



Luciano Berio
*Un recuerdo al futuro**

Traducción de Rosa Riús y Pere Salvat
(Barcelona: Editorial Acanalado, 2019)

por
JAZMÍN RINCÓN**

La memoria custodia el silencio
recuerdo del futuro la promesa
¿qué promesa? Ésta que ahora llega
a rozar con el linde de la voz
y te esquivo como el viento acaricia
la oscuridad en la voz el recuerdo
en penumbra un recuerdo al futuro.¹

ITALO CALVINO

Editado y traducido al castellano por la editorial española Acanalado, *Un recuerdo al*

* Texto recibido el 24 de septiembre de 2020; devuelto para revisión el 22 de enero de 2021; aceptado el 25 de febrero de 2021; <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2021.119.2769>

** Doctora en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, adscrita a la Escuela de Música Vida y Movimiento, Ollin Yoliztli.

1. “la memoria custodisce el silenzio / ricordo del futuro la promessa / quale promessa? Questa que ora arrivi / a sfiorare col lembo della voce / e ti sfugge como il vento accarezza / il buio nella voce il ricordo / in penombra ricordo al futuro”, Berio, *Un recuerdo al futuro*, 10.

futuro es un libro que contiene las seis conferencias que el compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) ofreció en la Universidad de Harvard, en el curso de 1993-1994, como titular de la cátedra de poética Charles Eliot Norton.² Por ella han pasado destacadas personalidades del arte y la cultura como Octavio Paz, Igor Stravinski, Erwin Panofsky, Leonard Bernstein, John Ashbery y Agnès Varda, entre otros muchos. Ya que el objetivo principal de dicha cátedra ha sido desde un principio pensar la “poesía en el sentido más amplio”, Berio escoge como eje y título de sus conferencias (*Un ricordo al futuro. Lezione americane*: originalmente escritas en italiano, se publicaron en 2006 por la editorial Einaudi de Turín) los últimos versos que su amigo italiano Italo Calvino escribió para su ópera *Un re in ascolto* (1984), los cuales he utilizado para abrir esta reseña. Me refiero al canto de Próspero (el protagonista de la historia, sacado directamente de *La tempestad*, de William Shakespeare) con el que se despidió de la vida.

Al ser uno de los principales compositores de la vanguardia europea, Berio no deja de mostrar a lo largo del libro su profundo interés por músicas de otras épocas y culturas que, de una forma u otra, lo han acompañado

2. Las conferencias son las siguientes: I. Formaciones, II. Traducir la música, III. Olvidar la música, IV. «*O alter Duf*» (La obra abierta), V. Ver la música, y VI. Poética del análisis.

e interrogado en sus diversos procesos de creación musical. A diferencia de otros colegas suyos pertenecientes a la segunda mitad del siglo xx, en cuya música latía la exigencia de *desmilitarizar* el lenguaje (John Cage), el deseo de empezar de cero sin deberle nada al ayer (Pierre Boulez), o también la aspiración a que cada obra pudiese experimentarse como una diferencia radical (Karlheinz Stockhausen), por poner algunos ejemplos resumidos, el autor de estas seis conferencias no concibe la creación sin el pasado. En suma, sin una tradición que, lejos de rendirle culto a las cenizas, consiste —como dijo alguna vez su admirado Gustav Mahler— en la transmisión del fuego: “Siempre he pensado que el mejor comentario posible de una sinfonía es otra sinfonía. Creo que la tercera parte de mi Sinfonía es el análisis más completo y profundo que podía llevar a cabo de la Segunda sinfonía de Mahler” (48).

Que Berio componga una sinfonía debido a la influencia que le causó la de Mahler o que su obra *Rendering* para orquesta haya sido un acto de amor hacia Franz Schubert; que al leer a Severino Boecio cuestione las relaciones entre texto y oralidad o que al estudiar el “teatro para los oídos” de Claudio Monteverdi explore la posibilidad de una escucha desprovista de una dramaturgia fusionada *a priori* en la estructura musical (siempre yéndose a resultados sonoros muy específicos), no tiene tanto que ver con un *antes* y un *después*, sino con el deseo de poder descubrir una cosa mientras se buscaba otra, subvirtiendo los códigos sonoros para dejar que lo *acronológico*, como diría Aby Warburg,³ se manifieste indirectamente a partir de sus propias metáforas.

3. Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: Abada Editores, 2013), 73-80.

Todo lo que late en el mundo creativo y reflexivo de Berio que encontramos a lo largo de estas conferencias, abarca y entrelaza temas tan diversos y complejos como su propia música. Por ejemplo, en “I. Formaciones”, su primera conferencia, el compositor toca aspectos como la diferencia entre la teoría y la práctica o la imposibilidad de *deconstruir* la música. En “II. Traducir la música” explora el concepto de *traducción* en el campo musical, la copia, la transcripción y el reciclaje musical; mientras que en “III. Olvidar la música”, su reflexión gira en torno a la memoria y el olvido, el virtuosismo, las nuevas tecnologías, el sentido de la escucha en un mundo que es presa de lo visible y las posibilidades de la voz humana (recorremos que su primera esposa fue la gran mezzosoprano y compositora Cathy Berberian, a quien dedicó obras como *Folk Songs*, *Circles* o *Visage*). En “IV. «O alter Duf!»” (en español: *La obra abierta*) habla de la obra *in progress*, el silencio, el tiempo de la escucha musical, las óperas de Richard Wagner, su *opera aperta* (concepción que, por cierto, toma de su amigo Umberto Eco). Más la poética (“VI. Poética del análisis”), la tendencia a eliminar lo “extraño” en la modernidad, el teatro, la música popular, los instrumentos musicales, etcétera. Así, si Theodor W. Adorno afirmaba que la poesía después de Auschwitz ya no era posible,⁴ Berio no concibe la música como un ser sino como un *acontecer*, es decir, como algo que *ocurre* y que nos *transforma*, al igual que la poesía y la guerra.

Muy cercano al pensamiento de George Steiner en *Presencias reales*,⁵ quien argumentaba que las “mejores lecturas del arte son el

4. Véase Theodor W. Adorno, *Crítica de la cultura y sociedad I* (Madrid: Akal, 2008).

5. Véase George Steiner, *Presencias reales* (Madrid: Siruela, 2017), 21-66.

arte mismo”,⁶ el compositor italiano defiende, especialmente a lo largo de sus primeras dos conferencias, la relación que la música siempre ha tenido con algo que él llega a llamar un “huidizo otro lugar” (57). Dicho de otra forma, con aquello que se pierde en la medida en que se encuentra, una especie de “pensamiento musical” del que sólo son capaces las pasiones y que, por lo mismo, no puede ser ni codificado ni reducido a un procedimiento manipulado por un discurso. Al contrario, es a partir de esta experiencia sensible, de su capacidad para lo espectral, lo pequeño y lo infraleve, que la música pide ser hablada e interrogada: “a veces se diría que la experiencia musical pretende trascender la escucha, y entonces se traduce en palabras” (121). Es también gracias a ese *otro lugar* que algo *feo* “pueda ser más digno e incluso más útil que algo *bello*, estéticamente correcto” (58).

Como un *Leitmotiv* que aparece de una u otra forma en las seis conferencias, Berio denuncia así la tendencia, cada vez más abrumadora, a fustigar esta presencia de lo real con explicaciones, a separar la dimensión práctica y sensible de la música de la conceptual; la obra escuchada del impacto que ha generado en nuestras vidas. Cuanto más se insista en esta separación, nos advierte en su conferencia *Poética del análisis*, más intrusiva será entonces la presencia de juicios valorativos o morales en la música, de publicaciones grises que, ajenas a la práctica musical, pretenden explicar el funcionamiento de esta o aquella obra de Béla Bartók o de Ludwig van Beethoven, de Anton Webern o de Wagner, “como si ellos hubieran trascendido la experiencia misma de la escucha...” (126). ¿No era Walter Benjamin el que a principios del siglo xx se quejaba precisamente del *empobrecimiento*

de la experiencia?⁷ Y antes de él, ¿no fue Friedrich Nietzsche quien argumentaba que el sentido de la historia, al tamizar minuciosamente el pasado por medio de la razón, escondía su hostilidad hacia la vida y hacia el poder de olvidar y sentir de modo *no histórico*?⁸ De ahí que Berio se pregunte tanto por el poder de la música más allá de las palabras, pues por más que nuestra sociedad moderna insista en secularizarla y analizarla por medio de su lupa científica, “parece contener siempre un núcleo intangible y, tal vez, sagrado” (111). De ahí también que cuestione el modelo semiótico que Jean-Jaques Nattiez ha desarrollado. O que en su conferencia *Traducir la música* sea muy crítico con la *Teoría estética* de un filósofo tan relevante como Adorno (cuyo *ensayo como forma* o sus estudios sobre Schubert y Mahler, sin embargo, considera verdaderos baluartes teóricos). El empuje ordenador de Adorno, típicamente eurocéntrico, le deja una mínima capacidad para aquello que Gilles Deleuze llegó a llamar la *religión intuitiva*,⁹ esa especie de teología del corazón que, independientemente del credo que se profese, sostiene la esfera creativa de las culturas populares en todo el mundo. “El total silencio de Adorno sobre Bartók es significativo”, dice Berio, pues habla de su “dificultad para tratar con las diversidades” (61).

Admirador de Bartók y gran lector de James Joyce, el autor de estas seis conferencias considera que “toda forma de creatividad musical es, por su misma naturaleza, abierta” (90).

7. Véase Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Ciudad de México: Editorial Itaca, 2003).

8. Véase Friedrich Nietzsche, “De la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida”, en *Nietzsche* (Barcelona: Península, 1988).

9. Véase Gilles Deleuze, *Conversaciones* (Valencia: Pre-Textos, 1996), 147.

6. Steiner, *Presencias reales*, 36.

Y es justo esta apertura, esta especie de grieta irremediable, la que le permite volver a ella de una forma distinta, para generar una nueva escucha a partir de la diferencia. ¿No era Heráclito el que decía que no es posible entrar dos veces en el mismo río? Por lo mismo, cualquiera que desee acercarse al mundo musical de Luciano Berio, uno de los grandes pilares de la música de vanguardia europea, o quien ya lo haya hecho por medio de su obra, debe abrir este libro. Un libro que involucra al lector desde el principio, exigiendo de él, de nosotros, la capacidad de interrogar la música a partir de la escucha y la lectura, en todos sus aspectos, “en todos los pliegues de su infatigable *cuervo* y de su generosísima *alma*” (39).



Alejandra González Leyva
*Construcción y destrucción de conventos
del siglo XVI. Una visión posterior
al terremoto de 2017**

(México: Secretaría de Cultura-Fondo Nacional
para la Cultura y las Artes, 2019).

por

GLORIA DONAJÍ VELASCO REYES**

*Construcción y destrucción de conventos del
siglo XVI. Una visión posterior al terremoto de*

* Texto recibido el 6 de junio de 2020; devuelto para revisión el 26 de octubre de 2020; aceptado el 22 de marzo de 2021; <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2021.119.2770>

** Maestra en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México, <https://orcid.org/0000-0003-1982-9989>).

2017 es un libro de investigación, y a la vez de difusión, que ofrece un análisis historiográfico de los conventos del siglo XVI localizados en las vertientes del volcán Popocatepetl, en los estados de Morelos y Puebla.¹ El punto de partida de dicho análisis es el terremoto del 19 de septiembre de 2017, que ocasionó innumerables daños a estos inmuebles históricos y de valor patrimonial. La autoría del texto corresponde a Alejandra González Leyva, quien también coordinó al equipo conformado por historiadores, historiadores del arte y arquitectos que colaboraron con la investigación bibliográfica y archivística, y en la elaboración de planos e ilustraciones.

Los edificios abordados en esta investigación forman parte del grupo conocido como “Primeros conventos del siglo XVI en las laderas del Popocatepetl”, al que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) otorgó la declaratoria de Patrimonio Mundial Cultural en 1994. Adicionalmente, la autora decidió incluir al convento de San Martín, Huauquechula, Puebla, que no figura en la declaratoria pero que, al igual que sus homólogos, ostenta un inestimable valor artístico e histórico.

El libro consta de cuatro capítulos: “La historia”, “La construcción”, “La destrucción” y un “Apéndice” o “Crónica: después de la hecatombe”. Los tres primeros corresponden a ejes temáticos presentes en la extensa producción académica de la autora, relacionada con la historia de los sistemas constructivos de la

1. Del estado de Morelos se incluyen los conventos localizados en los municipios de Cuernavaca, Hueyapan, Tlayacapan, Totolapan, Ocuituco, Atlalahucan, Oaxtepec, Tepoztlán, Tetela del Volcán, Yecapixtla, Zacualpan de Amilpas; mientras que de Puebla se mencionan los conventos de Calpan, Huejotzingo, Tochimilco y Huauquechula.