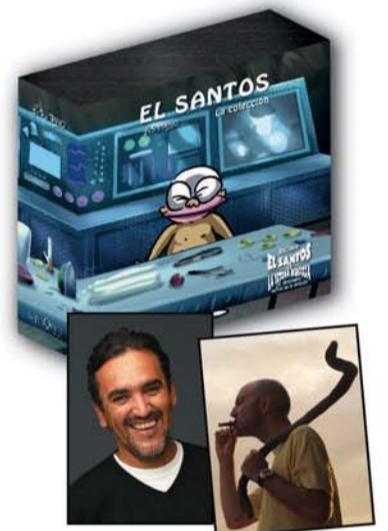
• **JUEVES 4 DE OCTUBRE**
19:00 HORAS

Presentación del libro
Nostalgia de la sombra
de Eduardo Antonio Parra
Participa
Alejandro Páez Varela



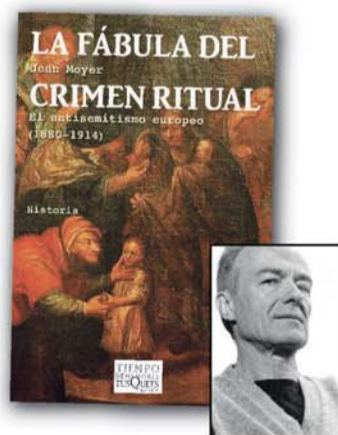
• **MIÉRCOLES 10 DE OCTUBRE**
18:00 HORAS

Presentación del libro
El Santos vs. La Tetona Mendoza.
El desmadre detrás de la película
de Jis y Trino
Charla y firma de libros



• **VIERNES 12 DE OCTUBRE**
19:00 HORAS

Presentación del libro
La fábula del crimen ritual
de Jean Meyer
Participa
Enrique Krauze



• **VIERNES 19 DE OCTUBRE**
19:00 HORAS

Lectura de cuentos de la antología
La muerte y su erotismo



• **VIERNES 26 DE OCTUBRE**
20:00 HORAS

Presentación del libro
Ventajas de viajar en tren
de Antonio Orejudo

