

SEP

SECRETARÍA DE
EDUCACIÓN PÚBLICA



CONACULTA

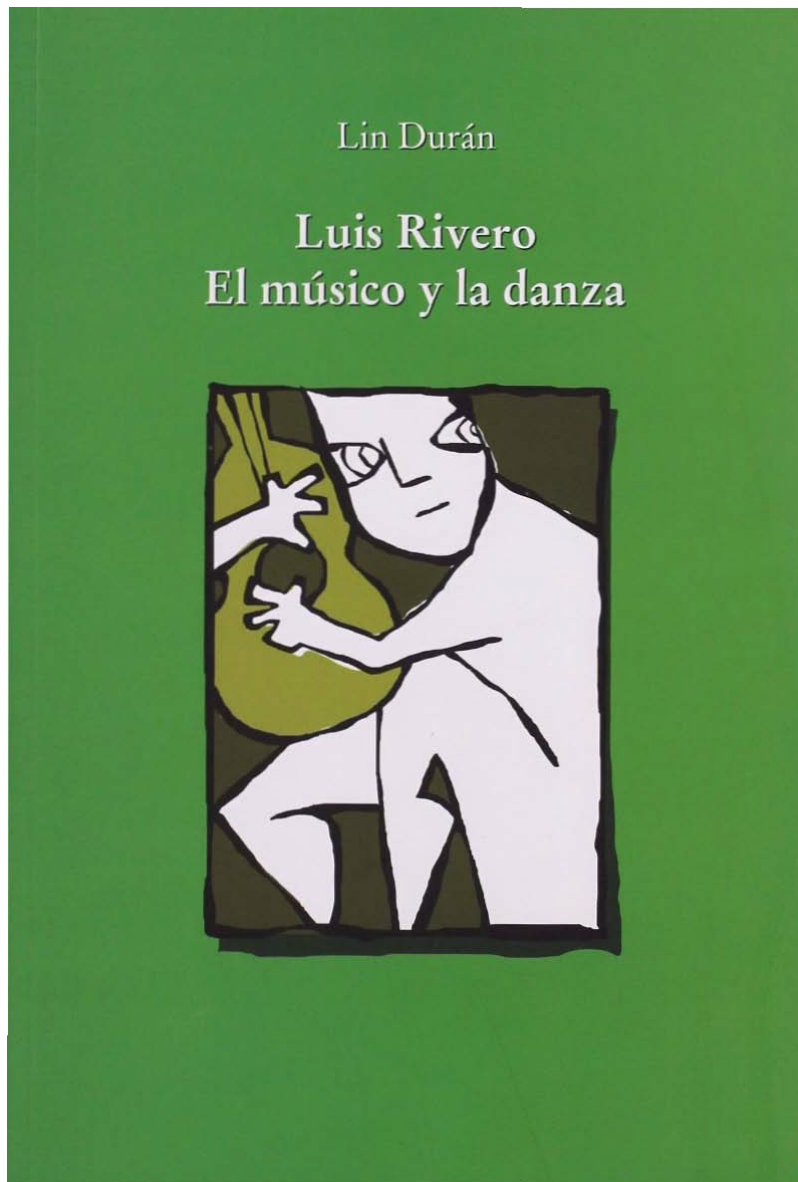


INBA



INBA Digital

Repositorio de Investigación y Educación Artísticas
del Instituto Nacional de Bellas Artes



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Durán, Lin. *Luis Rivero. El músico y la danza*. México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 2010. ISBN: 9786076050170

Descriptores Temáticos (palabras clave): Luis Rivero (1934-2005), biografía, danza y música, coreografía, danza moderna mexicana, arreglos musicales, biography, dance and music, choreography, modern Mexican dance, musical arrangements.

Lin Durán

Luis Rivero
El músico y la danza



Luis Rivero
El músico y la danza

Lin Durán – CENIDI Danza

Luis Rivero
El músico y la danza

Diseño de la colección

Coordinación de Publicaciones del INBAL

Portada y formación

Pablo Ramírez Reyes

Corrección

Beatriz Torres Sánchez

Luis Rivero. El músico y la danza

© Lin Durán

Primera edición: 2010

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Reforma y Campo Marte s/n

Col. Chapultepec Polanco

Del. Miguel Hidalgo

11560 México, D. F.

ISBN: 978-607-605-017-0

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Impreso en México / Printed in Mexico

Índice

Introducción. Lin Durán	11
Los múltiples rostros de Luis Rivero. Patricia Cardona	17
Primera parte. Semblanzas	19
Luis y Guillermina. Entrevista a Guillermina Bravo Lin Durán y Fidel Romero	21
Luis y Rodolfo. Entrevista a Rodolfo Sánchez Alvarado Lin Durán	29
Pasión por el espectáculo. Entrevista a Luis Rivero Luz Emilia Aguilar Zinser	33
Segunda parte. El maestro	39
Reflexiones sobre la educación musical del bailarín (1993)	41
Programa de la materia Música y coreografía	43
Ponencia. "Bailar" la música reduciría a la danza a una forma elemental de expresión (1984)	45
Seminario Música y danza	47
Capítulo I. Las primeras concepciones religiosas	49
Religión animista	50
Shivaísmo	52
Jainismo	54

Capítulo II. Erotismo y mitología griega	57
Eros y erotismo	58
Las Venus	62
Hacia Dionisos	65
Capítulo III. Dionisos	71
El origen	71
El ritmo	76
La cantante calva	76
El tres y el dos	77
Religiones y mitos	79
Nacimiento de Dionisos	84
Ménades y sátiros; el vino	85
La locura dionisiaca	91
Capítulo IV. El periodo antiguo	95
Los hebreos	95
Los griegos	96
Los romanos	99
Capítulo V. Estructuras musicales	101
Impulso inicial y conclusión	106
El ejemplo de Beethoven	107
La estructura	110
La asimilación romana	113
Capítulo VI. Canto gregoriano	131
Capítulo VII. Quironomía	139
Capítulo VIII. Ritmo, melodía y armonía	145
La rítmica	153
La forma	154
Melodía y armonía	158
El timbre	163

Tercera parte. En recuerdo	167
Luis Rivero, a dos años de su muerte. Alegría Martínez	169
Somos sonido: Pilar Medina (entrevista de Fidel Romero)	173
Homenaje a Luis Rivero. Patricia Cardona	179

Introducción

Lin Durán

Conocí a Luis Rivero (Mérida, Yucatán, 1934 - Ciudad de México, 2005) en 1965, en el estudio del Ballet Nacional, cuando él tomaba clases de técnica porque quería saber cómo sucedía el fenómeno del movimiento corporal integrado a la música. No pretendía ser un bailarín experto ni mucho menos, iba en búsqueda del aspecto técnico musical de la danza, pero sorprendentemente, en esta investigación había comprometido su cuerpo. Tenía poco más de treinta años.

Yo salía de un largo periodo de retiro y recién me reintegraba a la danza; volví a clases, las mismas que tomaba Luis, que impartían Guillermina Bravo, Federico Castro o Jaime Blanc. Luis era muy flexible, quizá demasiado, pero eso jugaba en su contra, porque no lograba encontrar el equilibrio. No le importaba. Su objetivo era otro. Ya había sido acompañante del Ballet Nacional, así que conocía muy bien a todos allí, era como su casa.

Otras ocasiones en que solíamos coincidir eran las funciones de danza en Bellas Artes, cada uno iba por su lado, pero a la salida platicábamos sobre todo del aspecto musical, por el que él sufría, y nos fuimos haciendo amigos.

Los músicos siempre me han estimulado. A lo largo de mi vida, me he acercado a todo músico que aparezca en el panorama, para consultar y comentar. Recuerdo, antes de las de Luis, las clases de Guillermo Noriega, con quien también hice amistad, y las de Rafael Elizondo, que era alocado y simpático, y a quien Luis admiraba mucho.

Después, Luis y yo nos hicimos mucho más amigos cuando nos invitaron a dar unas demostraciones en el Centro Nacional de las Artes, que aún no se inauguraba, para probar los espacios y demás. Fuimos Patricia Cardona, Luis y yo, cada cual a dar lo suyo.

Admiraba sus creaciones para las coreografías del Ballet Nacional, pero además, me impresionaban sus explicaciones. Era genial. Un buen día se

presentó la oportunidad de invitarlo a dar un curso de música y danza, al que acudimos unas diez maestras, entre ellas Ana González, todos los sábados a lo largo de casi un año. Luego, los domingos nos íbamos a comer juntos; yo pasaba por él a su casa en la calle de Benjamín Franklin, porque nunca quiso tener coche, y siempre nos íbamos a un restorán diferente. Su curiosidad era insaciable, todo lo quería conocer. Recorrimos muchos restoranes de la ciudad.

Tenía en su casa una increíble colección de discos de todas las épocas, que llegaba hasta el techo, un aparato de sonido y un piano de media cola estudiando. Cocinaba cosas deliciosas, me acuerdo sobre todo de sus pasteles. Delgado, con su rostro tan expresivo y sus bigotes, impecable en su arreglo, era un hombre muy divertido. Sin embargo, cuando se enojaba era de miedo. Jamás dirigió su ira contra mí, pero me tocó presenciarla y me impresionaba mucho. Luis fue un hombre de pasiones.

El título de la presentación escrita por Patricia Cardona para este volumen, *Los múltiples rostros de Luis Rivero*, revela desde ya los muy diversos colores que distinguieron a esta figura, y que he procurado transmitir en este libro, dividido en tres secciones.

En la primera sección se ofrecen al lector tres textos que, juntos, configuran una semblanza del desempeño de Luis Rivero como compositor para el teatro y la danza contemporánea, de la cual él sostenía: “está en ciernes todavía, tiene muy poco tiempo de experiencia. Pero la música tiene siglos de elaboración continua, sin que le hayan puesto barreras [...] La música pudo hablar de los muertos, de la peste bubónica; la música puede hablar de las arbitrariedades de los gobernantes y nadie va a amordazarla. La danza, por el contrario, fue muchas veces condenada porque el cuerpo siempre está a la vista. La danza moderna [...] es muy nueva, apenas está balbuceando y se le llama ahora contemporánea porque envejece muy rápido [...] Clásico quiere decir modelo de efectividad aprobada. La danza contemporánea, por el contrario, a veces atina, a veces no, todavía está a prueba”.¹

Se destaca en este sentido una entrevista con Guillermina Bravo. Decía Luis: “En los treinta años de contacto con el fenómeno de la danza en muchas de sus corrientes, folclor, clásico, moderno, jazz, contemporáneo,

¹ En Patricia Cardona. *Dramaturgia del bailarín. Cazador de mariposas*, CENIDI Danza José Limón, INBA, Escenología, México, 2000, pág. 142.

he llegado a la conclusión de que la naturaleza del bailarín está unida a una intuición musical. Cuando un bailarín escoge o pide a un compositor una música para su trabajo coreográfico, lo hace mejor que el músico. Éste trabaja con su mente, y el bailarín con su cuerpo. Tiene una inteligencia orgánica. [...] Será el músico que desconozca la naturaleza del bailarín, quien distorsione las cosas. Deseará que bailen la música y no que bailen con la música. Sugiero que el músico que se vaya a comprometer con la danza, la estudie orgánicamente, para que tenga la experiencia necesaria".²

Aunque la materia de este libro es la relación del compositor con la danza, hay atisbos suficientes sobre su labor en el teatro mexicano. Luis de Tavira afirmó de él: "fecundo compositor, ha sido quizás el más engalanado pedagogo vocal del teatro, no sólo como maestro de canto y música para actores y bailarines, sino que entró al descubrimiento de la ortofonía, la pedagogía más sólida de nuestras escuelas desde la fonación hasta la verbalización".³

La segunda sección de este libro contiene algunos de los documentos donde Luis Rivero expuso sus conceptos sobre la educación musical del bailarín y sobre la unión entre la música y la danza, en parte materializados en el programa de estudio de la materia Música y coreografía, también incluido. Entrevistado en 1997, desde su postura de maestro, explicó: "Es preciso conocer la trayectoria histórica de la música y empezar por el pulso. El ritmo medido es muy tardío en la cultura, sólo es un recurso para que los músicos lean una partitura. El pulso se usó desde los ritos del hombre primitivo. Es algo natural en el ser humano [...] En mis cursos para bailarines y actores, trabajamos el pulso y el ritmo libre. Esto da pie a discusiones interminables. Creo que un actor, un bailarín, un director de escena, un coreógrafo, no deben practicar el compás. Eso hay que dejarlo a los músicos para que pongan los sonidos en el aire".⁴

Pero la parte medular de esta segunda sección está constituida por el seminario Música y danza, que Luis Rivero impartió a maestras de esta disciplina. Dicho curso fue grabado. En la transcripción que aquí se presenta, se han respetado el tono y el vocabulario propios de una exposición verbal, didáctica, si bien se eliminaron en lo posible las repeticiones y las desviaciones

² *Ibid.*, pág. 145.

³ En *La Jornada*, México, 13 de marzo de 2005.

⁴ P. Cardona, *op. cit.*, pág. 140.

excesivas; con este último objetivo, se reordenó una parte del material. Asimismo, fue inevitable suprimir aquellas partes del curso que exigían apoyo gráfico (notación, por ejemplo), sonoro (cantos, entonaciones, sonidos) o gestual (es sobre todo el caso del capítulo acerca de quironomía). Fueron conservadas algunas de las intervenciones de las alumnas, aquellas que sirvieron de disparadores para que Luis hiciera gala de su erudición, tanto musical como histórica. Ocasionalmente recurrió a textos como *Shiva y Dionisos*, de Alain Daniélou, *Cómo escuchar la música*, de Aaron Copland y *El ritmo musical*, de Edgar Willems; en el texto se señalan esos momentos de lectura. Entre corchetes se ha agregado, muy rara vez, alguna aclaración o información que podría ser útil. Cabe aclarar que no se pudieron recuperar las referencias de las citas ni la bibliografía completa.

En un total de ocho capítulos, el seminario constituye una introducción a los conceptos básicos y a la historia de la música; abarca la mitología hindú y griega, se detiene especialmente en el erotismo en el arte y en Dionisos, muy relacionado con la nueva danza (llamada en sus inicios "moderna", sin que nadie sepa quién recurrió a esta denominación), explica los elementos y estructuras musicales, el canto gregoriano, etc., hasta llegar a la música occidental como la conocemos hoy, con sus particularidades y procesos.

Luis Rivero fue un maestro excepcional. Teórico inundado de sabiduría, este compositor notable para la danza y el teatro no dejó de recurrir, a lo largo de sus exposiciones, a su propio quehacer, para entregar a las oyentes su experiencia como conocedor íntimo del diálogo entre las artes escénicas.

En la tercera sección del libro, En recuerdo, tres textos compuestos después de la muerte del compositor concluyen, por ahora, el homenaje que se merece. Pero la mejor manera posible de apreciarlo en lo que vale, y de honrar sus esfuerzos, es enfrentar los retos que él mismo enunció: "Sólo el compositor interesado en el fenómeno de la danza, que se empapa de él y lo vive como si fuera un bailarín, puede acercarse a la hechura artística de su música. Es igual que en el teatro: tiene que haber una dramaturgia, un entretejido con el fenómeno del movimiento, que no es narración, sino comunicación del interior." [...] "La música, aunque habla de sentimientos generales, es precisa en su manera de capturarlos. Tiene su propia coreografía, aunque no visible. Sobre esa coreografía de la música hay que hacer la otra, que es la dancística, para que bailen las dos juntas" [...] "El músico

Los múltiples rostros de Luis Rivero

Patricia Cardona

Lin Durán invitó a Luis Rivero a impartir los seminarios sobre música y danza en el Cenidi Danza, y no sabía que al hacerlo, estaba desde entonces preparando uno de sus mejores proyectos para la historia. Las transcripciones se hicieron cuando Lin aún dirigía el Centro y permanecieron mucho tiempo ociosas en un librero, hasta que a finales de 2005, junto con otros materiales rescatados de los cajones de la investigación, me correspondió regresarle los manuscritos para ser revisados, corregidos y organizados. La tarea que había iniciado Lin quince años atrás tenía que concluirse. Pero el argumento principal fue que el maestro Rivero había fallecido recientemente. En memoria de su extraordinario legado era inaplazable asegurarnos de que su presencia siguiera viva.

Hoy tenemos el privilegio de presentar este material para hacerlo público. No hay mejor placer que compartir la luminosa cultura musical e histórica de Luis Rivero con aquellos que buscan por el mismo sendero. En él encontrarán la exuberancia de sus respuestas.

Pocas veces en la vida aparece un personaje como el maestro Rivero. Contundente, resuelto, irreverente y tantas veces intolerante cuando sus expectativas de calidad eran defraudadas; amante de lo preciso, lo portentoso y profundo, este compositor, maestro y concertista fue un permanente buscador del brillo humano. Lo enardecía la mediocridad. Al grado que se convertía en un energúmeno y crítico feroz de lo que le dolía por incipiente y opaco.

Le correspondió a otro personaje luminoso y exigente trabajar, recomponer y complementar sus materiales de trabajo: Lin Durán. Tal para cual. Uno de sus pasatiempos favoritos fue acompañar a Luis a comer comida hindú los domingos de asueto. Para dos ermitaños obsesivos del trabajo, esto era a lo más que llegaba su vida social. Pude acompañarlos en varias ocasiones.

La gastronomía experta de Luis Rivero contrastaba siempre con el delicado paladar de Lin. Contrarios y complementarios, estos dos amigos se querían entrañablemente. Fui testigo de la exasperación que uno le causaba al otro y, por esto mismo, confirmaban sus lazos indestructibles de afecto.

Las pasiones engendran pasiones. Este libro es producto de una pasión amistosa y profesional fecunda. Considero un privilegio introducirlo al lector junto con los testimonios de quienes conocieron a Luis Rivero a lo largo de su carrera. Las voces que reúne Lin Durán amplían el horizonte de los colores que pintaron la vida de Rivero. De esos colores nacieron melodías y armonías que aún recordamos como memorables y sublimes. La música que compuso para las obras de Guillermina Bravo quedará como un ejemplo de profundo entendimiento de lo que es el contenido vital, poderoso de la danza. Desde mi punto de vista, pocas obras del siglo XX impactaron tanto al espectador. La fuerza de dos gigantes, unidos e identificados, quedará para la historia.

No es de extrañarse. Ambos manejaban una extraordinaria cultura musical y sensibilidad artística. Luis amaba la mitología griega. Era un devoto de Dionisos. Sobre todo de la locura dionisiaca. Él nos hablaba del pulso y del ritmo como una manera de fundir la danza con la música.

Fue un sabio como maestro. Y un maestro compositor para danza y teatro. Extrañamos su excentricidad. Queda su música. En ella sentimos un condensado de su vitalidad. En sus palabras también. Quedan registradas en este libro, para deleite del lector.

Primera parte Semblanzas

¹ En *Historia Karolinna, Översigtsgång* ("Historia de los Carlinos, Resumen") de Erik Gustaf Geijer, 1844, Lund, Almqvist & Wikström, 1967, p. 109-110.

² Conferencia con Ulf Andersson, 19 de octubre de 1987, en el Museo de Historia de la Universidad de Uppsala. Al final del capítulo se presentan los datos sobre la familia de Erik y Svante.

Luis y Guillermina. Entrevista a Guillermina Bravo Lin Durán y Fidel Romero

Luis Rivero habló de los umbrales de su relación creativa con Guillermina Bravo: "La primera vez que me pidieron que hiciera la música para una coreografía, me negué. En aquel entonces trabajaba como pianista para las clases de danza del Ballet Nacional de México. Me negué por la sencilla razón de que estaba cansado de corroborar que la música con mucha frecuencia estaba divorciada del movimiento. No quería hacer música parchada, sino involucrada con el fenómeno dancístico. Aunque manejaba los estilos y las formas musicales, necesitaba la vivencia del bailarín. No quería que la danza se convirtiera en una ilustración de mi música, o viceversa".¹

Luego, a partir de 1983 y hasta 1991, Rivero crearía la música para seis coreografías de Bravo (*El llamado, Constelaciones y danzantes, Bastón de mando, Sobre la violencia, La tambora y Códice Borgia*). La estrecha colaboración entre ambos artistas, así como los amplios conocimientos musicales de Bravo, quien estudió siete años en el Conservatorio, dan pie a la siguiente conversación²:

L. D. ¿Podrías hablarnos de Luis Rivero como músico de tus obras coreográficas?

G. B. Luis fue fundamental para la danza. A los coreógrafos nos enseñó a no comprar un disco en la tienda y ponerlo tal cual en Bellas Artes, nos enseñó a sacarle a la música una especie de entrañas que la enriquecen y que en muchos casos dan claves exactas para los bailarines, además de

¹ En Patricia Cardona, *Dramaturgia del bailarín. Cazador de mariposas*, CENIDI Danza José Limón, INBA, Escenología, México, 2000, pág. 143.

² Conversación con Guillermina Bravo que Lin Durán y Fidel Romero sostuvieron el 29 de septiembre de 2007; entre corchetes se agregan algunos comentarios publicados en otros libros. Al final del capítulo se presentan los datos sobre las seis obras en que colaboraron Bravo y Rivero.

dar un volumen que no tiene un disco comprado. Nos enseñó cuál es la música fundamental para el trabajo dancístico, que con cualquier otra música no saldría, y tampoco sin música.

La música está entrañablemente ligada con la danza. He visto trabajar a Luis Rivero a veces con siete cintas para un lado y para el otro, todas partiendo de un punto en el techo y rodando luego a su grabadora, siete cintas de distintas partes de la música. Esto sucedió sobre todo en *Constelaciones y danzantes*. El propósito es tener un colchón, una cama que soporte la melodía o el ritmo, dependiendo de lo que vaya a destacar en cada parte.

Esto está muy ligado a Ballet Nacional, cuyos bailarines se acostumbraron a escuchar una música rica, que resultaba un incentivo mayor para sus personajes o para lo que estaban interpretando. Esta relación con Rivero fue de artistas-hermanos gemelos; trabajábamos diez y doce horas juntos.

Hay un antecedente, el *Homenaje a Cervantes*, que entre nosotros llamamos *El Quijote*. Esta obra, con música de Lukas Foss sobre partitas de Bach para solos de violín y chelo, está colocada sobre una red armónica, que suena como de gran orquesta. Creo que de ahí partió Luis. La obra vive muy bien los peligros dancísticos. Trabajé el coro griego como tal y la música, que era para solista, como "gran orquesta".

Cuatro años y cinco obras antes de *El Quijote*, monté *Comentarios a la naturaleza* con música de Benjamin Britten, llamada *Guía musical de la orquesta para jóvenes*. Por motivos didácticos, están muy separadas las secciones de cuerdas, maderas, percusiones y metales. Rehice la partitura cortando y pegando trozos. José Antonio Alcaraz, que me odiaba, me llevó al teatro a Britten, quien después de saludarme me dijo "Hizo muy bien, yo lo hubiera hecho igual".

[Sobre el proceso de composición de *Comentarios a la naturaleza*, estrenada en el Palacio de Bellas Artes en la temporada del 19 y 29 de agosto de 1967, relató Luis Rivero: "Como yo era su asesor musical, (Guillermina) me dijo 'Los instrumentos de la orquesta son alientos, cuerdas, metales y percusiones; quiero hacer con ellos los cuatro elementos, aire, agua, tierra y fuego'. Así es que ella hizo una división de la música, lo de adelante lo puso atrás, lo de en medio al principio, en fin... Estaba asustadísima pensando si no habría cometido un verdadero sacrilegio."

“Britten vino a México, y en uno de los ensayos generales en Bellas Artes, ella, muy ‘colmilluda’, lo invitó para que viera los destrozos que hacía con su música y le comentara si estaba bien o mal. Britten asistió para oír el collage... ¡Quedó encantado!, y le dijo ‘No me imaginé que con mi obra se pudiera hacer esto. La coreografía es verdaderamente sorprendente, funcionó muy bien’. Ella se quedó con la boca abierta”.³

L. D. ¿Recuerdas que Luis se metió a tomar clases de técnica de danza? Como todo lo tomaba muy en serio, quiso entender un poco de los ritmos del cuerpo, ya que era tu asesor musical.

G. B. Teniendo un ritmo tan exacto, como músico, nunca pudo caminar a tiempo. Estaba negado, totalmente negado; sin embargo, puede ser que eso le haya servido para hacer su música conmigo. No sólo hizo música para danza, sino también para teatro.

[Sobre estas clases, Rivero le narró a Cardona: “Cuando Guillermina Bravo me preguntó: ¿Qué necesitas para sentir lo que siente un bailarín? Bailar como él, y yo no soy bailarín, le dije. Entonces tienes que tomar clases, me contestó. Me encantó el desafío. Me inscribí en la clase para principiantes y durante cuatro años fui avanzando. Sensibilizarse para conocer el cuerpo y sentir sus movimientos fue fundamental. Cuando tomaba las clases quería saber para qué era una torsión, una extensión, un *release*... Después de tres años, esa bruja increíble y maravillosa me dijo: ¿Ya sientes lo que siente un bailarín? Más o menos, le contesté, porque nunca he bailado en el foro, sólo he tomado clases. Pero asisto a los montajes de las coreografías y a las funciones. ‘Entonces, si ya puedes tener la sensorialidad de un bailarín, haz la música que te pidió Federico. Te está esperando’... Durante mi entrenamiento dancístico ignoré provisionalmente los términos musicales y aprendí el código del lenguaje de los bailarines. Por eso entendí y supe qué significaba cada cosa, para no caer en el distanciamiento y la incomunicación.”]⁴

L. D. Cuando Rafael Elizondo se fue becado a la Unión Soviética, Luis se quedó en su lugar tocando el piano en la obra *Landrú*, en la Casa del Lago.

G. B. Con aquella Tamara Garina, una vieja preciosa. Además, la obra era de Alfonso Reyes. Elizondo merece que se recopile su música, lo ha apre-

³ En César Delgado, *Guillermina Bravo, historia oral*, CENIDI Danza José Limón, INBA, México, 1994, pág. 94.

⁴ En P. Cardona, *op. cit.*, págs. 143 y 147.

ciado mucha gente de teatro, Luis de Tavira, Luisa Josefina Hernández, Emilio Carballido.

F. R. ¿Cómo era en sus clases de música?

G. B. Delicioso. Iba a darnos cursos al estudio de la Calle del 57, era delicioso porque tenía una gran cultura, no sólo musical, sino también de historia. Juntaba las dos cosas. Nos llegó a explicar casi los cuatrocientos años de música de Occidente.

L. D. Pasemos a *Bastón de mando*, para la que Luis Rivero utilizó música barroca.

G. B. Es un trabajo muy hermoso. Antes vino *El llamado*, con una música excepcionalmente buena. Parte de la música es de los pigmeos de Camerún. Luis tomó esa parte, luego compuso otra en contraste; con eso teníamos un A-B. A era la de los pigmeos, a base de gritos muy agudos y, por supuesto, percusiones; B era de Rivero. Luego era A-U, Luis con los pigmeos, todo revuelto.

[La primera obra en que Rivero y Bravo combinaron su talento musical y coreográfico fue *El llamado*, que causó un inolvidable impacto entre el público y que, afirma César Delgado, sin caer en la obviedad, llega directamente al espectador estremeciéndolo y haciéndolo estallar en aplausos atronadores. Luis Rivero, quien vivió un accidentado proceso durante su creación, comentó: "Guillermina me empezó a pedir ciertos elementos que quería para la danza. Comencé a trabajar con ella porque quería música africana mezclada con la original mía. Cuando ella llevaba una tercera parte de la obra, le toqué la cinta sin haber visto lo que había montado. ¡Fue terrible! Me dijo que eso no servía para nada, pues era música de película, que necesitaba el caneavá donde los bailarines pudieran contar compases con los acentos, y que mi música estaba muy difusa. Había trabajado como tres meses y tenía sólo dos días para terminar toda la música. Tranquilo, le dije 'Vamos a empezar de nuevo'. Así, sin dormir, en ese poco tiempo le hice otra música y la grabé. Es la que se conoce, porque le gustó a Guillermina".]³

G. B. Me acuerdo mucho de *La tambora* porque allá en Sinaloa, la gobernadora mandó llamar como a treinta grupos. Estuvimos como locos tratando de elegir y ponernos de acuerdo. Finalmente grabamos una, pero oímos las treinta. Todo lo grabó Luis para después sacar las partes útiles.

³ En César Delgado, *op. cit.*

F. R. De todas las coreografías con música de Luis Rivero que usted hizo, ¿cuál considera que fue su mayor logro?

G. B. Yo creo que *Constelaciones y danzantes*, porque está toda trabajada, de principio a fin. Tiene como diez músicos, todos conocidos pero distorsionados y rehechos por Rivero; es la música de danza más compleja que hay.

[Para *Constelaciones y danzantes*, narró Rivero, “Guillermina y yo tuvimos que hacer una investigación a fondo... Ella me hizo el diseño de progresión de la coreografía y yo tuve que sujetarme a eso para hacer la música. Para el final, ella quería que fuera una gran apoteosis; deseaba que pusiera la *Danza de la pluma*, pero como es lenta y solemne, le puse otra cosa, porque consideraba que la coreografía se iba a caer.

“Escogí música de unas bandas oaxaqueñas tomadas en vivo de la Guelaguetza. Escogí el *Jarabe mixteco*, que es mucho más movido, y lo mezclé con otros elementos (un arrullo entonado por una cantante turca, una saeta portuguesa y canto de pájaros). En una cinta monoaural tuve que hacer siete canales en donde no se empalmaba nada, sino que se distinguía cada una de las mezclas... conté con la colaboración del ingeniero de sonido Rodolfo Sánchez Alvarado, que tiene sensibilidad artística porque desde hace muchos años trabaja en el teatro”.]⁶

F. R. ¿Cómo era el proceso de trabajo entre ustedes dos? ¿Usted pensaba en la música, se ponían de acuerdo, él componía?

G. B. Yo le daba el tema, por ejemplo, “Voy a hacer una danza sobre la *Ifigenia cruel*, de Alfonso Reyes. La idea es ‘el que recibe crueldad, se vuelve cruel’, ése es el tema de Reyes: su Ifigenia es maltratada y sacrificada por el padre, y ella se vuelve más cruel todavía”. Al darle la idea, Luis respondía “Vamos a ver a tal músico”.

F. R. ¿Así trabajaban siempre?

G. B. Cada obra tenía sus diferencias, pero en general el tema sí venía de mí, porque yo era la que iba a componer la danza. Él aportaba un caudal de cosas, pero el tema de base siempre era mío. Por ejemplo, *Bastón de mando* lo hice porque la escultora Martha Palau me regaló un bastón hecho por indígenas, y pensé “Este bellissimo bastón merece una danza”. Así que la obra surgió de un reto. Se lo conté a Luis, y él respondió con

⁶ *Ibid.*, págs. 110 y 111.

música barroca, a la que le agregaríamos esto y esto. Así fue siempre, o casi siempre.

[En 1983 Bravo le expresó a Alberto Dallal: "Yo soy muy musical y es muy difícil el encuentro de la música y la danza (en el sentido coreográfico). Es uno de los principales problemas con los que me encuentro muy implicada, muy confundida, porque quiero usar bien la música contemporánea. Sin embargo, los compositores contemporáneos tienen muchísimos caminos. Entre ellos, la música electrónica, la música magnetofónica. Encontrar un compositor que en un momento dado conecte con la idea que yo tengo... qué sufrimiento tan terrible, qué búsqueda de músicas y qué gastos. La otra solución sería encargar la música. Pero luego el compositor se tarda mucho tiempo, y cuando termina la obra, tu idea (coreográfica) ya se fue por otro lado y ya tampoco hace conexión con la música. Es un problema muy serio que los coreógrafos resolvemos a fin de cuentas. Unas veces mejor que otras".]

F. R. ¿Hay algo que haya quedado pendiente de trabajar con el maestro?

G. B. Cuando él murió, yo ya había dejado de componer. En Querétaro tenía la escuela, la licenciatura, y el cuerpo ya no respondía. Me habría gustado hacer algo ahora, en el nuevo siglo, porque pienso que hay nuevos temas, aunque veo un vacío coreográfico. Cuando soy sinodal de las becas que da el Fondo Nacional, veo video tras video y todos son iguales; realmente me encuentro frente a un vacío, no hay propuesta.

Pero volviendo a Luis Rivero, nos hizo participar a los coreógrafos del análisis musical. Desde las hermanas Campobello, donde yo me inicié, la música no se integraba a la danza como lo hacía Luis, salvo excepciones como *La Coronela*, de Waldeen, cuya música se hizo para ese ballet. Esa relación entre músico y coreógrafo trabajando juntos, no recuerdo dónde más exista aquí en México.

F. R. ¿Fue una relación que usted fue construyendo gradualmente, o de qué manera?

G. B. La hicimos juntos. Y lo mismo en las obras de teatro, los directores trabajaban muy cerca de él. Era un artista nato. Hizo muchas composiciones,

⁷ Entrevista en la Casa de la Paz de la UAM, 1983, en Alberto Dallal, *El aura del cuerpo*, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1990, cit. en *ibid.*, pág. 51.

pero le importaba menos su propia obra que trabajar en equipo, mientras que los compositores de ballet clásico en general trabajan por su lado.

F. R. ¿Y cómo influyó usted en el trabajo de Luis Rivero?

G. B. Eso no lo puedo contestar, no lo sé. Las obras eran de los dos, él iba al estudio a ver el proceso de composición de la danza, lo que le ayudaba mucho en el aspecto formal, pero lo demás no sé. El punto es que Luis asistía a todos los ensayos.

F. R. ¿Qué le diría al maestro si lo tuviera enfrente?

G. B. ¿Cuándo empezamos la próxima danza?

F. R. ¿Cómo recuerda usted al maestro Rivero?

G. B. Lo recuerdo en varias etapas, desde que empezamos a trabajar, cuando era muy joven, muy vital, hasta la última vez que lo vi, que ya era una calaverita, ¡cómo se fue haciendo viejito! Eso nos va a pasar a todos.

Recuerdo muy bien su casa, ¡cómo habla la casa de la persona! La fue llenando de cosas que traía de viajes y de libros. En el cuarto donde trabajaba había cintas hasta el techo, cintas de todo. Yo le hablaba de un tema y él decía "aquí", iba y sacaba la música correcta. Era un musicólogo excelente. Sabía de todo, los cuatrocientos años de música de los que hablé, todos los tenía en su casa. Se fue llenando de cojines, de tapetes. Era un departamento pequeño y se fue haciendo más pequeño. Era como una cueva, donde él vivía. Era excelente maestro de canto; casi todas las cantantes habían estudiado con Luis.

Hicimos una obra de teatro con Martha Luna, *La ópera de tres centavos*. Luis salía en la obra disfrazado de la época y tocaba el piano. Era un hombre de teatro. Todo el mundo le aplaudía cuando salía, porque era un espectáculo cuando se disfrazaba. Esta obra tiene cuatro coros, uno de ladrones, uno de policías, uno de prostitutas, etc., y él los dirigió todos.

F. R. ¿Cuál fue la última obra en la que trabajaron juntos y cuál fue su experiencia?

G. B. La coreografía se llamaba *Entre dioses y hombres*, con base en el Códice Borgia.

L. D. Una obra que siempre me ha intrigado, porque nunca la vi completa.

G. B. No me salió. Era bonita, pero no lo que yo pensaba, porque los códices... ¡No sé por qué me quise meter con un código! Alberto Dallal invitó a uno de los mejores expertos para que me asesorara. Me explicaba, por ejemplo, que el rojo quiere decir algo, que esta figura es el dios tal...

Pero cuál es la acción, quién sabe; se sabe tan poco de los códigos. Finalmente, me dije que iba a sacar lo que yo sentía que era la acción.

F. R. ¿Algún comentario final maestra?

G. B. Me da mucho gusto que estén haciendo algo sobre Luis, y ojalá profundicen más. Sánchez Alvarado les puede decir muchas cosas sobre la forma en que trabajaban; también Luis de Tavira. Y recuerden, Luis Rivero fue fundamental para la danza.

Obra musical de Luis Rivero para el Ballet Nacional de México, coreografías de Guillermina Bravo

- 1983 *El llamado*
Diseños de Kleomenes Stamatiades
- 1987 *Constelaciones y danzantes* (homenaje a Rufino Tamayo)
Colaborador musical, Rodolfo Sánchez Alvarado
Diseños de Kleomenes Stamatiades
Telón de Rufino Tamayo
- 1988 *Bastón de mando*
Colaborador musical, Rodolfo Sánchez Alvarado
Diseños de Kleomenes Stamatiades
- 1989 *Sobre la violencia*
Música de Phillip Glass, prólogo de Luis Rivero y Alberto Capetillo
Diseños de Kleomenes Stamatiades
- 1990 *La tambora*
Música de Luis Rivero, Alberto Capetillo y Rodolfo Sánchez Alvarado
Banda La Tierra Blanca de Culiacán, Sinaloa
Diseños de Javier de la Garza
- 1991 *Códice Borgia*
Colaboradores musicales, Alberto Capetillo y Phillippe Eidel
Diseños de Javier de la Garza

Luis y Rodolfo. Entrevista a Rodolfo Sánchez Alvarado¹

Lin Durán

- L. D. Tenemos información sobre la vida profesional de Luis Rivero, como músico de teatro y danza, pero ¿podrías decirnos algo de él como persona? Él te admiraba mucho.
- R. S. A. Sobre todo, nos entendíamos muy bien. Alguna vez le tocó que le grabaran otras personas, y echaba pestes, decía que hacían las cosas mal y muy superficialmente.
- L. D. Además, tú le ayudabas en la parte creativa.
- R. S. A. Por supuesto; eso se debe a que trabajamos juntos en Radio Universidad.
- L. D. ¿Se puede decir que hubo influencia tuya en Luis Rivero?
- R. S. A. Sí, claro, sólo que la influencia fue mutua, porque yo no soy músico pero estoy al día.
- L. D. Luis se interesaba también en la música magnetofónica.
- R. S. A. Él se formó de otra manera, más ortodoxa, con su abuela, que tocaba el piano allá en Mérida. Después se fueron a vivir a Tapachula. De las cosas que él me contó, es que le atraieron mucho el circo y las carpas. Lo atraían mucho los artistas, le gustaba ir a ver, se metía a los camerinos, era muy inquieto en ese sentido. Parece que por allí llegó un maestro europeo, por alguna razón conoció a Luis y le vio aptitudes musicales. Al parecer, habló con el papá de Luis para decirle que el muchacho tenía talento para la música. "Tiene que darle una oportunidad de desarrollarse", le dijo. Según el propio Rivero, este maestro lo recomendó para estudiar en lo que ahora conocemos como el Conservatorio de las Rosas, en Morelia. Se fue a estudiar allá, con Manuel Bernal Jiménez.
- L. D. ¿En qué momento se conocieron ustedes?

¹ Conducida por Lin Durán en 2006.

R. S. A. Nos conocimos en Radio Universidad cuando él ya estaba en México, después de haber terminado su carrera en Morelia y haberse ido a estudiar piano a Guanajuato con Gerhart Muench, quien lo llevó a ser concertista profesional. También tuvo sus primeras prácticas escénicas con el maestro Ruelas, en los *Entremeses Cervantinos*. Como decía, nos conocimos en la radio; al principio no teníamos ningún vínculo, él trabajaba en la discoteca haciendo la programación de la estación y yo, en lo mío, el área de grabaciones.

Por ahí nos conocimos, muy de rozón; nos veíamos por ahí y nada más. Sólo después tuvimos un contacto más bien profesional y, por supuesto, se inició una amistad fuerte.

Por esos años, yo diría los setenta, Héctor Mendoza formó la escuela de teatro, lo que es el Centro Universitario de Teatro, en una casona vieja en la calle de San Lucas, allá en Coyoacán. Mendoza tenía la idea de que los futuros actores tuvieran una formación completa en las áreas cercanas al teatro, entre otras, la música. Entonces llamó a varios músicos, uno de ellos, Luis Rivero. De hecho, Mendoza fue el que nos reunió y ahí comenzamos nuestra vida profesional conjunta. Héctor le pidió a Luis una música muy mexicana, con mucha raíz mexicana, cuya letra fue cantada en varios momentos por los actores. Un poquito era el sonido de una banda, así como de pueblo, y de repente parodiaba aquello de "Soy un pobre venadito que vive en la serranía".

Más adelante, por ahí de 1994 o 95, nos llamaron de la Dirección de Teatro de la Universidad para hacer un programa que se llamó *Tercera llamada*. Se trataba de dar a conocer lo que se estaba produciendo en teatro en la UNAM; hicimos el programa y usé como rúbrica dos piezas de Rivero. Para la entrada, el danzón de *In memoriam*, aquel hermoso danzón que fue lo que siguió a *Reso*. Después, para cerrar el programa utilizaba otra pieza de Luis: el bolero que hizo para la obra *Santa*, que también se puso en la Universidad.

Después de que Luis murió (marzo de 2005), para el día de su cumpleaños (agosto) me llamaron para un homenaje que le hicieron en el Teatro El Galeón, y lo mejor que se me ocurrió fue tomar unos fragmentos

con la voz de Luis. La gente estaba fascinada oyéndolo en sus magníficas charlas, y puse música de él, por supuesto.²

L. D. ¿Hicieron juntos muchas obras?

R. S. A. De música original de Luis, hicimos como veinte pistas. Calculo que al menos seis fueron para Guillermina Bravo, para Ballet Nacional. Fueron de música electroacústica en la que yo participé mucho creativamente.

L. D. ¿Cómo lo hacían, lo platicaban, discutían? Tú tienes mucha música grabada que seguramente entraba en la discusión.

R. S. A. Sí claro, discutíamos mucho sobre la temática. Para el primer ballet que hicimos juntos, él ya traía muchas ideas. No recuerdo si, por ejemplo, la música de los pigmeos del Congo [para *El llamado*, 1983] era propuesta de él o de Guillermina. Esta primera obra elaborada en conjunto tuvo un éxito fenomenal. Es un ballet sencillo de hechura, pero complicado en cierta medida. Casi todo está compuesto por dos músicas y otra adicional que nadie sabe de dónde la sacó Luis, algo como jazz rockeado, pero ligeramente.

L. D. ¿Cómo impactó tu trabajo en el de Luis Rivero y viceversa? Es decir, ¿qué enriquecimiento mutuo se dio?

R. S. A. Cada uno tenía lo suyo; él tenía sus talentos, yo los míos. La cuestión era poderlos conjugar, ponernos de acuerdo. Había siempre mucha plática antes. Creo que las dos o tres primeras sesiones, cuando hacíamos una pista, eran de platicar y oír música, más que de actuar, era de escuchar.

Le sugerí una cosa que acababa de sacar un minimalista, me parece que era John Adams. Con esto empezaría la obra. Eran unos sonidos como de cohetes, que además era un *loop* que yo hacía. Se lo hice oír a Luis y le gustó; dijo "Vamos a usarlo, pero ¿de qué manera?", y nos pusimos a investigar hasta que encontramos el intervalo y todo ese tipo de cosas, para saber cómo íbamos a usar el *loop*.

Le gustaba la idea del gamelán de Bali, y yo tenía unas piezas de gamelán hermosísimas, por un lado, con su multiplicidad de gongs, esa especie de marimbas de metal y todo esto, más unos instrumentos de aliento, etc. Por el otro lado, en el mismo disco en que yo tenía el gamelán, había una grabación de lo que se llamaba la música de los changos, la ramayana,

² Véase más adelante, en Alegría Martínez, "Luis Rivero, a dos años de su muerte", una reseña sobre este homenaje.

que en este caso, según leímos en el texto del disco (había una foto), era que se juntaba como un enjambre de hombres alrededor de un gurú o líder que estaba al centro, todos estaban en cuclillas a su alrededor y cantaban, pero como que había una voz solista que los iba guiando. De repente se soltaban todos en unos ritmos de pura voz muy especiales. Todo eso lo mezclamos con el gamelán. Ahí recuerdo que participé mucho sugiriendo cosas; Luis escogía los fragmentos.

En 1977 yo había grabado en la Guelaguetza, en Oaxaca, todo un desfile, dos o tres días de grabación de puras bandas mixas. Una banda tocaba el fandango mixe, y Luis escogió una frase que embonaba con lo demás, el gamelán, el ramayana y los pájaros (que también había grabado hacía tiempo). Para terminar, desatamos la banda mixe, desatamos el grito tremando de los pájaros y el gamelán, y aquello fue impresionante.

L. D. Como persona, ¿qué te dejó Luis Rivero?

R. S. A. Diría que cada uno tenía su círculo de amigos, y en esos treinta años en que trabajamos juntos, la relación fue evolucionando gradualmente. El trabajo nos fue llevando a compenetrarnos cada vez más en las habilidades para grabar música, y así también la amistad fue creciendo, fuimos teniendo más confianza para platicar de nuestras vidas.

Respecto a la herencia que me dejó, desde luego hay una enseñanza, pero también un ir y venir de los conocimientos que nos enriqueció a ambos. Una amistad y respeto mutuos que no se dan con mucha frecuencia.

Hacia el final de su vida, Luis de Tavira lo invitó a trabajar dando clases en la Casa del Teatro, donde recobró los ánimos e hizo la música para una obra de Tavira. Recuerdo que fui a casa de Luis Rivero con De Tavira, yo con mi grabadora portátil para grabar las piezas en el piano, y así los alumnos pudieran empezar a ensayar. La grabación formal de esa obra la hicimos en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón.

Posteriormente, José Caballero montó una obra con alumnos de la Casa Azul, y Luis Rivero le hizo la música. Creo que ésa fue la última que hicimos y editamos juntos.

No creo que Luis haya decrecido en su creatividad o en su energía intelectual para componer música. Siempre estuvo hasta arriba, como dicen.

Pasión por el espectáculo. Entrevista a Luis Rivero¹

Luz Emilia Aguilar Zinser

“La participación de Luis Rivero dentro de las artes escénicas data de más de treinta años atrás. Entre los montajes en que ha colaborado destacan las comedias musicales *A ninguna de las tres* y *La ilustre fregona*. A él le debemos, entre otras aportaciones, la música original para los espectáculos teatrales *Reso*, *In memoriam*, *Santa*, *La dama boba*, *El martirio de Morelos* y *La Perricholi*, todas ellas reconocidas por asociaciones de críticos de México como la mejor música para teatro.

Además, ha ganado los premios Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas.

No ha sido menos importante su trabajo como entrenador de voz y maestro de música en escuelas de actores como el CUT, donde dio clases en los tiempos en que lo dirigieron Héctor Mendoza, Luis de Tavira y Ludwik Margules. Además, Rivero ha realizado montajes de repertorios de conciertos vocales y ballets. Es concertista de piano, conferenciante y director de orquesta de espectáculos musicales y grabaciones. Actualmente imparte clases de manejo de voz en su casa y entre sus alumnos destacan Aída Cuevas, Verónica Ituarte y María del Sol.”

Desde niño, las artes escénicas han sido mi atractivo principal. Me fascinaba ir al circo, al teatro, a la zarzuela, la opereta y la danza. Yo me crié cerca de los telones, de las bambalinas y de los foros. Nací en Mérida. Ahí la cultura es cotidiana. A los cinco años tuve mi debut tocando el piano.

Mi abuela, María Palomeque, era concertista y maestra. Ella despertó en mí el amor a la música. A los quince años me fui a Morelia, a estudiar en el Conservatorio de las Rosas, en el que Miguel Bernal Jiménez, quien

¹ Apareció en la revista *Escénica*, publicación bimestral de la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM, México, julio-agosto de 1992.

por cierto fue mi maestro, instauró el programa de la Academia de Santa Cecilia de Roma. En Morelia aprendí música desde el canto gregoriano, y no porque así lo hubiera escogido, sino porque era obligatorio. Luego me trasladé a Guanajuato a estudiar con Gerhart Muench. Un magnífico profesor de piano. Aunque mi entrenamiento en música fue en un principio como concertista, pronto me aburrí del frac y del esmoquin, y renuncié a esa solemnidad. No me satisfizo. Era demasiado tiempo preparando el recital para llegar un día, tocar, recibir los aplausos y nada más. Ya vino el circo, ya se fue el circo. Hacia 1959 me vine a vivir a la ciudad de México e ingresé a Bellas Artes, dentro del Departamento de Concertistas, pero inmediatamente me pegué a la ópera y a la zarzuela. También me interesé por aprender jazz como autodidacta.

En esa época no había más que dos músicos dedicados a las artes escénicas, Rafael Elizondo y Alicia Urreta. Para la música y el espectáculo, mi maestro fue Elizondo. Me hacía la ilusión de ser como él algún día. Me asombraban sus trabajos, sobre todo los de danza contemporánea. Poco después, además de Bellas Artes, entré a Radio Universidad y me relacioné con la gente del teatro universitario. Juan Vicente Melo, que dirigía la Casa del Lago, era el núcleo estimulador de estas artes. Fue en esos tiempos que empecé a tratar a Juan José Gurrola, a Héctor Mendoza y a otros directores.

El primer trabajo escénico en que trabajé fue *Landrú*, de don Alfonso Reyes, dirigida por Juan José Gurrola. Precisamente Rafael Elizondo obtuvo una beca para irse a estudiar a la Unión Soviética y no había quien tocara en la obra, que ya estaba en temporada. Yo la había visto una y mil veces. Me la sabía de memoria. Alicia Urreta, que era la encargada de la Casa del Lago, vino a pedirme auxilio un sábado. Me dijo: "Rafael se fue, no hay partitura, no dejó un guión. ¿Podrías ayudarnos si ensayas un ratito con los actores? Como siempre estás entre el público, seguro conoces la obra de cabo a rabo".

Eso fue a las dos de la tarde y la función estaba programada para las seis de ese mismo día. Fui al teatro y ensayé de memoria con la ayuda de los otros músicos. Dieron las seis y empezó la función. Permanecí en *Landrú* durante varios años. Luego regresó Rafael y continuamos un tiempo más.

—¿Cuál fue tu primera participación como compositor dentro del teatro?

—*Reso*, dirigida por Héctor Mendoza. Esta obra se cree que es de Aristófanes, pero los investigadores no están muy seguros. Ocurre al fin de la guerra de

Troya. Mendoza quiso que se respetara el texto completamente, pero que la escenografía, el vestuario, la música, se situaran en la intervención americana en México. Los griegos fueron los norteamericanos y los troyanos, los mexicanos. La música tenía que ser mexicana. Me pidió que el coro griego lo representara Juan Stack dentro de una jaula. Quiso que él cantara todos los textos originales griegos con corridos, huapangos, canciones de tipo vernáculo y música de banda. Fue un reto para mí.

Tiempo después, Héctor volvió a buscarme para que le hiciera la música para *In memoriam*, un espectáculo basado en Manuel Acuña. Al oír Manuel Acuña me asusté. Inmediatamente pensé en el romanticismo, la cursilería, el suicidio y el amor, en el *Nocturno a Rosario* y en lo arraigado que este poeta está en la mente de los mexicanos, y me pregunté qué demonios podíamos hacer con eso. "Tenemos que hacer un trabajo sobre la cursilería pero sin ser cursis", comentó Mendoza. Acabé escribiendo un danzón con el *Nocturno a Rosario*.

Cuando estrenamos pensé que el público me lincharía. Pero no fue así. La gente salía fascinada. Héctor y yo abordamos la cursilería comprendiendo que teníamos que hacerlo con respeto, porque la cursilería está enraizada en nosotros profundamente. En este país es casi una forma de vida.

Después me llamó Luis de Tavira para que colaborara con él en *Santa*. Era una idea similar a la de *In memoriam*. Este trabajo también fue un gran reto. Se trataba de un homenaje a Agustín Lara sin usar una sola línea del gran compositor. A la gente le encantó.

La última obra en la que participé componiendo música original fue de nuevo una propuesta clásica, con Raúl Zermeno: *El anzueto de Fenisa*. Quiso localizarla en los años veinte. Entonces la música la hicimos con fox trot, tangos, etc. No se trataba de adaptaciones, sino de composiciones basadas en un texto determinado. Cuando yo hago la música para un texto clásico griego, como en el caso de *Reso*, no tengo interés en hacer música de museo, sino de buscar el mismo efecto que la música tenía en el teatro griego, pero ahora, con los recursos con que cuento en este siglo.

Cada obra es una experiencia nueva que se alimenta de los trabajos anteriores. Los años me han dado mayor conocimiento para manejar el material humano, los actores. Me he propuesto que cada obra sea mejor que la anterior. Sobre mis colaboraciones en teatro, puedo decir que he tenido la suerte de trabajar con directores muy abiertos a mis propuestas sonoras y muy interesados en experimentar con nuevos recursos.

—¿Cuál crees que es la función de la música en el teatro?

—El sonido en el teatro puede tener varias funciones. Depende del propósito del director. Hay montajes en los que su participación es esencial. En esos casos la música actúa sobre la sensibilidad del espectador igual que el texto, que el movimiento, que la gestualidad de los actores. La música es un actor más, una voz más. Para mí eso es lo ideal. Pero también hay quienes piden sólo ambientación escénica: es decir, que el sonido tenga un papel como el que se le ha dado tradicionalmente a la escenografía o al vestuario. Otra posibilidad es que el director sencillamente quiera la música para decorar la puesta en escena.

Como sea, el sonido es tan mágico que tiene enormes posibilidades de seducir al público. Está ahí como la iluminación: no se puede atrapar. Los espectadores no saben qué luces están sobre la actriz en un momento determinado, pero perciben la calidad dramática que esa luz provoca.

El músico de las artes escénicas debe ser humilde, colaborador, dispuesto a someterse a un equipo. El teatro no es un concierto ilustrado. Es necesario estar consciente de eso y aceptarlo completamente. El músico da una aportación dramática a la conjunción de elementos para darle solidez al todo. La música es un elemento importante, pero no es lo único ni lo más notorio. Sin embargo, el músico sabe que su trabajo es tan necesario que la obra no va a tener la misma fuerza que si no estuviera ahí. La música es una pareja, una colaboradora de las artes escénicas y, como toda pareja, debe estar bien avenida, porque si no, fracasa la obra.

“Luis Rivero tiene una trayectoria tan notable en la danza como en el teatro. De su experiencia en el primer campo dijo enfáticamente: La música en danza tiene que ser danzable; si no, no sirve.”

—¿Cuál es la actitud del público hacia la música en las artes escénicas?

—Hay una gran ignorancia. Ya la gente no lee. Quiere que todo se lo receten por la pantalla del televisor. El mejor público, el más exigente, es el que no está contaminado por informaciones a medias o por pretensiones. Ese público no sabrá por qué no le gusta una interpretación fría, pero no le gusta. El asunto del artista es tener qué decir y saber decirlo.

En cierta ocasión tuve una experiencia muy deprimente en San Luis Potosí. Un grupo de danza montó un homenaje a Agustín Lara y el público popular se fue saliendo durante el espectáculo. Se trataba de un homenaje a Agustín Lara y el público de Agustín Lara no lo soportó.

"Luis Rivero es un gran conversador. Se entrega con pasión a los recuerdos, a las ideas. Sería posible hablar mucho más sobre sus ideas. Sería posible hablar mucho más sobre su experiencia, sobre su historia, que al fin y al cabo es la historia del teatro y de la danza en nuestro país. Pero la mañana se agota y le ha llegado la hora de seguir imaginando sonidos para contribuir a la magia de las artes escénicas."

Reflexiones sobre la educación musical del bailarín (1993)

Luis Rivero

I. Sabemos que sólo como excepción, se da el caso de bailar sin música. Danza y música forman una pareja inseparable. Desde hace siglos, en nuestra cultura, la música ha dejado de ser solamente un estímulo psicomotor para el ser humano. Si al ejecutar "danza artística" deseamos ser contemporáneos de nuestros espectadores, habrá que equiparse con los avances que la música ha alcanzado —desde el tiempo de las cavernas, hasta hoy— no sólo como almacenes de información, sino como experiencias vivas que promueven el desarrollo progresivo de nuestros desempeños.

II. El bailarín es musical "nato", en embrión. La enseñanza desatinada que se ejerza sobre él le irá deteriorando esa facultad. La educación tendría que ayudar a desarrollar lo que la naturaleza da cuando nacemos: el talento. Y el talento para bailar es musical. Aclaro: no se trata aquí de un talento para "hacer" o ejecutar música. Es un talento para introyectar en el organismo la música ya hecha, como está hecha, y moverse coordinado con ella. La musicalidad del bailarín es un asunto *syn-pathos*, simpatía, digamos nosotros. Habría entonces que observar con sumo cuidado a causa de qué se va convirtiendo esa simpatía en antipatía, o sea, miedo, temor, inseguridad, excesiva distancia de la música, cosa, por demás, contradictoria, corrosiva y antinatural para una persona que es proclive a disfrutar bailando.

III. ¿Deberá ser tomada en cuenta la música como materia académica, curricular o complementaria en los programas de estudio de las escuelas profesionales de danza? De cualquier manera, el instructor musical adecuado para el futuro bailarín requerirá, a su vez, de una educación especializada para la correcta aplicación de su materia a propósitos específicos, a saber:

a) no confundir las propiedades visuales de la danza con las auditivas de la música. Una vez diferenciadas,

b) no calcar la una de la otra; aprovechar sus diferencias tanto como sus similitudes idiomáticas para comunicar lo mismo, a pulsos iguales o destiempos complementarios, es decir, hacerse cómplices en los sucesos escénicos.

IV. Una metodología que funcione como instrumento que fomente el desarrollo musical adecuado para resolver las necesidades propias del bailarín, ejecutante de danza artística, aún no existe. Es urgente e inaplazable crearla y otorgarle el justo lugar que merece dentro del conjunto de materias básicas coherentes con la realidad.

Programa de la materia Música y coreografía

Bachillerato

5° y 6° semestres

2 horas/semana

Área de Danza

Materia: Música y coreografía

Objetivo: distinguir correspondencias entre los mensajes dirigidos al oído —lo auditivo— y los dirigidos a la vista —lo visual— para la correcta integración de la música y la danza en el trabajo coreográfico, mediante el conocimiento de los recursos conquistados por el hombre a través de su historia, con el fin de lograr una comunicación con sus semejantes, más allá de la palabra hablada.

En cuanto a la música:

- a) obtener información acerca de las "formas" y datos referentes a su historia;
- b) adiestrar al oído a captar con buen criterio los propósitos que los compositores desearon transmitirnos;
- c) afinar la atención a la respuesta corporal consecuente con lo anterior.

En cuanto a la danza:

- a) responder con el movimiento corporal a lo que se escucha y a lo que se sabe acerca de lo que se escucha.

Actividades

1. Investigar sobre las costumbres musicales de los pueblos antiguos, a saber: hebreos, griegos y romanos, relacionadas con nuestros modos de hacer música en la actualidad: canto antifonario, responsorial, salmódico, e himnos, rapsodias, secuencias, aleluyas y tropos.

2. Investigar sobre el patrimonio rítmico musical libre de la antítesis *arsis-tesis* (largo —, corto •) y sus combinaciones en “pies”:

Yambo • —

Troqueo — •

Anapesto • • —

Dáctilo — • —

Y espondeo — —

Observar prácticas compartidas con la danza.

3. De la integración ritmo-melodía-armonía, analizar por separado cada elemento para reconocer sus características individuales.

4. Distinguir qué es género y qué es estilo:

Género: sacro, religioso, popular, sinfónico, de cámara y teatral.

Estilo: barroco, clásico, romántico-neoclásico-nacionalista, moderno y contemporáneo.

5. Diferenciar modalidad de tonalidad (“modos” de “tonos”).

6. Reconocer formas medievales: falso bordón-canto gemelo-contrapunto, rondó y suite.

Formas renacentistas: madrigal, aria con da capo y oratorio.

Formas y estilos barrocos: cantata, tocata, concierto, fuga, sonata, sinfonía.

Formas románticas: poema sinfónico.

Siglo XX: originalidad.

“Bailar” la música reduciría a la danza a una forma elemental de expresión¹

Luis Rivero

Parto de la premisa de que la música no puede ser bailada. Ello negaría a la danza misma, al reducirse el movimiento a una mera ilustración de la música.

Los bailarines quieren leer una partitura como si fueran músicos. Esto los conduce al fracaso. Ellos no van a ejecutar música en ningún instrumento. En las escuelas se ha descuidado la enseñanza musical para coreógrafos, lo que se traduce escénicamente en un divorcio entre música y danza, y además ocasiona la servidumbre de la danza a la música.

Lo ideal sería que las dos artes se encaminaran hacia un mismo fin, coincidiendo quizás en el fraseo, por momentos, pero desarrollándose en forma autónoma. Los dos lenguajes requieren de sensibilidades distintas: el músico realiza un trabajo intelectual; el bailarín maneja el movimiento corporal. En la sensibilidad dancística no cabe el concepto de compás o de corchea. Nunca he dado un curso de música para bailarines que se haya concluido; en clases de música es conducta común la desertión de alumnos de danza.

Se trata, por tanto, de crear un método que lleve al bailarín a pensar en su sensibilidad dancística mientras escucha la música. Para esto se requiere de una cultura musical específica, de una comprensión del material que le permita tratarlo con suficiente información y manejar esta información correctamente, ya que el fraseo del músico es muy distinto al del coreógrafo. El bailarín no debe preocuparse por cantar las escalas o contar los compases, ya que entonces desmerecería cualquiera de las dos artes. Se trata de entender cuál es el ritmo de la música y cómo es el de la danza; reconocer puntos de contacto y diferencias entre sus respectivos medios, y así evitar el riesgo

¹ Tomado de la ponencia presentada durante el Primer Simposio sobre Danza, efectuado en mayo de 1984. Transcripción y síntesis de Patricia Cardona.

de perder lo visual de la danza y lo auditivo de la música. Entonces podrá haber una buena relación entre música y danza, aunque el coreógrafo carezca de habilidad para reproducir melodías con su voz.

Se dice que los bailarines no oyen la música. Los directores de orquesta que trabajan para la danza coinciden en señalar esto. Afirman que los bailarines se quedan en sus cuentas y lo mismo les da que suene una sinfonía o el Himno Nacional, mientras bailan.

Nijinski nunca se sujetó al ritmo de la música. Leía las partituras y las interpretaba perfectamente, pero a la hora de bailar era libre. Nunca se sujetó a las cuentas de la música y era, sin embargo, el más músico de todos los bailarines. Podía seguir en esencia la composición musical. No se iba por caminos opuestos.

Si nos preguntamos qué fue primero, la danza o la música, responderemos que surgieron al mismo tiempo. Pienso que los músicos, cuando ejecutan una partitura, están bailando de alguna manera. Las motivaciones que han llevado al ser humano a bailar vemos que son, en su mayoría, aquellas en las cuales no se manifiesta en silencio, desde las danzas primitivas rituales hasta las danzas cortesanas. Hay series de elementos que contrastadamente se relacionan entre sí. Los occidentales pretendemos decir, en una sola obra, nuestras diferentes formas de sentir. Por ello se perciben contrastes en las secuencias de una partitura. Las suites de danza son pequeños trozos ligados entre sí en esa forma contrastada. Pero hay muchos ritmos que no fueron concebidos para ser bailados y que pueden aplicarse a la danza.

En la historia de la coreografía occidental, aquellos compositores que más se han interesado en la creación dancística han sido Tchaikovski y Stravinski, a mi parecer, y si atinaron en hacer la mejor música para danza es porque convivieron con las compañías para las cuales crearon sus partituras. Así, conocieron la experiencia dancística y resolvieron el problema que surge cuando un compositor realiza una obra, a pesar de que nunca en su vida haya visto una clase de danza. Lo anterior conllevaría la desacralización de la música. Los bailarines tienden a considerarla como una realidad inalcanzable. La necesitan irremediablemente pero padecen la angustia de no entender su código. Sin embargo, con frecuencia vemos que entre ambas partes tristemente permanece la rigidez de aquellos espíritus que obstaculizan el camino hacia la comunicación.

Capítulo I

Las artes y el arte de enseñar

Seminario Música y danza

Luis Rivero

Introducción

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

El arte de enseñar

Capítulo I

Las primeras concepciones religiosas

Regresemos al origen, la India, y veamos las cuatro religiones importantes en los andares de la civilización.

Primero, el hombre utiliza el animismo, le da calidad humana a lo que no es humano. De ahí pasa a una segunda etapa —que es la que vamos a estudiar—, el shivaísmo. Después pasa al jainismo, que es la representación en imágenes, en esculturas con forma humana. Por último pasa al vedismo, que es la filosofía con la teología, es decir, cuando hay normas de conducta. Todo esto es propio de las culturas del Oriente, del norte de la India. Son formas de conceptualizar la vida a través de la evolución de las sociedades; estos principios ligados a la naturaleza se convierten en la lucha por la supervivencia y su aprendizaje, debido a que el hombre se da cuenta de que es el ser más desprotegido ante los fenómenos de la naturaleza; entonces se le desarrolla la inteligencia para sobrevivir y va inventando todo esto de acuerdo con su sensibilidad o con su progreso.

Dice Alain Daniélou¹ que “casi todo el pensamiento religioso y filosófico de la humanidad lo ignoramos, desde la aparición del hombre tal como hoy existe, hace cerca de dos millones de años. Desde el comienzo del periodo muy reciente, que podemos considerar como histórico, encontramos en todas partes civilizaciones muy evolucionadas, lenguas que, sea cual sea el nivel de vida material primitiva o refinada, son todas igualmente aptas para la expresión de las nociones más abstractas y atestiguan unas muy largas evoluciones del pensamiento. En la India cuatro religiones principales corresponden a las distintas aproximaciones al problema de lo sobrenatural, que se encontraron y opusieron en el curso de una larga historia. Representan las adquisiciones del pensamiento religioso de la humanidad desde la más

¹ Alain Daniélou. *Shiva y Dionisos*, Kairos, Barcelona, 1986.

antigua prehistoria. Todas las religiones posteriores son sólo elementos provenientes de tan prodigiosa herencia. Nunca se encuentran, por más que se pretenda, elementos realmente nuevos. Las cuatro religiones de la antigua India corresponden a cuatro concepciones distintas del mundo y de los dioses, cuya extensión mucho más allá de las fronteras de la India parece haber tenido carácter universal”.

Religión animista

La primera de estas concepciones es la animista, la cual es muy importante en la representación teatral, la danza y la música contemporáneas, porque en la abstracción de los conceptos considerados a través del sentimiento, veremos cuál es el simbolismo, qué significa que nos movamos de un modo u otro, o nos vistamos de tal o cual manera.

En el orden natural del mundo, los seres vivientes perciben aquello que necesitan para asegurar su supervivencia, pero junto a los mecanismos de la percepción, de orden práctico, todos los seres son conscientes de que existe un límite en los sentidos. Sienten más o menos confusamente la presencia de otra cosa, de fuerzas más sutiles con las que eventualmente intentan comunicarse. Estas fuerzas, que respetan y veneran, son denominadas espíritus o dioses. El hombre que halla su lugar en la naturaleza toma conciencia de los espíritus, de los aspectos de lo divino que residen en las montañas, en las fuentes, los ríos, los bosques.

Para todo pueblo que vive en armonía con las fuerzas que lo rodean, muchos animales son sagrados; mejor dicho, todo es sagrado: el cielo, la tierra, el agua, el fuego, el aire; toda la vida del hombre primitivo es una sucesión de operaciones mágicas que pretenden crear un vínculo afectivo entre él y el mundo que lo rodea. Vincular es hechizar; ése es el propósito, hechizar las fuerzas de la naturaleza, ejercer un dominio sobre ellas; es decir, algo que nunca se alcanza pero se pretende.

Los animales captan presencias invisibles, presienten la cólera de los dioses que se manifiesta en lo que llamamos catástrofes naturales. El hombre observa que el animal inmediatamente se siente como avisado de que va a suceder algo. El repentino y absoluto silencio de la selva en los momentos que preceden a un temblor de tierra es un fenómeno

sorprendente. Los animales llamados salvajes nunca matan por placer. Evitan siempre trastornar el orden de la naturaleza. El hombre animista se comporta del mismo modo; es decir que observa la reacción de los animales, porque se da cuenta de que también es animal, en una parte de sí. Vive atento a sus percepciones. Pide perdón al espíritu del árbol cuya rama debe cortar, porque con esta acción está transgrediendo una ley natural, está en cierto modo hiriendo o matando a un ser vivo. Intenta conciliarse con las divinidades protectoras del mundo, su vida es un perpetuo ritual. Este respeto por el espíritu que reside en todas las cosas, en todos los seres, es la base de toda moral, de toda religión, y permite llegar a un nivel de conocimiento intuitivo que nunca puede alcanzar la lógica. Esta es la razón por la que defiendo que no se use la lógica en el arte, sino la coherencia, la intuición; aquello que percibimos sutilmente y que la razón no nos explica.

—¿La coherencia no va muy ligada con la lógica?

—No, la lógica es un juego de la mente para justificar tus acciones. Hay muchos tipos de lógica, desde la formal hasta la orgánica. Pero vamos a hablar de la lógica de la que está hablando en su pregunta, que es la primaria, la elemental. No es: "Pienso, luego existo", existo aunque no piense, ahí está la coherencia, que no está alimentada o aparecida como secuencia de la lógica. Yo existo de todas maneras, aunque no piense. Cuando estoy dormido no pienso, y existo, no estoy muerto. Si la unión de la lógica con la coherencia es únicamente un recurso de la sociedad para darle una calidad de importancia a la lógica, es una treta, un subterfugio.

—Pero esta coherencia es un elemento exterior, es natural, no nada más humano, es de toda la naturaleza. La naturaleza no es lógica, es coherente.

—La lógica es un recurso del hombre para decir qué está bien y qué está mal. La naturaleza no es buena ni mala, es como es, no hay el concepto de bondad ni de maldad. Cuando hay un terremoto, la tierra no se convierte en un monstruo agresivo que quiera matar, quiere su propio equilibrio y así responde a todos los elementos que lo produjeron. Ella no quiere destruir, y en caso de que lo haga, es para su conservación.

—El concepto del bien y del mal es humano absolutamente, es un subterfugio para convivir en sociedad, nada más. Por eso siempre estamos en constante conflicto, porque una cosa que le parece coherente a una persona, a otra le parece incoherente, el concepto del bien y el mal es subjetivo. El bien es lo que te conviene a ti, a lo mejor no me conviene a mí, y entonces

lo que es bueno para ti es malo para mí. ¿Dónde está la lógica del bien? La naturaleza es plural, no es unilateral, jamás.

Con rigidez y dogmatismo el arte no va a funcionar nunca. Porque no es que el arte sea un reflejo o una copia de la naturaleza, es una adhesión a ella, una integración.

El arte lo deformamos, lo corrompemos, cuando lo ponemos al servicio de nuestros intereses mezquinos, unilaterales. De ser libre, lo convertimos en un criado, en un esclavo. Entonces no puede dar frutos buenos.

El hombre animista pretende crear un vínculo afectivo con el mundo que lo rodea. Se comporta del mismo modo que la naturaleza, pide perdón al árbol. Este respeto por el espíritu que reside en todas las cosas, en todos los seres, es la base de toda moral, de toda religión, y permite llegar a un nivel de conocimiento intuitivo que nunca puede alcanzar el espíritu lógico.

En las tribus primitivas se representaron las concepciones animistas de la India. El animismo se opone a la apropiación de la tierra, a la propiedad, a la agricultura que destruye el orden natural y somete la naturaleza al hombre. Es contrario al desarrollo de las civilizaciones urbanas e industriales. La actitud animista no es, sin embargo, sentimental o naturista. La cacería es la base de la supervivencia, y la crueldad de dioses y espíritus exige sacrificios.

En este clima se desarrolla el culto a Kumara, el muchacho, un niño o adolescente, dios de la belleza y de la guerra, ávido de la sangre de los animales que se le sacrifican. No es un dios cruel, necesita alimento para sobrevivir. Es un intercambio. Su culto, en efecto, tiene origen en los primeros habitantes de la India, que se llamaron adibasi, cuyas tribus, que todavía existen, hablan la lengua más antigua, el munda. Actualmente se llaman protoaustraloides. Los símbolos asociados a este culto son una estaca, un gallo y un carnero. Las leyendas munda, que Kipling transcribió en su *Libro de la selva*, nos dan una visión del clima poético del animismo hindú.

Shivaísmo

En el periodo neolítico y a comienzos de la edad de bronce antiguo se cristaliza, entre los invasores dravídicos, el culto a Pashupati, el Señor de los Animales, y Parvatí, la Dama de las Montañas. De ahí viene el origen de las vírgenes y de los hijos de las vírgenes. Se trata de un gran movimiento filosó-

fico y religioso que con el nombre de shivaísmo se superpondrá al animismo y será la fuente principal de la que beberán las posteriores religiones.

El Señor de los Animales y la Dama de las Montañas, que encontramos también en Creta con los nombres de Zagreus —el Zeus del campo— y Cibeles —Deméter—, aparecerán en todas las civilizaciones emparentadas lingüística o culturalmente con el mundo dravídico. Los invasores dravídicos son los atlántidas, los que sobrevivieron a la catástrofe del Diluvio Universal y desde entonces fueron apareciendo en las costas de otros pueblos. Ellos trajeron este culto al Señor de los Animales y la Señora de las Montañas.

De ahí veremos el significado de Nisa, esa montaña mágica, selvática, ese paraíso que es el origen del paraíso terrenal entre los sirios y que después pasa a los hebreos. Las características de esta religión dravídica son el culto al falo, que lo encontramos todavía en los minaretes árabes y en los campanarios de las iglesias. El culto al toro, porque cuando el cielo ruge es como un toro bramando. El culto a la serpiente, la diosa sabia del fondo de la tierra, y accesoriamente al tigre y al león, porque éstos son la montura de la Diosa de las Montañas, mismos que habitan en las montañas.

Ella está sentada sobre tigres y leones. Vamos a ver muchas imágenes de Dionisos sentado en un tigre, en un leopardo, en un león o en un toro.

Al principio hay un matriarcado porque "la montaña", "la diosa", representa las alturas que están muy cerca del cielo y donde hay fenómenos verdaderamente alucinantes para el hombre: las ventiscas, los silencios, y además, en la primavera se va la nieve, se viste de verde, da frutos y las aguas se deslizan, se evaporan, hay lluvia, nacen los ríos, los lagos, esto va a dar al mar, mientras que arriba —fíjense lo contradictorio— está congelado con esas ventiscas, las nubes pasan por ahí muy cerca. ¿Por qué es Pashupati la Diosa de las Montañas? Porque es blanca, asóciénla con Blanca Nieves y con todas las vírgenes que se aparecen en las montañas, que siempre tienen mantos blanco y azul. Azul es el cielo y blanca es la copa de la montaña nevada. Azul es el manto de la virgen, su vestido es blanco, y es virgen, intocable, misteriosa, inaccesible. Ahí están las apariciones de Lourdes, de Fátima, del Tepeyac. Así son.

A finales del sexto milenio antes de nuestra era, parece haber sido codificado el shivaísmo histórico nacido de la fusión de las religiones de Pashupati y destinado a responder a las necesidades religiosas del mundo hasta el final del ciclo.

Murugán, que es otro dios de estos primigenios, se convierte en hijo de Shiva. Es denominado Kúmara, Kourus, el muchacho. Y fíjense en una palabra que tenemos que ir recordando siempre, Skanda, que quiere decir el chorro de esperma. ¿Ya ven el origen de la sensualidad y del erotismo en el arte? Ambos cultos están estrechamente mezclados en sus formas posteriores. Murugán, nacido en el cañaveral de una marisma y alimentado por las ninfas, es denominado en otros lugares Dionisos. Pashupati corresponde al dios cretense esposo de la Dama de las Montañas, es denominado Zan, Zagreus y más tarde, Zeus Cretense, Kretágenes. Su leyenda, como ocurre también con las de Shiva y Skanda, va confundándose poco a poco con la de Dionisos.

Jainismo

Otra religión de lejanos orígenes es el jainismo. Es una religión puritana. Cree en la transmigración de las almas, en el desarrollo del ser humano a través de múltiples existencias con formas humanas o animales. ¿Cómo se llama eso? Reencarnación. Sin ser exactamente ateo, el jainismo no considera la posibilidad de contacto entre el hombre y lo sobrenatural. El hombre jamás podrá saber con certidumbre si existe, o no, un principio creador, una diosa o causa primera. No hay, pues, que preocuparse por eso, dicen los jainistas, son escapistas.

Esta religión, más moralista que ritual, exige la protección de la vida, el vegetarianismo más estricto y la desnudez total de sus adeptos. El budismo original es una de sus adaptaciones.

El último profeta jaina era contemporáneo de Buda, su rival. Los jainas, como los budistas, enviaron misioneros a todas partes. La influencia de estos ascetas desnudos era importante en Grecia, se le percibe en algunas escuelas filosóficas y también en el orfismo.

El ulterior hinduismo tomó del jainismo la teoría de la transmigración y el vegetarianismo, que no existen en sus orígenes en el shivaísmo ni en el vedismo. A continuación vamos a ver que esto es producto de una invasión de gente agresiva y destructora, los arios.

Los arios son invasores de los hindúes. Estos bárbaros llegaron a imponerse, a destruir, a matar, y dijeron: "No hay origen divino, ni la naturaleza,

ni nada. Vamos a construir ciudades". Ahí vienen el jainismo y la representación por estatuas. Vamos a ver cómo se desarrolla esto.

Jainas es un grupo religioso todavía en la India. Con las invasiones arias —los indoeuropeos— los de los Vedas, los del vedismo, ellos son, empiezan como jainas y van convirtiéndose en vedas, veamos por qué.

Con las invasiones arias —vamos a decir entre líneas vedismo—, se impone en la India, y en todo el mundo occidental, la gran religión de los pueblos nómadas del Asia Central, religión cuyos dioses son fenómenos naturales y virtudes humanas personificadas.

Leo de Alain Daniélou: "Agnus es el cordero ("Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo" = "Agnus Dei"); Agni, el Dios del Fuego; Vayu, el Dios del Viento; Surya, el Dios del Sol; Dyaus, el Dios del Espacio". Quiere decir que no es "El Sol", "La Luna", "El Viento", "El Agua", sino el Dios de..., el Dios de..., el Dios de... Se están retratando ellos como dominadores, en sus dioses: "Yo soy el dominador del agua, no soy el agua", mientras que la concepción anterior es "el agua, el viento, el árbol, la tierra, el fuego"...

Noten la pretensión de omnipotencia en un ser humano, considerarse dios —catastrófico. Entonces Mitra representa la solidaridad. ¿Cómo le decimos a la sociedad de la Iglesia dominante? La Mitra. Y ¿cómo se llama el gorro que se pone el Papa o el obispo? Mitra. Tiene que ver con esto. Los cristianos se asociaron con las religiones mitraicas en Roma. Entonces, Mitra representa la solidaridad; Aryaman, el honor. Ahí está el orgullo humano. Bhaga, el reparto de los bienes. Rudra, el destructor, el tiempo, principio de la muerte. Más tarde se va a identificar con Shiva, de una manera degenerada.

"Aunque intente atraerse por medio de sacrificios el favor de las fuerzas naturales, la religión aria no es una religión de la naturaleza. Es una religión centrada en el hombre, que sólo busca el apoyo de los dioses para obtener su seguridad y su dominio."

"A partir del segundo milenio el shivaísmo es absorbido gradualmente por esta religión védica aria. Ello produce, por una parte, el ulterior hinduismo y, por la otra, la religión micénica y griega. Sin embargo, el shivaísmo se resiste a esta fusión y, periódicamente, lo vemos reaparecer bajo su antigua forma en la India, como dionisismo helénico y más tarde, en numerosas sectas místicas o esotéricas, hasta los tiempos modernos." Quiere decir que

el shivaísmo, como adhesión a la naturaleza, nunca morirá, por mucho que le hagan la guerra y que se le superpongan otros intereses, porque la naturaleza siempre gana. Cuando éste es perseguido, cuando es aplastado, se reduce a sociedades secretas para sobrevivir. De aquí se deriva el esoterismo, que es una manera de protegerse y conservarse.

“El orfismo nació de la influencia del jainismo sobre el shivaísmo-dionisismo.” Es decir, las religiones órficas, las de Orfeo. Es como la supervivencia subterránea del shivaísmo.

El ultraísmo es una tentativa, en una comunidad de soldados, de encontrar algunos aspectos rituales e iniciáticos del shivaísmo original. Hacen una componenda para decir que siguen en simpatía con sus dominados, pero se deforman para servicio de sus objetivos de dominio sobre el campesino.

Leo: “Estas cuatro grandes corrientes del pensamiento religioso, extendidas por el mundo entero, integraron divinidades, leyendas y cultos locales, como más tarde lo hará el cristianismo, siguen siendo la base de casi todas las formas religiosas existentes, incluidas las religiones semíticas: judaísmo, cristianismo y el islam, nacidas del antiguo politeísmo hebreo. La gran civilización semítica de Egipto absorbió numerosos elementos shivaíta, especialmente el culto a Osiris, pero supo evitar el peligro del monoteísmo, pese a la tentativa de Akhenatón en el siglo XIV”. Akhenatón impuso el monoteísmo con el culto al sol nada más.

“El monoteísmo, más tarde, aislaría las religiones semíticas del antiguo pensamiento cosmológico. No nos extenderemos en las religiones del lejano Oriente, aunque la influencia shivaíta sea evidente en el taoísmo (que es la religión de la naturaleza) y el racionalismo jaina haya influenciado el confucianismo” (que es, otra vez, la teología con la filosofía).

“Más tarde, por medio del budismo, la influencia jaina y la del shivaísmo se haría sentir de nuevo en China, en Asia del Sudeste, en el Tíbet, a través del tantrismo que es, en cierto modo, una resultante de ambas. Los textos Tántricos indios mencionan a menudo, por otra parte, los ‘ritos chinos’”.

Capítulo II

Erotismo y mitología griega

La poesía erótica sencillamente es la poesía que trata de todo lo que es impulso de vida, porque Eros es eso, impulso de vida, el lado contrario de Thánatos, que es muerte. Visto en este sentido, vamos a ver el mito de Eros.

En toda la cultura griega y posteriormente en la cultura helénica, que es la expansión de la cultura griega por todas sus colonias, todos sus dominios, y hasta la cultura romana, a Eros siempre lo vemos representado como un niño que tiene un carcaj con unas flechas y arco, casi siempre tiene los ojos vendados y dispara sin ton ni son. Los romanos lo llamaron Cupido. Lo más grande que lo llegan a representar es de siete u ocho años, no más; nunca vemos a Eros como joven, como adulto, jamás. Vamos a ver por qué, cuál es el concepto de los griegos y qué relación tiene con la música, porque eso es lo más interesante, ya que estamos viendo Las Musas.

La madre de este muchachito es Afrodita (de *afros*, espuma), que casi la toman por la diosa del amor y no es cierto, es la diosa de la belleza femenina. En la cultura romana se llama Venus.

Acerca del nombre, de por qué la llamaron Afrodita, hay muchas especulaciones, la más cercana al nombre es "nacida de las costas de África". Parece que en los primeros tiempos en que empezó a aparecer esta diosa de la belleza femenina, no estuvo asociada a la fecundidad, sino a la estética del cuerpo, a la belleza física nada más. Parece que era negra en un principio, después la fueron blanqueando hasta que llegó a ser marmórea, entre los griegos. La vemos por ejemplo en el Renacimiento, en *El nacimiento de Venus* pintado por Botticelli, saliendo de las olas del mar en una concha, bellísima, muy curvilínea, rubia y demás.

Esta Afrodita es hija de Urano (el firmamento estrellado) y media hermana de Cronos (Saturno, hijo de Urano y Gea). En complicidad con la madre, Cronos le corta los testículos al padre; del esperma que cae sobre las olas del

mar, se hace un espumarajo, y de esas espumas aparece esta mujer, de manera que no tiene madre. Es hija de Urano y de la espuma del mar. Nació sin madre, de modo que es una mal educada, grosera, no tiene quien se ocupe de ella, hace lo que quiere, no tiene oficio ni beneficio porque no se le da ninguna responsabilidad, a diferencia de Zeus, Hades o Poseidón, que tienen la responsabilidad de organizar los mares, el fondo de la tierra o el cielo.

Lo único que tiene que hacer Afrodita es mostrar su belleza; es absolutamente irresponsable, veamos alguna anécdota que nos habla de su irresponsabilidad. Es de las anécdotas más antiguas y el origen de los certámenes de belleza que tenemos ahora. Dice la leyenda que Eris (la Discordia), por celos de no haber sido invitada a las bodas de Tetis y Peleo, tomó una manzana de oro, le puso la inscripción "Para la más bella" y la aventó para ver quién la cogía, para establecer conflicto y vengarse. Al mismo tiempo vieron la manzana Hera, hermana y esposa de Zeus; Palas Atenea, la diosa de la sabiduría, y Afrodita, la diosa de la belleza. Empezaron a discutir sobre quién era la más bella de las invitadas al banquete, y dijeron: "Necesitamos otra persona que decida quién de las tres es la más bella". En ese momento pasaba por ahí Paris, hijo del rey de Troya, y le pidieron que fuera el juez (este mito se llama "El juicio de Paris"). Él les pidió que le demostraran sus habilidades.

El joven se sentó y vino la primera, Hera (Juno), que empezó a hacer un larguísimo discurso acerca de todas sus virtudes. Luego pasó Palas Atenea y también empezó su larguísimo discurso diciendo que ella era la diosa de la inteligencia, de la sabiduría, la que ha dado a los hombres la posibilidad de la civilización, de la evolución, etc. Entonces le tocó su turno a Afrodita, a Venus, y ella no habló, nada más se le paró enfrente, se le paseó por todos lados, hizo su pasarela, y ya que lo tenía enfrente, le enseñó el hombro y los senos. Entonces él decidió que la mejor de todas era ésta, la que no habló, la más discreta. Ella, en premio, de puro regocijo, le prometió entregarle a la mujer más bella de la tierra [Helena].

Eros y erotismo

Dentro de la Colonia nosotros somos herederos de todo el pasado de la historia europea, porque es una cultura implantada. Después se va manifes-

tando como mezcla, mucho después, pero al principio es implantada. En ese momento tenemos la herencia del pasado europeo que nos trajeron aquí, y de una parte de Europa que no nos convino mucho, porque España, en el momento de la Colonia, estaba muy desvinculada. Somos herederos de una cultura que siempre está atrás de las otras culturas.

España no tuvo Renacimiento; nos colonizan cuando hay Renacimiento en Europa, del cual España no está participando culturalmente. Cuando el resto de Europa es Renacimiento, España es medieval, de manera que durante el periodo renacentista, nos traen una cultura de un periodo anterior, implantan aquí el Medioevo, y por eso siempre estaremos atrás del desarrollo del resto de los países europeos. Ésa es la razón del subdesarrollo (aunque hay otros ingredientes).

Del erotismo en el arte no se puede hablar en forma general, habría que ver el erotismo en el arte en un momento y en una civilización. Tendríamos que ver en qué momento empieza a aparecer el erotismo en el arte en nuestra cultura occidental. El árbol genealógico para nosotros es Grecia, ya establecida, con todos sus ingredientes, que pasa a Roma, y Roma que lo pasa a todas sus colonias, entre ellas Hispania, que es España, y España nos lo pasa a nosotros. Es la historia del corrido mexicano: si queremos hacer esa historia, tenemos que empezar con los rapsodas y de ellos pasar a los romances; del romance, a la canción de gesta y de ésta a América, al corrido, y éste tendríamos que estudiarlo en todas sus facetas, desde que se narra con una canción la historia de una persona importante en la sociedad hasta que pasa a degenerarse y se narran las historias de borrachos y crímenes, y, en fin, de las tragedias cotidianas.

Entonces, hay un recorrido. El erotismo en el arte en nuestra civilización occidental empieza a ponerse de manifiesto en la Edad Media, con el culto a la dama, de los caballeros, de los trovadores. Eso va evolucionando y adquiriendo más y más complicados ingredientes, hasta llegar al momento nuestro. Eros deja de ser Eros con el Cristianismo y se convierte en la palabra "amor", y de ahí viene una serie de intrínquilis y de arregletes verdaderamente nefastos.

Además, la combinación de las razas produce el mestizaje, que no se lleva a cabo nada más en Latinoamérica, ya está en España también. Aquí, el mestizaje adquiere mayores grados con otros ingredientes culturales y sociales que no estaban presentes en el continente europeo, pero ya viene

mestizado. En España ya estaba la cultura judía, la cultura árabe, la turca, la francesa y muchas otras. Los españoles no vinieron a conocer aquí cómo se cruzaban con otras razas, ellos ya estaban muy cruzados con razas de otras partes, y con otras razas autóctonas, indígenas, porque indígena quiere decir "nacido ahí", originario del lugar (*indi* es ahí y *genus*, nacido). Ellos ya sabían qué eran los mulatos, ya se habían cruzado con ellos en África. Ya se habían cruzado con chinos, los italianos también se habían cruzado con chinos, con árabes, turcos, judíos, etc.

Todo esto va formando una especie de pasta, pero lo que permanece siempre dentro de la manifestación erótica en el arte es el hermetismo, el simbolismo, y esto tiene que ver con Hermes Trimegisto, que es Mercurio, el tutor de Cupido. Hermes no es un dios griego, es un dios prestado, tiene su origen en Egipto. El arte erótico es hermético, simbólico, hay que traducirlo, hay un subtexto en la manifestación. Eso, en el pensamiento contemporáneo, se ha dado en manifestar como libertad de expresión, libertad de interpretación: tiene muchas lecturas, la lectura que tú le des es la buena, porque es hermético y tiene muchos contenidos. Esto siempre ha sido continuo, el erotismo no se ha separado de esa característica, es decir, que la manifestación erótica tiene algo secreto que hay que descubrir en sus símbolos.

Cada vez que evoluciona la sociedad, hace su interpretación, pero el erotismo siempre es hermético, por aquello de lo privado que, como contradicción, se hace público. Al hacerlo público, hay que usar el disimulo, para que se sobreentienda, no puede ser así nada más tirado a la cara, porque entonces ya no es erotismo, pierde su identidad como tal si se hace obvio, entendible a la primera. No se debe entender a la primera, tiene que conservar su misterio. ¿Qué quiere decir esto? *Mystes* quiere decir partícipe. Sólo el que participa, el que está preparado, el que tiene los ingredientes para poderlo descubrir, lo puede disfrutar. El erotismo tiene sus ingredientes de secreto, se manifiesta con sugerencias.

Por eso cuando en una danza vemos a la pareja describiendo con obviedad cómo lo hacen, nos parece deleznable, porque pierde su misterio. Es aburrido. Está descarnado, entonces se dice que es grotesco, palabra que implica un malestar y un descontento de quien está observando. Hay una irritación porque se le quita la gracia al erotismo, una de las características que lo identifica, que es la sugestión, el misterio, el "adivínalo".

Esto no es muy diferente en la cultura oriental. Los griegos lo explican en esta forma; en otros contextos, otras culturas a su manera explican lo mismo, porque es una condición esencialmente humana y, además, insoslayable. El ser humano no puede liberarse, está en su naturaleza universal.

No hay música erótica, hay música a propósito de, o referida a. Si uno no la toma dentro del marco del pensamiento propio, no tiene ese efecto, de manera que la música no es erótica, el erótico es quien la escucha. Puede haber música que nos mueva los puntos del erotismo, pero si estamos inmunes a eso, no nos hace nada esa música, no es erótica. Hay que haber vivido la experiencia y ésta, dice Freud, es desde el nacimiento. Lo que pasa es que se va inhibiendo con el tiempo, dentro de nuestra cultura occidental. Si vemos el erotismo, por ejemplo, en la cultura japonesa, es una maravilla, no tiene nada que ver con nuestro concepto. O en la cultura china, o en la árabe, es otra forma, otro pastel.

Viene a dar finalmente a lo mismo, a un ingrediente que es parte de la expresión de la naturaleza de la vida del hombre, pero la manera de conformarlo para verlo, para realizarlo en sociedad y comunicarse como tal entre los seres humanos, va adquiriendo formas y maneras distintas, según el medio, según la historia de ese pueblo también. Hay cosas que son permitidas en unas sociedades pero en otras son prohibidas, peligrosas para la salud, para la conservación de la especie, la gente se enferma, se muere. Por ejemplo, los japoneses nunca se dan la mano, eso ya es intimidad, ya es erótico. Ni se besan en público como los franceses, que se dan dos besos, uno en cada mejilla, o los africanos, que se besan en la boca con quien sea. Darse la mano es intimidad, tocarse las palmas de las manos es estimular el sistema neurovegetativo. Entonces vean por qué hay rituales, son convencionalismos; la gente se pone de acuerdo en que algo funciona para esto, y otra cosa, para lo otro. Así son las músicas también. Hay música que es para el servicio del templo, hay música para dormir a los niños, hay música para incitar el valor en la guerra, hay música para la siembra, hay música para la cosecha, es funcional, y cada grupo humano es diferente, porque no todos siembran lo mismo ni comen lo mismo, no tienen el mismo clima ni la misma forma de vida.

—La música de Brasil, las rumbas, todo eso caribeño, ¿se podrá pensar como estimulante erótico? El movimiento no sé si es aprendido o si realmente se

da mucho el movimiento de cadera. ¿Es aprendido o es que la música te lleva por allí?

—Tiene ingredientes de expresión de la naturaleza, es una manera de hablar de la naturaleza. Pongo un ejemplo: la forma de caminar de las mujeres latinas se toma como una provocación para el interés masculino, y eso no es verdad. Es un lucimiento del poder procreador de la mujer, porque la forma de sus caderas y la forma de su vientre, cuanto más amplias, están marcando que es más fértil. Como la fuerza de la mujer no está en los hombros, en los brazos ni en la espalda, para trepar árboles y matar animales, sino que está en concebir, la fuerza que manifiesta frente a la masculina es la que tiene en caderas y vientre. ¿Cómo la exhibe? Con el movimiento de la cintura y de las caderas. Si la gente lo toma como otra cosa es degradación, una degeneración. Es realmente una manifestación de poder: "Mi fuerza está aquí, ¡mírala!". Como el hombre puede lucir sus bíceps, exactamente igual.

Las Venus

El nacimiento de Venus, de Botticelli, es una obra del Renacimiento; retoma la cultura griega, pone ya sus conceptos filosóficos de la belleza en esa imagen. No es erotismo, es estética, que es diferente. Es la bella forma, lo agradable de mirarse, lo admirable a través de los ojos. No está llamando a nada, está cubriendo la sexualidad con su cabello.

—Veo muy erótica esa pintura.

—Porque coincide con el posmodernismo. Nunca les pareció erótica a los renacentistas ni a los barrocos. Es ahora, en el posmodernismo, con todas sus mezclas, en donde la vemos acinturada. No era erótica; en cambio, sí lo eran para su época las otras mujeres que están alrededor de Venus, con sus barrigas enormes. La primavera, el viento, etc., todas estas que están alrededor, pero no Venus, ella está como una virgen, en medio.

—¿El receptor es el que decide si es erótico?

—Claro, porque es producto del contexto social. ¿Por qué a Venus la vemos erótica? ¿Porque tiene la cintura angostita, las caderas redondeadas, los senos pequeñitos? Eso era virginal en aquel momento. ¿En qué corresponde nuestra idea de erotismo con esa Venus, ya trastocado? Tiene que ver con el corsé. Es una mujer que se quitó el corsé.

—El hecho de que esté medio cubierta con el pelo y de que salga resplandeciente, con luminosidad, es a lo que me refiero, no tanto que sea gorda o flaca.

—La forma del cuerpo y la manera como están los hombros, la manga, el cabello, hablan de una virgen en el momento de su nacimiento. Los renacentistas ya vienen de la Edad Media, del culto a la virginidad, a la Virgen María. Esta Venus es casi la sustitución de la Virgen María para ellos. Es como una diosa intocable, inaccesible, sólo es para mirar y complacerse con la mirada en su belleza, en sus formas gráciles, en sus formas ¿cómo podríamos decir? Estéticas. Es una mujer estética, además inalcanzable e intocable. Es la belleza. La belleza es inalcanzable.

—¿Por qué esa proliferación de Venus desde los griegos hasta el Renacimiento?

—Porque tocan un punto neurálgico del ser humano, que es constante a lo largo de los siglos: la melancolía de la madre inalcanzable. El niño se hace adulto y conserva siempre la imagen de la madre, pero no la puede alcanzar como pareja. Es la nostalgia de la madre perdida. Por eso son tantas Venus, por eso se le adora como virgen. ¿Cuáles son las más exitosas entre las diosas de todas las religiones? Las madres vírgenes. En la nostalgia de la madre inalcanzable está el punto de intimidad, pues qué más que el pecho de la madre para una criatura, que fue su alimento, el contacto con la piel. Qué más intimidad que en el regazo, abrazado y protegido, sobreviviendo con el alimento del pecho de la madre; qué más nostalgia que ese olor de la piel, esa sensación cálida de una piel contra la otra. Lo va a añorar el ser humano toda su vida, no nada más los varones. Está asociado a las sensaciones, porque el recién nacido es básicamente sistema nervioso y está capturando el exterior, salió al exterior. Adentro era su manera natural de sobrevivir, pero afuera no, ya hay la voluntad del otro ser que te acoge hasta que puedas valerte por ti mismo. Esto se ha visto en las plantas también, está estudiado en botánica. Una planta hija, si la separas antes de que sea fuerte, la trasplantas y siembras, va a ser muy difícil que sobreviva; tiene que estar cerca de su origen, cerca de la madre.

El ser humano tiene esa horriblemente llamada fijación. Yo no diría que es fijación, sino un registro del subconsciente que significa supervivencia, protección. Está asociado al olor, al sabor y al contacto con la piel, también al oído, la luz. La mirada de la madre es en la luz, no en la oscuridad; por eso se dice que da a luz.

El ser humano constantemente está en contacto con la luz, con la claridad, con la transparencia, con la protección, sin ningún compromiso. Eso es gratis y va a permanecer eternamente en la vida, de una u otra manera, medio oculta, medio no oculta, pero siempre ahí.

Entonces, el erotismo está en la otredad y la mismidad. Esto es muy importante, nunca nos va a abandonar hasta la muerte, esa sensación de acercamiento. Como ya no lo tenemos con la madre, lo buscamos por otros lados, son sustituciones, y las hay muy efectivas, que funcionan muy bien. Lo adquirimos por otro lado, y para eso nos ingeniamos muchísimo, hasta con un cobertor, con un calefactor, un té, una musiquita, una iluminación especial en la recámara. Sí, tenemos que regresar otra vez a esa sensación de seguridad de que no nos vamos a morir, empezar a adquirir por otros medios y maneras, pero es precisamente la madre quien nos enseña cómo.

¿Por qué a la gente le gusta tanto *Carmina Burana*? Justamente habla de Venus todo el tiempo, y la pone como todo, como pareja, como madre, como protectora, como hermana, como amante, como amiga, es todo, todas las posibilidades de relación beneficiosa para el ser humano, contra la hostilidad del medio ambiente. Por eso gusta tanto, porque tiene esa palpitación, tiene el pulso. *Carmina Burana* tiene el pulso de las venas de la madre, del corazón de la madre, el impulso de su sistema nervioso, su digestión, sus emanaciones, que son vitales.

El complejo de Edipo es una cosa muy digna, aunque ahora se ve como si fuera algo que daña al ser humano. Freud lo llamó complejo porque es complicado, lo forman muchos ingredientes. Apunta a una situación inherente al ser humano que lo acompaña toda su vida, que puede llegar a ser enfermo en el momento en que se depende exclusivamente de eso para sobrevivir. El hombre es múltiple, es enfermedad en tanto que es el único camino de supervivencia, cuando se renuncia a otros.

El hombre es plural, se empobrece cuando se reduce a un solo recurso. Pero de otro modo, el complejo de Edipo es una parte natural del ser humano que tiene su proceso y su transformación, porque el hombre es creativo. Sin embargo, permanece siempre, no lo podemos negar, nadie puede decir que no tiene complejo de Edipo, es una parte de la estructura del ser humano, un ingrediente de su desarrollo. Si se renuncia a ello, significa peligro de muerte, peligro de desaparecer. Entonces el erotismo adquiere muchísimas formas. Lo interesante es ver qué es lo que hace que se llame así y cuándo

deja de tener esa característica y ya no puede seguir llamándose así, cuando se deteriora, se degenera, se tergiversa.

La cosa es que los medios de manipulación de las masas empiezan a inculcar ideas para que la gente se comporte según ellos le marcan el paso. Las minorías dominantes, pues. Y podríamos hablar no nada más del erotismo, sino de la agresividad, por ejemplo, de las guerras, etc.

Cuando vayamos a Dionisos, vamos a entender muy bien esto, porque es algo ancestral, y vamos a ver cómo se desarrolla a través del tiempo, hasta ahora; Dionisos todavía está vivo, no me gustaría llamarle Baco, porque ya es una forma degenerada de verlo. Baco es el dios de la borrachera, del vino, otra cosa completamente.

Hacia Dionisos

Psique es la menor de tres hermanas hijas de un rey de Anatolia y la más hermosa de ellas. Celosa de su belleza, Afrodita había enviado a su hijo Eros para que le lanzara una flecha de oro oxidado, que la haría enamorarse del hombre más horrible y ruin; sin embargo, Eros se enamoró de ella y lanzó la flecha al mar; cuando Psique se durmió, se la llevó volando hasta su palacio, donde se amaban todas las noches. Una noche, para observar a su amado, Psique había encendido una lámpara. Una gota de aceite hirviendo cayó sobre la cara de Eros, que despertó y la abandonó. Psique, buscando a su amante Eros por toda Grecia, en un templo dedicado a Deméter vio el suelo cubierto de montones de grano mezclado. Empezó a ordenar el grano en montones y, cuando hubo terminado, Deméter le dijo que la mejor forma de encontrar a Eros era buscar a su madre, Afrodita, y ganarse su bendición. Psique entró en un templo de Afrodita, quien, celosa de Psique, le asignó una tarea similar a la del templo de Deméter, pero le dio un plazo imposible de cumplir. Eros, que la amaba, intervino, e hizo que las hormigas ordenaran el grano por ella.

La historia tiene muchos contenidos. Las hormigas representan la constancia, el trabajo y la humildad. Llegada la noche, Afrodita se encontró con el trabajo terminado y se irritó más todavía. Le ordenó entonces a Psique que se acostara a dormir en el suelo y por alimento sólo le dio un mendrugo seco. Ahí está, el alma que se va haciendo cada vez más famélica, debilitándose

por la tristeza del abandono. Afrodita esperaba destruir así la belleza de la mortal que la había alejado del culto y la admiración de los hombres.

Por otra parte, la diosa cuidó de que Eros permaneciese encerrado en sus aposentos donde convalecía de su quemadura. Temía que volviendo a ver a la amada, él se dejara seducir nuevamente por sus encantos. Fíjense en la comparación entre la belleza física y la belleza espiritual, del alma. Esta especie de competencia.

A la mañana siguiente, una nueva y peligrosa tarea aguardaba a Psique: debía ir a un valle dividido por un arroyo y esquilar los carneros que pastaban en el lugar. La lana de esos carneros era de oro, y la caprichosa Afrodita quería para sí un poco de ella. Tras mucho caminar, la joven llegó al lugar indicado por la diosa. Por el cansancio y la desesperación, pensó en ahogarse en el arroyo y terminar así de una vez sus sufrimientos. Ahí está la tendencia del alma solitaria al suicidio.

En ese instante de vacilación entre su intención y la muerte, se dejó oír una voz proveniente de los juncos de la ribera del arroyo. La voz le traía consuelo y orientación, no era necesario enfrentarse con los carneros para tratar de esquilarlos, bastaba esperar a que saliesen de los bosquillos de arbustos para ir a beber, en las esquinas quedarían presas hebras de lana que sería fácil recoger. Psique siguió el consejo de la voz y así lo hizo, pero al recibir la lana dorada, Afrodita no se dio por satisfecha. Alegando que seguramente la princesa había recibido ayuda en la ejecución de su tarea, le encargó un nuevo trabajo, que consistía en subir a la cascada que provenía del nacimiento del río Estigio. Este río era una laguna que estaba cerca de Atenas, donde decían que las almas atravesaban hacia la puerta del Averno: la laguna Estigia es el paso de la vida a la muerte. Entonces, Afrodita la hace pasar precisamente por un trance de agonía.

Tenía que subir a la cascada y traer un frasco de aquella agua oscura. La laguna Estigia es la que atraviesa Caronte con las almas en su barca.

Las piedras cercanas a la cascada eran escarpadas y resbaladizas, y la caída del agua, extremadamente violenta. Era imposible satisfacer la exigencia de Afrodita, sólo pudiendo volar realizaría Psique su tarea. Ya estaba dispuesta a desistir, cuando de las alturas descendió un águila que le tomó de las manos el frasco, voló hasta la fuente y recogió una cantidad suficiente del líquido negro. Esta águila es Zeus, representado así porque las águilas viven en las cumbres, en el Olimpo. Ahí está la ayuda de Zeus, y el consejo anterior

también había sido dado por él. Es Zeus, que ama a los mortales, quienes no lo pueden ver, lo sienten nada más, lo perciben.

El agua de la Estigia tampoco sació la sed de venganza de Afrodita, y le ordenó a Psique que ejecutara otra difícil tarea: ir al Hades a persuadir a la Core [la joven doncella], Perséfone, de que pusiera en una caja, mágicamente, un poco de su belleza. Como pretexto diría a la reina de los infiernos que Afrodita necesitaba esa belleza para recuperarse de las largas vigiliias que había pasado a la cabecera de su hijo enfermo, pero en realidad sucedía que nadie la adoraba ya, su templo se estaba derruyendo.

Afrodita insiste en la belleza física, que debe ser atractiva, y Psique tolera todo esto. Partió buscando el camino de los infiernos. Ya había caminado mucho y estaba perdida, cuando una torre, apiadada de su aflicción, se ofreció a ayudarle. Minuciosamente le describió el itinerario que llevaba al reino de Perséfone, donde vagaban las sombras de los muertos en fúnebre cortejo.

Psique debía recorrer un largo túnel, a cuyo término encontraría el Río de la Muerte; para atravesarlo tendría que pagar un óbolo al barquero Caronte. Hay muchas leyendas acerca de personajes que hacen esto, ir a las profundidades del Averno, es decir, que pasan por una muerte ficticia, una muerte que es despojo de todas las cosas terrenales para adquirir lo que se llama la iniciación. Esta muerte iniciática, que es la renuncia, perderlo todo.

Entonces seguiría el camino que llevaba directamente al palacio de Perséfone. Ante el portón del oscuro edificio encontraría al can Cerbero, vigilante perro de múltiples cabezas cuya ferocidad debería ablandar ofreciéndole un bollo. Psique hizo lo que la torre le indicó y así consiguió llegar a la presencia de Perséfone.

De buen grado la reina de los muertos atendió el pedido de la joven, a la que entregó la caja solicitada por Afrodita. El regreso le resultó a Psique más fácil, en las manos llevaba el fruto de la misión cumplida, pero todavía estaba lejos la hora en que recuperaría a Eros.

Fíjense cómo está aquí el origen de los héroes y sus aventuras, el traspasar dificultades para llegar a obtener lo valioso. La próxima prueba por la que habría de pasar Psique no le fue impuesta por los celos de Afrodita, sino por su propia vanidad —ya está contaminada—. Temiendo que los sufrimientos y tribulaciones la hubieran afeado, creyó no parecer atrayente a los ojos de Eros el día en que volviese a verla. Ahí están la depresión y el complejo que vienen después de los sufrimientos, el deterioro. Quizá en la

caja de Perséfone estuviera la belleza perdida, pensó Psique. La tentación era grande y no resistió; a mitad del camino abrió la caja. Para su sorpresa, no encontró nada, pero la acometió tal sueño, que cayó dormida ahí mismo, como bañada por la belleza de la muerte.

Mientras dormía inerte en medio del campo, Eros, curado de su herida, abandonaba la mansión materna burlando la estrecha vigilancia de Afrodita, y salía por el mundo en busca de su amada. Vagó por todas partes hasta que finalmente la halló acostada a la intemperie. Aprisionó al sueño que pesadamente le cerraba los ojos y lo volvió a poner en la caja (el poder del amor).

Con gran suavidad la amonestó por la curiosidad que la había hecho destapar la caja y después le mandó que la entregara a Afrodita, actuando como si nada hubiese ocurrido. Es decir, "no te arregles, no te maquilles, no te pongas cosas físicas superficiales, vales por tu belleza interior". Es lo que está diciendo allí.

Las pruebas de Psique habían llegado a su fin. Para tener la certeza de que nada más le acontecería a su amada, Eros se dirigió al Olimpo y le pidió a Zeus que lo uniese en matrimonio con la bella joven.

El soberano de los dioses recordó en esa ocasión cuántos momentos desagradables había vivido por causa de Eros, a pesar de lo cual resolvió complacerlo. Reunió a los dioses en asamblea y declaró que Eros y Psique deseaban casarse, para lo que, sin embargo, era necesario que la princesa recibiese el privilegio de la inmortalidad del alma.

Hermes, el mensajero del Olimpo, que es el tutor de Eros (el tramposo, el comerciante), Mercurio, Hermes Trimegisto, fue a buscar a Psique y la presentó a los dioses. El mismo Zeus le dio a comer la ambrosía, que le confirió la inmortalidad; luego la declaró oficialmente esposa de Eros. Los celos de Afrodita se volvieron impotentes, Psique ahora era inmortal y estaba unida a Eros para siempre, nada podría separarlos. De esa unión nació Volupia, o sea, la voluptuosidad. Entonces, es una historia de fuerzas.

Todas estas historias de Eros están entremezcladas en la vida cotidiana de los griegos con otros dios, que es Dionisos, ligado de alguna manera, como fuerza, a Eros, aunque en sus historias son totalmente separados. Leo de un compendio para dar el anticipo: "Eros, creador de toda vida, fuerza poderosa que no tiene origen porque es en sí mismo el principio de todas las cosas. Es el unificador de lo que está separado como elementos. Unos lo hacen nacer de Júpiter y otros lo hacen nacer de Venus, pero todos concuerdan en que

la naturaleza de Eros expresa, al mismo tiempo, una forma, una idea, un sentimiento. Los poetas lo cantan como símbolo impalpable de la vida, que corre en la sangre de los hombres, en las ninfas de la tierra, en la armonía de los astros, en el vigor de los animales y en la germinación de las plantas". Todo esto es Eros.

Asociándose a los poetas, el pintor renacentista Tiziano representó los más bellos frutos de Eros. Una multitud de niños, alegre fiesta de la vida humana (son los cupiditos, los angelitos, los *putti*, como los llaman los romanos). En el fondo tenemos a la naturaleza exuberante que participa del triunfo de la vida.

Aquí está Eros, representado en niñitos. Es la fuerza unificadora, creadora, de los elementos que en sí son separados y, al unirse, de esa atracción de los contrarios o de los diferentes, crean, resultan nuevas formas. Para resumir: Eros es la atracción de los elementos que en sí están separados y que al unirse crean nuevas formas de vida. Es por atracción de diferentes. Eros es unificador, atractivo. Es irracional. Es impulso de vida. Por eso está, en la Creación misma, este movimiento transformador del caos que engendra cosmos, y cosmos que engendra caos. Es la fuerza que hace esta transformación constante. Éste es Eros.

Capítulo III

Dionisos

El origen

Les recomendé el libro *Shiva y Dionisos*, de Alain Daniélou, quien trata de explicar algo intocable, inasible. Se nos van a aclarar muchas cosas a través de esta semblanza del personaje que es Dionisos.

Lo conocemos con ese nombre ya en Grecia, aun en las civilizaciones más antiguas, que son las de Creta, y después se va transformando. Pero es un dios no originario de Grecia, es adoptado, una mezcla de Zeus y otro dios, Nisos, el que viene de Nisa.

Un aspecto importante que tiene que ver con el sonido de la palabra: cuando decimos Zeus, lo escribimos con zeta, que es "th" entre los griegos, es Theus, y Theus es dios. Nosotros decimos Teos, la divinidad por excelencia. Zeus tiene su similar en Theos, y en esta pronunciación antiquísima está el concepto de la energía.

Ahora, en su relación con la danza, con el teatro, con la música, con todos los rituales donde el ser humano celebra, precisamente, la creación y también la conservación de la especie por medio del alimento, los aprendizajes acerca de su conservación como especie, siempre está presente esta figura. Va cambiando de nombre y de aspecto, sus orígenes se explican con muy diversas historias, pero es un dios venido de la India. Veamos dónde es Nisa. Dionisos quiere decir el Dios, el Zeus de Nisa, y Nisas hay montones por todas partes. Es una concepción, digamos, muy sintetizada del paraíso ideal, del lugar de la abundancia, donde habita el bien, el bien para los seres humanos. Ésta es Nisa, y Dionisos es el Zeus de Nisa. Ésta es la explicación del nombre.

Ahora vamos a empezar. Por lo pronto les leo una introducción que nos va a aclarar muchas cosas: "El universo es una obra maravillosa de armonía, de belleza, de equilibrio. Son posibles otros universos basados en otras fórmulas.

Éste, en el que se encuentra el hombre, es el resultado de una elección en el pensamiento de ese principio inmenso, incognoscible, indefinible, del que han surgido las ideas de los dioses en contacto con la naturaleza y con la vida”.

Nada puede existir si no está implicado en su causa. Si el pensamiento existe en los seres, el pensamiento forma, necesariamente, parte del principio cósmico del que ha surgido. Existe pues un pensamiento universal, una conciencia universal, y la creación no es sólo un azar, sino la elección de una voluntad trascendente que la ha querido tal cual es (ésta es la concepción a la que han llegado las civilizaciones).

Todos los elementos que contribuyen al mundo son interdependientes, forman parte de un todo —y esto tiene que ver con el enfoque ecológico que tenemos actualmente ante la destrucción de este equilibrio a manos del ser humano—. No hay discontinuidad en la obra del universo.

El mundo mineral, el mundo vegetal, el mundo animal y humano y el mundo sutil de los espíritus y de los dioses existen el uno para el otro, el uno por el otro. No puede existir un verdadero acercamiento a lo divino, una búsqueda de lo divino, una ciencia, una religión, una mística, que no tenga en cuenta esa unidad fundamental de toda la naturaleza.

De la noche de los siglos vemos aparecer esta búsqueda, esta sed de conocer, de comprender la naturaleza del mundo, la razón de ser de la vida; ese deseo de acercarse al principio creador, de refugiarse en él. Es una búsqueda que para ser válida no puede admitir barreras, no puede admitir apriorismos, no puede ignorar aspecto alguno de los seres o de las cosas. Atraviesa las civilizaciones, las religiones, los más diversos modos de pensar, e inevitablemente los cuestiona.

El sentimiento de la unidad profunda del pensamiento creado y de todos los aspectos de lo creado permanece siempre presente, aunque sólo sea en un estado latente, en la conciencia de los hombres, y basta con que un mensajero de los dioses logre despertar esta conciencia para recordar a algunos que la única vía de felicidad, de realización de uno mismo, es la de la cooperación sin reservas en la obra de la creación. Es el amor y la amistad que debe unir a las plantas, los animales, los hombres y las energías sutiles. No se trata aquí de sentimentalismos, de amar uno su jardín y su perro y pintar las nubes color de rosa, sino, para el hombre, de encontrar humildemente su lugar en este mundo salvaje, magnífico y cruel que es la obra de la creación.

El principio del shivaísmo, que es una de las religiones hindúes más antiguas, es que nada existe en el universo que no forme parte de un cuerpo unitario, que no pueda ser una vía para llegar a lo divino.

Todos los objetos, todos los fenómenos naturales, las plantas, los animales, pero también todos los aspectos del hombre, pueden ser puntos para acercarnos a "aquello", a "lo divino", lo que Freud llama el "Id" (Ello), la comprensión subconsciente de que hay algo más que ordena, que organiza. No existe alto ni bajo, funciones inferiores o superiores, terrenos profanos o sagrados. Si reconocemos el orden en todas nuestras tendencias, nuestras funciones físicas y nuestras acciones, somos dueños de nosotros mismos, somos compañeros del dios; y esto se llama en sánscrito Kaula, compañero del dios, participante, o sea, bacta o bacante.

Si colaboramos con esta unidad armónica, si estamos como un engranaje más, compañeros de esto que no comprendemos, entonces nos llamamos bacta o bacantes, compañeros de lo divino. Si en cambio ignoramos o nos negamos a ver el orden universal en todo lo que constituye nuestro ser físico o mental y los vínculos que nos unen, en todos los niveles, con el mundo natural y cósmico, atraemos sobre nuestras cabezas la locura destructora, que es la manifestación de la cólera de los dioses.

Vamos a ver algo que le interesa mucho a Lin Durán, que es el gozo, la plenitud. El cuerpo es el instrumento de todas las realizaciones humanas, y debe ser tratado como tal. La creación, en su totalidad, en su belleza, su floración, su crueldad, su armonía, es la expresión de la materialización, lo que llamamos el cuerpo de Dios. Sólo quienes lo comprenden, quienes se identifican con el mundo natural, quienes ocupan su lugar entre los árboles, las flores, los animales, pueden acercarse verdaderamente al mundo de los dioses y los espíritus, imaginar el plan creador y sentir el gozo de lo divino, o sea, la plenitud. Engranarse con la naturaleza y no separarse. Distanciarse es, de hecho, la soberbia, la omnipotencia.

Para el hombre consciente del hecho de que la creación es no sólo una obra divina, sino la misma forma de lo divino, de toda vida, sus actos toman un carácter sagrado y se convierten en un rito, en medio de la comunicación con el mundo. Ahí está la explicación de que tengamos esa sacralización de nuestros actos y los organicemos como ritos, únicamente para mostrar, a nosotros mismos y a los demás, que somos participantes de la armonía y el equilibrio, del orden de la naturaleza. Éste es el rito.

Darma significa "ley natural", y adaptarse a ella es la única virtud existente. No existe más religión que la realización de lo que se es por propio nacimiento, por propia naturaleza, por propias aptitudes. Todos debemos representar del mejor modo posible el papel que nos ha sido asignado en el gran teatro de la creación.

La felicidad del hombre y su supervivencia dependen de la realización del lugar que ocupa entre los seres vivos en tanto que especie y entre los hombres en tanto que individuo.

Si busca atribuirse un papel que no le corresponde, se convierte en un enemigo de la humanidad: esto es caer en *hybris* (error) para los griegos. Si es un depredador, un enemigo de las demás especies, se convierte en enemigo de los dioses y por tanto en enemigo de la creación, de la naturaleza.

Los pueblos nómadas no tienen verdadero contacto con el mundo de la naturaleza. No viven en comunidad con los lugares, no viven en comunidad con los árboles ni con los animales, sino con aquellos a los que han esclavizado o domesticado. Llevan consigo sus leyendas y sus dioses, y están más predispuestos que los demás a la simplificación monoteísta. Esto es muy importante para ver nuestros antecedentes indígenas y cristianos, porque tanto el pueblo nahua como el de los hebreos son nómadas; así podemos entender nuestro mestizaje, nuestros orígenes.

Decía que los pueblos nómadas llevan consigo sus dioses y sus leyendas, y están más predispuestos que los demás a la simplificación monoteísta; es decir, a considerar la naturaleza como pastos anónimos que exploran y destruyen, y a los dioses como guías al servicio del hombre. Ahí están Jehová y Moisés, ahí está el sacerdote que guió a los nahuas, Tenochca.

Las religiones antidionisiacas son el origen de las religiones de los nómadas, llámense arios, hebreos, árabes o nahuas. Tienden a conservar este carácter incluso cuando se hacen sedentarios. Cualquier religión que considere a sus fieles como elegidos, que pretenda haber recibido de algún dios el derecho y el deber de propagar sus creencias —ahí tenemos a Hernán Cortés y a Cristóbal Colón—, sus costumbres, y destruir o esclavizar a los "infieltes", sólo puede ser una impostura. Las Cruzadas, las misiones, las guerras santas, son máscaras de la hegemonía y del colonialismo. Tienen la incapacidad de convivir sedentariamente con la naturaleza, aprender de ella, integrarse a ella. Sólo tienen un líder que los hace caminar y caminar, ir destruyendo a su paso todo lo que encuentran y no fomentar lo que se

llama una civilización, la adhesión a la naturaleza, aprender de la naturaleza y adquirir costumbres de acuerdo con ella para cooperar en su favor.

Ése es el origen del monoteísmo, un líder que dice: "Pasen, pasen, caminen y yo los protejo", y cuando llegan a sedentarios, imponen esa creencia del monoteísmo. Leo un párrafo de Toynbee: "La creencia en que lo que he llamado una presencia espiritual en el universo y más allá estaba concentrada en un solo dios trascendente, parecido a un hombre, implicaba la conclusión de que ninguna otra cosa es divina.

Dios colocaba el conjunto de su creación 'no humana' a la disposición de sus criaturas humanas para que la explotaran como quisieran. Eso es una crueldad destructiva. El respeto y el saludable temor con los que el hombre, en el origen, había considerado su entorno, eran así disipados por el monoteísmo judaico en las versiones de sus originadores israelitas y luego de los cristianos y los musulmanes.

El comunismo surgió del cristianismo. Considero al comunismo como una religión, y en particular como una religión típica de la familia judaica, en la que la mitología judaica se mantiene bajo el disfraz de un vocabulario no teísta. El shivaísmo es esencialmente una religión de la naturaleza. Shiva-Dionisos —en Grecia se llama Dionisos y en la India, Shiva— representa sólo uno de los aspectos de la jerarquía divina, el que concierne al conjunto de la vida terrestre.

El dionisismo representa también un estadio en el que el hombre está en comunión con la vida salvaje, con las bestias de la montaña y de la selva. Dionisos es un dios de la vegetación, del árbol y de la viña. Es también un dios animal, un dios toro. Este dios enseña a los hombres a burlarse de las leyes humanas para encontrar las leyes divinas. Su culto desencadena las potencias del alma y del cuerpo."

Los fieles de Shiva, llamados baccoi, después se van a llamar bacantes, de ahí que le llamen Dionisos Baco, el compañero. Los baccoi son en Grecia los bactas, o participantes. Para ellos, en la embriaguez del amor y del éxtasis reside la verdadera sabiduría, se hace posible la comunicación con la naturaleza, mientras que los cálculos y las frustraciones que imponen las religiones de la ciudad aíslan el mundo de los hombres del resto de la creación. Veamos qué es el éxtasis.

El ritmo

El éxtasis es ponerse fuera de sí, sacarse de adentro para contactar con lo de afuera. Esto en la música tiene que ver con el número tres. El ritmo ternario, que es circular y es hacia afuera. Como el vals, por eso tuvo tanto éxito, porque la gente entra en éxtasis, en la embriaguez del entusiasmo. ¿Por qué? Porque es dinámico, móvil, no estático, a diferencia del dos. El dos es pendular, parte de un punto, se va al otro y regresa al mismo punto; es estático. Es solamente reflexivo e intelectual. Tiene una movilidad que regresa al punto de partida inmediatamente.

Este ritmo binario es propio de los pueblos pensantes, como el budismo. Es un péndulo: aquí inicio, voy al dos y regreso al uno, voy al dos y regreso al uno, no salgo de ahí. Es muy estático, es la idea que sale y regresa otra vez; para ser comparada con la reflexión, es reflexivo, regresa al punto de partida, es pendular. Esto lo refleja perfectamente Ionesco en su obra *La cantante calva*. Se llama teatro del absurdo, es decir, a través del absurdo llega al conocimiento de la verdad, a través de imágenes mentirosas llega al conocimiento de la verdad. Quiere decir que la vista engaña. Les voy a contar la primera escena.

La cantante calva

Hay un matrimonio, el señor y la señora Smith, ancianos los dos. Es de noche, han terminado de cenar, ella está tejiendo, él está leyendo el periódico junto a la chimenea. Se abre el telón, los vemos en sus mecedoras, suena el Big Ben de Londres, tan, ton, ton, tan, y cuando da la hora, el público está contando; da la una, las dos, las 12, las 13, las 14, las 15, las 16, las 17, las 18, las 19. Un reloj sólo da hasta 12, y este reloj está dando más de 12. Por principio de cuentas la medida del tiempo enloqueció.

La señora Smith y el señor Smith son el señor y la señora Pérez, Adán y Eva. Cuando terminan las campanadas, ella, en su primer texto, le dice a él: "¿Te fijaste? Son las 10". No puede aceptar. Entonces se oye en la puerta "tan, tan, tan, tan", y le dice él: "¿Oíste? Tocaron a la puerta". Ella le dice: "Sí, y no voy a ir a abrir". Él: "¿Por qué?". Ella: "Porque cuando tocan a la puerta es que no hay nadie". Él: "No, eso es al contrario, si tocan a la puerta

es que hay alguien, así es que ve a abrir". Ella: "Voy a abrir por darte gusto, pero vas a ver que no hay nadie". Va, abre la puerta, no hay nadie, y dice: "¿Lo ves? No hay nadie", cierra y se regresa. Se acaba de regresar cuando vuelven a tocar, y otra vez lo mismo. Él le dice: "Tocan a la puerta". Ella: "Sí, pero no hay nadie". Él: "Bueno, la vez anterior no hubo nadie, pero ahora sí, porque la lógica nos enseña que cuando tocan a la puerta es que hay alguien". Y ella: "La experiencia nos enseña que cuando tocan a la puerta no hay nadie, porque ya fui a abrir y no había nadie". Él: "De todas maneras, ve a abrir". Ella: "Lo haces para molestarme, pero voy a ir". Va, abre y le dice: "¿Lo ves? No hay nadie", y regresa. Vuelven a tocar y ahora discuten acerca de la lógica; él le dice que la tercera es la vencida, que ahora sí va a haber alguien, y dice ella: "Pues no, tampoco va a haber nadie, porque la experiencia te enseña que cuando tocan a la puerta no hay nadie". Entonces va, abre y entra desparovido un bombero.

Después de mucho discutir con él, le preguntan si había tocado las tres veces o nada más una vez. Él dice: "Sí, yo fui el que toqué la primera, la segunda y la tercera". "Y las dos veces anteriores, ¿por qué no estaba?", le pregunta ella. Le responde: "Sencillamente porque me escondí". Terminan diciendo que la lógica nos enseña que cuando tocan a la puerta a veces hay alguien y a veces no hay nadie.

Siguen muchas aventuras de esta pareja. De pronto, llegan a una conclusión acerca de las costumbres, y hay una frase maravillosa: "Acaricia a un círculo y se te hará vicioso". Y así, continuamente tenemos lecciones y lecciones.

Todo esto, para hablarles del ritmo del dos y del tres. El dos es la reflexión, siempre regresamos al mismo punto, se hace vicioso. Estar pensando en algo no nos activa realmente. La lógica es obsesiva, es una salida por la puerta falsa, para explicarnos algo que no es explicable. El dos es lógica.

El tres y el dos

El tres no busca ninguna explicación, sólo busca integrarse a la naturaleza exterior, y esto es propio de civilizaciones como la India. Si en las danzas de la India se mueven con el cuello hacia los lados, los ojos muy abiertos y en círculos, es porque la atención está puesta hacia fuera, hacia la observación de los fenómenos del exterior, para integrarse en esta maquinaria.

El tres tiene una suspensión para caer en el uno. Tenemos uno, inicio; dos, impulso hacia afuera; tres, suspensión, e ineludiblemente ese tres nos vuelve otra vez hacia el uno. Nos hace caer. Es el ansia del hombre de desprenderse de sus raíces sobre la tierra, el ansia de volar, y entonces tiene que ver con la danza. Para música y danza, en la India tienen la misma palabra, es exactamente lo mismo y está regido por el tres, que tiene una suspensión y es hacia afuera. Es extrovertido; el dos es introvertido. El dos es subjetivo; el tres es objetivo.

Podemos verlo así: un péndulo con la flecha que regresa para marcar al dos, un péndulo con su bolita abajo, en donde el uno está del lado derecho y el dos, del izquierdo; la flecha va y regresa. El tres es un círculo, está en la cúspide y cae fuertemente hacia el uno, pero no se detiene en el uno, sino que se vuelve a impulsar; es circular, por la misma fuerza de la caída se impulsa.

Es así: un, dos, tresún, dos, tresún, dos, tres... No es un, dos, tres; un, dos, tres. Ese tresún es lo que los bailarines dicen "y", el tresún, "yún" dicen, es el impulso de salida, el "pac" de lanzarse, el impulso hacia afuera. Un, dos, tres..., en el tres hay una necesidad de quedarse suspendido y precisamente en danza se llama suspensión, cuando contraes arriba para permanecer un instante desprendido de la tierra y darte una sensación de vuelo. En la cúspide está el tres. El uno es el impulso, el dos es el camino, el tres es la suspensión y entre el tres y el uno está la caída y vuelta otra vez, de manera que es un molinillo constante, por eso vemos que los hindúes hacen eso y siempre con los ojos para todos lados. Lo que están buscando es integrarse a todo, a la mariposa, a la flor, a todo lo que está fuera, al animal, al aire. Es un impulso de integración con el mundo exterior. Éste es el éxtasis, la repetición de esto trae la sensación de éxtasis, de estar fuera de sí, sin enajenarse, sino de estar consciente de sí mismo, de ser partícipe. Entonces te conviertes en un bacto, en un bacante, compañero de la manifestación de la divinidad, de la plenitud.

El dos tiene que ver más con la forma en que pensamos, porque Buda se sentó en un árbol a meditar; es la impasibilidad ante el sufrimiento, es el rechazo del sufrimiento. Si no me interesa nada, no sufro, si no deseo nada, no sufro; es evasivo, es una treta, un truco de quedarse pensando para no hacer nada, porque si no haces nada, te quedas nada más en la contemplación de tus propios pensamientos y no sufres. Eres un muerto en vida. El dos es mental, es la meditación pasiva; el tres es la acción sin meditación, el impulso irracional.

Éstos son todos los trucos de las religiones para crear adeptos, les ofrecen la felicidad en esta tierra sin sufrir, pero no sufrir quiere decir no sentir y estamos en una sociedad así, influida por eso, por eso hay tanto atractivo de la meditación, porque la gente no quiere sufrir.

También en su forma tardía degenerada, es una desviación del concepto religioso que no completa ya el conjunto de la obra de la creación, sino sólo es el adoctrinamiento del hombre con finalidades de poder. Ya no se está hablando de la creación, ni importa conocer ni saber nada. Es dominio del hombre por el hombre.

Religiones y mitos

Veamos algo que va en contra del erotismo. La expansión colonialista del mundo cristiano es una ilustración muy evidente, y leo: "La religión cristiana impone, especialmente en las cosas de la carne, un código moral de extremo rigor; condena el amor en sí mismo, el orgullo de la vida; se opone, pues, a los más poderosos instintos del animal humano. Esta religión que introdujo para las faltas morales la noción teológica de pecado, es decir, afrenta directa a Dios, hace gravitar sobre la existencia entera el insoportable peso de una culpabilidad. La espera de un juicio y de un castigo eterno que pueden impedir cualquier acción y apagar todo gozo. No hay nada semejante en las religiones anteriores. La persecución de la sexualidad, elemento esencial de la felicidad, es una técnica característica de todas las tiranías, llámense patriarcales, políticas, religiosas". Vamos a ver qué es lo que está en contra de la naturaleza, estas imposiciones con fines únicamente de dominio, de poder, y entonces, como recurso, la enajenación (todas estas prohibiciones).

El shivaísmo fue muy atacado por las religiones posteriores: budismo, islamismo, cristianismo. Tras estos ataques puritanos, el shivaísmo va a tender históricamente a encerrarse en un esoterismo, para protegerse. Vedado, hermético, no va a decir las cosas, para protegerse de los ataques. No es fácil abordar el shivaísmo, las clases modernizadas de la India fingen ignorarlo, pero esto no afecta su vitalidad profunda. El shivaísmo sigue siendo, esencialmente, la religión del pueblo, pero también la de los grados más altos de la iniciación en el mundo hindú. De hecho no hay otra verdadera iniciación que la shivaíta.

Todos los cultos místéricos —y ahora nos vamos a referir a los ritos de Deméter— son de carácter dionisiaco, todos. Se guardan, en este secreto, contra los ataques de las otras creencias, que son de frustración. Ésta es una religión de libertad.

La herencia del shivaísmo —y leamos: el dionisismo sigue siendo la base de la experiencia espiritual de los hindúes, aunque a menudo, en una forma como insípida, insipidizada por el puritanismo y la avaricia sexual, que son enfermedades endémicas del bramanismo, como de todas las religiones convertidas en religiones de Estado. Algunas corrientes dionisiacas han sobrevivido. En cambio, en el mundo cristiano, las repetidas persecuciones han borrado casi esta tradición.

El poder temporal, la riqueza, la jerarquía autoritaria de la Iglesia, son incompatibles con la libertad necesaria para toda búsqueda, se trate de experiencia mística o de descubrimientos científicos. La Iglesia ha intentado eliminar tanto a los místicos como a los sabios. Sus sacramentos son sólo ritos sociales y no ya la transmisión de conocimientos. Su moral se reduce a una persecución de lo sexual que convierte a quienes sufren su tiranía en seres frustrados, agresivos y peligrosos. ¿Cuál es el compromiso de nosotros en los foros, en los teatros? No irnos en contra directamente, pero alimentar eso que ellos están matando, que ellos están haciendo anémico.

De ahí la importancia del erotismo en el arte. No se trata de hacer la guerra al cristianismo o a la política de Estado, sino de que lo que ellos están ocultando y debilitando, nosotros, por nuestro lado, hacer la labor de refuerzo para que esté presente como algo absolutamente necesario, porque están matando la creatividad. Quieren nada más repeticiones en serie. Los artistas de televisión son repeticiones en serie, estandarización. No puedes escoger, tienes que comprar lo que ellos te imponen, no puedes inventar.

La gente ya no crea su forma de ser, de vestir, pero no está totalmente muerta, porque hay algunas salidas en donde va a estar de alguna manera inventando, con todo y esta guerra de la enajenación.

Éstos son los antecedentes. Veamos qué es esto de los pueblos arios, porque en todas las civilizaciones antiguas, incluso Grecia, se llaman indoeuropeos. Hay una emigración de los llamados arios del norte hacia tierras más fértiles y más cálidas; se van mezclando con los indígenas de cada lugar y esto es lo que produce las grandes civilizaciones como Siria, Fenicia, Egipto, Israel y Grecia finalmente. Esas sociedades no habían evolucionado, habían perma-

ncido, digamos, en un estadio no muy evolucionado; cuando llegaron los arios, se mezclaron, dominaron y nació este mestizaje, empezaron a brotar las grandes civilizaciones.

La migración de los pueblos nómadas arios, incorrectamente llamados indoeuropeos, que abandonaron las regiones que forman la ex Unión Soviética y vinieron hacia el sur por razones probablemente de clima e invadieron en oleadas sucesivas la India, Medio Oriente y Europa, va a desempeñar un considerable papel en la historia de la humanidad.

La irrupción de estos mal llamados indoeuropeos en la historia está señalada por espantosas destrucciones. Entre 2300 y 1900 antes de Jesucristo, numerosas ciudades fueron saqueadas e incendiadas en Grecia, en Asia Menor y en Mesopotamia. Como Troya, hacia 2300 antes de Cristo, Tarso y otras 300 ciudades y aglomeraciones de Anatolia. La dispersión de los pueblos indoeuropeos se había iniciado algunos siglos antes y se prolongaría durante dos milenios. Los dorios, viniendo de Tesalia, bajaron hasta Grecia a fines del segundo milenio antes de Jesucristo. Hacia 1200 los arios habían penetrado la llanura indogangética, es decir, del Ganges. Los iraníes estaban ya sólidamente instalados, Grecia y las islas estaban indoeuropeizadas. Este proceso no terminó sino hasta el siglo XIX de nuestra era. No se conoce otro ejemplo parecido de expansión lingüística y dominio cultural de tal naturaleza.

Las tribus arias ocuparon el Lacio hacia el año 1000 y después fundaron Roma en 753. Fueron uno de los principales instrumentos de esta expansión lingüística. La colonización aria en forma del indio en la India y del francés, del inglés, del portugués, del español y del resto del mundo continúa hoy todavía, especialmente en los continentes africano y americano, es lo que llamamos el sánscrito, que es el origen de todas estas lenguas.

No dudamos en hablar de África francófona o anglófona y de América Latina como si se tratara de un beneficio evidente. Los textos védicos evocan los combates contra los dasa o taisia y los pani, que son los continuadores o los supervivientes de la civilización del Indo y rechazaron el culto de los vedas. Se describen como de piel oscura y nariz pequeña ¿de dónde salió eso de Hitler que decía que eran rubios? Hablan una lengua bárbara y veneran el falo. Poseen grandes rebaños y habitan en ciudades fortificadas. Éstos son los arios.

Según las genealogías de los puranas, la guerra del Mahabharata, que concluyó la conquista aria de la India, tuvo lugar hacia el año 1400 antes de

Cristo, cerca de Delhi. Otras fuentes hindúes parecen indicar una fecha un poco más antigua. ¿Se dan cuenta de esta expansión y de cómo ha implicado la belicosidad, el colonialismo y la dominación? Las religiones que están en contra de eso han permanecido como pequeños reductos, atacadísimas, de ahí viene todo lo que llamamos lo hermético, porque se han refugiado en pequeños grupos, con ciertos ritos, en donde permanece de una manera subversiva el culto a la naturaleza, al éxtasis y al entusiasmo; de ahí las sociedades secretas y el señalamiento a los artistas como gente peligrosa.

Una cosa que se me había pasado y es muy importante dentro del uso de la representación en una sociedad. El objetivo de una representación en el pueblo griego era llegar a lo que ellos llamaban la *anagnórisis*. *Anagnórisis*, vamos a analizar qué es. En griego el prefijo *a*, o *ana* significa negativo, no, y *gnórisis* es ignorancia. *Gnosis* es conocimiento y *gnórisis*, ignorancia. Entonces *anagnórisis* es salir de la ignorancia, adquirir el conocimiento. ¿Cuál conocimiento? El de sí mismo. *Anagnórisis* es adquirir el conocimiento de sí mismo a través de todos los recursos de la representación, que cada vez se van enriqueciendo y concretando más. Ése es el propósito.

Ahora, la contraparte y complemento masculino de Koré es Kouros, el muchacho, el joven, el doncello, el doncel. El concepto del doncel viene muchísimo más tarde, porque en un principio, pese a lo que los historiadores creen y los antropólogos no creen, la sociedad griega fue matriarcado y muy posteriormente, en el siglo IV antes de Cristo, encontramos el patriarcado. El cambio lo podemos detectar en sus mitologías y sus deidades. Primero son deidades básicamente femeninas todas, siempre son madres e hijas; después empiezan a entrar en el juego los varones, hasta que ya vienen los patriarcas. Es claro que este Kouros viene mucho después. Es el masculino de Koré, que es la muchacha, Perséfone; Kouros es de una influencia extraña al origen griego. Es Dionisos, que es adoptado con dificultades, muy posteriormente; viene en un trayecto desde la India y va pasando por diferentes países hacia el sur, hasta que se ubica en la isla de Creta.

En la isla de Creta ya tenían la idea de Zeus en el Olimpo; este Zeus, nacido en Creta, es una fusión, una simbiosis de Dionisos, del Kouros, con el Zeus de antes, y a éste le van a llamar Zagreus o Zeus Cretágenos: *genos* es "nacido en", *Cretágenos*, "nacido en Creta".

Estaba hablando del shivaísmo asociado a lo dionisiaco como esencia, en costumbres, en ideas, en conceptos, pero Dionisos no se llama así sino hasta

después. Primero se llama Kouros, "el muchacho". Después se le llamó Dionisos, el Dios de Nisa. En sus orígenes es hindú y se llama Kouros el muchacho, así como Koré después se llama Perséfone y después se llamará Proserpina y casi no la encontramos como Koré más que en civilizaciones muy tempranas, o como Deméter también, que después se llamó Ceres, la diosa de los Cereales.

Antes de continuar con esta relación de la procedencia, veamos qué dicen los griegos, cómo armaron su mitología con este dios adoptado que llegó a fusionarse tanto, que ya lo consideraron de ellos, ya no lo tomaron como venido de otra parte, como un dios extranjero, un invasor.

Juno es la esposa, vamos a decir "legal", de Zeus, de Júpiter. Es la parte femenina del dios: de Júpiter, Juno. Es la esposa reconocida en el Olimpo, que todo el tiempo es traicionada por Zeus.

Y así empieza el relato: "Traicionando una vez más a Juno, su esposa, Júpiter amó a Semele". Semele es la semilla, hija de un rey de Tebas en la región noroeste de Grecia, que se llama Beocia. Es el rey Cadmo y la reina se llamaba Hermione. Ésta es hija, como Cupido, de Marte y Venus. De manera que Semele es hija de Cadmo, rey de Tebas, y la reina Hermione; Semele por supuesto es semidiosa, pero en forma humana. Júpiter la ama, es un amor casi imposible porque ella tiene su parte humana, pero para Júpiter no hay imposibles.

Y como prueba de su afecto le juró, por las aguas del río Estigio, que le cumpliría su mayor deseo.

Juno, al descubrir la traición y el juramento, buscó cómo perder a la princesa de Tebas. Sabiendo que ningún mortal sobreviviría a la visión de Zeus, tomó la forma de una nodriza y le aconsejó a la joven Semele que pidiera al amante Júpiter verlo tal cual es. Así la iba a destruir, porque ningún mortal puede ver a ningún dios.

Semele entonces le pidió a Júpiter que le concediera una sola gracia, la de mostrarse a ella en su verdadero aspecto, y así lo hizo él sin sospechar nada. En cuanto apareció en toda su gloria, se incendió el palacio y Semele murió en las llamas. Él no sabía que iba a pasar eso, pues siendo ella nieta de Marte y Venus, ¿qué le podía pasar? Pero resulta que sí era humana, esto lo sabía Juno y ésa fue su venganza.

Nacimiento de Dionisos

Se le aparece Zeus, se incendia el palacio y muere Semele. Juno se queda muy contenta. La joven princesa en ese momento llevaba en su vientre a un hijo de Zeus. Ayudado por Vulcano —el primer esposo de Venus— Júpiter saca de las cenizas a la infeliz princesa tebana, extrae al niño de su cuerpo y lo cose en su muslo, para que ahí se complete la gestación. Llegado el momento, el pequeño niño rasga la carne de la pierna paterna y surge a la vida. Es Dionisos; para los romanos, Baco.

La explicación es mágica porque este dios no es olímpico, viene de fuera, y los griegos quieren hacerlo suyo.

Durante toda su infancia Dionisos vivió fuera del Olimpo, porque Juno sabía que era hijo de Semele y todo el tiempo lo persiguió. Mercurio, Hermes Trimegisto, el tramposo, el listo, el mensajero de los dioses, se lo lleva a Nisa, ciudad fabulosa de Oriente. Esa Nisa está en la India; después hay muchas Nisas regadas por todo el mundo. La Nisa de Francia, que nosotros conocemos, es precisamente un lugar llamado así en honor y recuerdo de aquella Nisa hindú, y todas las Nisas que existen. Nisa quiere decir el paraíso. Pero existe un lugar con todas esas características.

Entonces Mercurio se lo lleva a Nisa, ciudad rodeada por el valle más hermoso del mundo (eso es real), y ahí lo entrega al cuidado de las ninfas, que son los espíritus del agua. Cierta día, paseando por el valle, Dionisos descubre una fruta desconocida: la uva. Y lo que es más importante, descubre cómo hacer vino. Siendo hijo de padre inmortal y madre mortal, Dionisos no era aceptado entre los dioses, le estaba prohibido entrar al Olimpo. Es un hijo bastardo.

Fíjense, casi todos los personajes heroicos son hijos bastardos. Entonces se hace la trampa de decir que son hijos de una madre virgen. Estoy haciendo la asociación con Jesucristo. Hijo único de una madre virgen, de un padre desconocido, divino, hijo de Dios, éste Zeus y la mortal Semele, que además inventa el vino, que es el alimento líquido de la fruta, de las raíces de la tierra. Tiene que ver con las fuerzas tectónicas, es el jugo de la tierra que se manifiesta en las uvas; él aprendió a aplastarlas y a beberlas, para fortalecer la salud.

Tan pronto como Dionisos percibió los efectos de la bebida que había inventado, decidió utilizarla para imponer su divinidad, su origen divino.

Así, terminado el periodo de su educación y alcanzada la mayoría de edad, emprendió un viaje por el mundo —aquí está implicada la narración de cómo el cultivo de la uva va pasando de un país a otro— e inició el camino de la gloria apoyado en la poderosa arma que había descubierto, el zumo de la vid.

Baco fue el nombre dado por la tradición romana a Dionisos, el Zeus de Nisa, dios del vino, de la exaltación y del éxtasis. Proveniente del Oriente, dominó a toda Grecia, hasta llegar a ocupar en el Olimpo un puesto de jerarquía. Se lo ganó a pulso.

Las leyendas sobre las circunstancias de su nacimiento difieren; sin embargo, es común a todas las versiones su educación en el Valle de Nisa, bajo el cuidado de las ninfas, las musas, los sátiros, las ménades —conocidas por la tradición romana como las bacantes— y de Sileno. Más tarde estas figuras míticas, excepto las musas, formarán el cortejo dionisiaco al que se unirán también el dios Pan y los centauros.

Ménades y sátiros; el vino

Ménades o bacantes era el nombre dado a las nodrizas de Dionisos, y ahí tenemos a las primeras bailarinas, actrices, acompañadas de música e instrumentos. Mujeres feroces, los sátiros las perseguían. Todos éstos son habitantes de Nisa, de ese paraíso terrenal.

Más tarde las ménades o bacantes son descritas así: "Las mujeres que transportadas por el delirio dionisiaco celebraban el culto de Dios en medio de gritos y danzas desenfundadas". Serán los ditirambos ya en el teatro. Los griegos las representaban con los cabellos sueltos, cubiertas de velos diáfanos, llevando en sus manos jarras de vino o entregadas a la danza y tocando flautas y tamborcillos.

En cuanto a Sileno, los griegos se lo imaginaban con la figura de un sátiro bebedor (los sátiros son de la cintura para abajo cabras y de la cintura para arriba hombres). Sileno fue el responsable de la educación de Dionisos, pues era tenido por poseedor de gran sabiduría, mitad animal de la cintura para abajo, mitad hombre de la cintura para arriba = sabiduría. Claro, si somos animales inteligentes.

Dionisos y Apolo. De la cintura para arriba dicen los griegos que tendemos hacia las alturas, y de la cintura para abajo, a las profundidades de la

tierra. De manera que mitad animal y mitad hombre es perfecto como antecedente. ¿Dónde están colocados los impulsos primarios? De la cintura para abajo. ¿Dónde está colocado lo sublime? De la cintura para arriba. Sileno es un sátiro viejo, sabio; fue el responsable de la educación, conocedor del pasado y capaz de prever el futuro, cualidades que, según los griegos, provenían de la euforia y de la liberación del instinto causadas por el vino. Ahí está la deificación de la bebida.

Con su cortejo, Dionisos viajaba por las tierras griegas difundiendo la alegría y la felicidad entre sus devotos. A través del vino, don que el Dios derramaba abundantemente, todas las preocupaciones abandonaban los corazones humanos. El miedo se desvanecía, el valor se redoblabla, la vida adquiría mayor esplendor, los males hallaban consuelo y una profunda confianza en el propio poder impulsaba al hombre hacia las grandes acciones.

¿Cómo le llamamos nosotros en la psicología moderna? Desinhibición. Por lo menos mientras duraban los efectos del vino, los hombres sentían dentro de sí la presencia de una fuerza superior, divina, y se creían dotados de poderes semejantes a los de los dioses. Por eso dispensaban a Dionisos un culto diferente del reservado a las demás divinidades olímpicas. Aquellas divinidades existían fuera de ellos, dando órdenes con sus caprichos y manipulando al ser humano, mientras que Dionisos cobraba vida y actuaba en el corazón del ser humano.

Desgraciadamente la embriaguez no sólo producía placer y esperanza, sino también salvajismo y locura. El elemento que nos permite comprender el mito de este dios de doble aspecto es, sin duda, el desarrollo del cultivo de la vid en el norte de África, la faja central de Asia y la mitad meridional de Europa. Ahí es donde se aprendió primero a cultivar la vid.

Al no ser un descubrimiento griego el cultivo de la vid, pues se supone que fue importada al continente europeo desde Oriente, a través de las islas griegas, los viajes de Dionisos corresponden a esa difusión de la vid a través de los tres continentes. Son los viajes de Shiva, sus vagabundeos por el mundo han quedado plasmados en un gran número de leyendas extremadamente variadas. Esa riqueza se debe no sólo a la vasta popularidad del Dios del Vino, sino también al hecho de que se le incorporaron algunas divinidades extranjeras. Así es que otras se fueron fundiendo en este personaje.

De hecho, Dionisos era un adivinador, divinidad oriental asimilada por los griegos y transformada en objeto de culto sólo tras vencer una serie de

resistencias. No fue admitido así como así, sino poco a poco. Muchos se negaban a aceptar un dios extranjero auspiciador de la embriaguez y contrario en todo al ideal de armonía, serenidad y autodominio. Para ser aceptada en Grecia la fisonomía del dios, sufrió varias transformaciones hasta llegar a convertirse en Dionisos Zagreus, el Zeus cretágeno.

Inicialmente se le asimilaron dos divinidades anteriores, que eran Sabasio y Basareo, eso, en Creta. El primero, venerado en Frigia y según ciertas fuentes también en Tracia, era una divinidad solar que producía y sustentaba la vida. Eran medio turcos estos dioses. Se les representaba con cuernos y tenían como emblema una serpiente. Debo decirles que la serpiente habita debajo de la tierra y tiene el veneno para matar, entonces tiene el secreto de la vida y de la muerte y habita en las profundidades de la tierra. En honor de Sabasio y Basareo se realizaban fiestas nocturnas que recordaban a las de Dionisos y en las cuales los participantes bebían vino y se entregaban a agitadas danzas.

Con el tiempo, Sabasio fue asimilado a Dionisos y las leyendas de las dos divinidades se confundieron. Así se origina la tradición que hace de Tracia, o Frigia, la patria de Dionisos. Cierta variante del mito hace de Sabasio un educador del Dios del Vino, mientras que otra lo da como su hijo. En cuanto a Basareo, también de origen oriental, lidio, era venerado sobre todo como conquistador y su identificación con Dionisos podría explicar las victorias de este último en Grecia.

La asimilación de Dionisos al dios cretense Zagreo introduce en su leyenda un elemento nuevo: la pasión. Todo esto en los primeros tiempos de los griegos, antes de Apolo, antes de Atenas, mucho antes de Troya. Se puede decir que muy cerca del diluvio universal, y esto está mezclado con las teorías acerca de los atlántidas, supervivientes del Diluvio, que después aparecieron en sociedades que ya estaban antes, no como invasores sino como civilizadores.

Veamos qué es para los griegos la pasión, este nuevo ingrediente. La pasión tiene que ver para nosotros con lo que dentro del arte llamamos *pathos*. El arte está alimentado por dos elementos, según los libros, el *ethos* y el *pathos*.

Ethos es la concepción de lo bien hecho, de lo organizado; *pathos* es el concepto de la pasión, la manifestación únicamente de los instintos primarios. Es decir, eres objeto de la acción del verbo, no es tu voluntad lo que te

produce esos impulsos, te llegan por voluntad ajena. El que padece algo es el que recibe la acción del verbo, es pasivo, pasión, padeces, no puedes eludir ser atacado por fuerzas del exterior. Esto es la pasión. Entonces *pathos* son los impulsos reactivos y *ethos*, la concepción de lo organizado y bien hecho, es cosmos, no caos.

Lo irracional es *pathos* y lo racional es *ethos*; de la combinación de los dos va a salir la idea de la perfección y el equilibrio en las manifestaciones. ¿Por qué entonces se dice que algo es patético? Porque tiene que ver con la pasión, que es involuntaria. Estás siendo víctima de estas convulsiones. Tiene que ver un poco con la observación que hicieron ellos de la epilepsia, de ataques. Lo patético es reflejo de la pasión, la manifestación de la pasión.

Zagreus introduce en la leyenda un elemento nuevo al unirse a Dionisos, que es la pasión, es decir, la manifestación (epifanía).

Dionisos Zagreus nace de Zeus y Deméter. Los otros dioses, poseídos por los celos, despedazan a Dionisos en el momento en que sale de la pierna de Zeus. Sin embargo, Atenea, la inteligencia (Minerva), le salva el corazón, del cual Zeus hace renacer al hijo gloriosamente resucitado de la ira, de manera que es un dios que tiene que ver con muerte y resurrección, asócielo otra vez al Cristianismo. Los adeptos de las religiones que se llaman órficas, que admiten la reencarnación del alma para purificarse de los pecados, confieren un sentido místico a esa pasión, a esa destrucción y a esa resurrección. Dionisos ya no es más la divinidad rústica del vino, del entusiasmo, del delirio orgiástico, sino una especie de mártir que resucita. Justamente por eso pasó a representar también una de las fuerzas fecundantes del mundo, responsable de la mudanza de las estaciones, de la fertilidad. Pasa a ser el símbolo, como Koré antes, con Deméter, porque la tierra aparentemente muere en el invierno y resucita en la primavera.

Bajo esta atribución se celebraban festejos en su honor al principio de la primavera cuando reaparecía sobre la tierra. Ahí está unido al mito de Koré, es su lado masculino. Koré es la parte femenina que produce los mismos efectos, y Kouros por el otro lado. De manera que en las representaciones teatrales ya no nada más venía Koré a pasar esa temporada con su madre del Hades, sino renacía Dionisos, resucitaba, hijo de la misma madre, Deméter.

Con el cambio de imagen se transformó también el culto de un dios que durante breve lapso liberaba a los hombres a través de la embriaguez, surgió

la figura de otro que los liberaría a través de la inspiración. De esta manera Dionisos se convirtió en uno de los dioses más importantes de Grecia, en cuyo honor se celebraban grandes fiestas. Estas celebraciones no eran iguales a las de las regiones donde se practicaba el culto del dios, sin embargo dos elementos eran comunes. Uno, el carácter orgiástico, intenso sentimiento de plenitud vital, de renovación de la naturaleza, de alegría y de promesa de ricas cosechas. Ahí está el entusiasmo. Y el otro elemento común: la presencia de mujeres que, presas de delirio extático, representaban el papel de las ménades, nodrizas de Dionisos.

Al principio de la primavera se realizaban las fiestas llamadas antesterias. En éstas se probaba el vino nuevo, el que todavía no está fermentado, el recién sacado, el jugo de la uva. Duraban varios días y en ellas participaban adultos y niños, señores y esclavos. En la noche del segundo día, el pueblo sacaba de su santuario la estatua de Dionisos —asócielo con las procesiones de las imágenes que se hacen por fuera de las iglesias—. Al tercer día, después de las libaciones y las danzas, la llevaban triunfalmente de vuelta al templo. Luego se hacían sacrificios, los primeros frutos eran ofrecidos al dios, quien al aceptar estas ofrendas prometía buena cosecha para el año siguiente. Es decir, el desprendimiento de lo mejor que se tenía, una dádiva, para tenerlo contento y que diera otra vez beneficios. Esta idea del sacrificio está en todas las sociedades.

En honor de Dionisos y Ariadna —otro personaje que veremos más adelante— se celebraban otras fiestas que se llamaban las oscoforias, ya de la cosecha. Formaba parte de las conmemoraciones una carrera a pie, cuyo vencedor recibía como premio una bebida compuesta de vino y miel. Todavía en Europa esto es terapéutico, se vende en las farmacias, el vinamel, el curalotodo, acompañado de pequeñas cantidades de aceite, harina y queso. Después de esta carrera, adolescentes varones, vestidos de mujeres (vemos a los primeros travestis), transportaban hasta el templo ramos de vid cargados de racimos. Esto no es más que una tradición que viene de Shiva, que es una deidad femenina y masculina. Es como un residuo de la representación de Dionisos, que de repente es hombre y de repente es mujer; entonces los varones se vestían de mujer y llevaban los racimos de uvas al templo.

Otras fiestas importantes eran las grandes dionisiacas. Les digo del travestismo porque en todo el teatro antiguo los hombres representaban el papel de las mujeres. Esto llegó hasta el Renacimiento y es muy interesante

en música, si observamos el fenómeno de los *castrati*, los niños a quienes les quitaban los testículos para que conservaran su bellísima voz y que representaban el papel de niños, adolescentes o doncellas. Ese travestismo es místico. Hasta la fecha, en el teatro Kabuki y en el teatro Noh, los varones representan a las mujeres. Pero aparte están las bacantes, están en el coro, están fundidas ahí las bacantes con las Koré, ahí sí son mujeres, pero los personajes no. Hay una especie de patriarcado en donde el hombre tiene el lugar de importancia para representar todo lo que sea.

Las dionisiacas se celebraban en verano en casi toda Grecia, y particularmente ligadas a los orígenes del teatro. Durante esas conmemoraciones, los habitantes de las localidades agrícolas, luciendo máscaras y trajes confeccionados con pieles de animales —de cabras principalmente— representaban escenas de la vida de Dionisos. Como dios de doble aspecto, Dionisos fue representado por los artistas griegos bajo dos apariencias: como adulto, desde su aparición hasta la consolidación de su culto, y como adolescente a partir de la primera mitad del siglo V antes de Cristo.

Las imágenes más antiguas eran talladas en madera de higuera, de modo que primero fue un dios tronco, tronco de árbol, por aquello de las raíces que chupan el jugo de la tierra. De la misma época datan los cipos, varas rodeadas de hiedra a las cuales posteriormente fueron aplicadas máscaras del dios esculpidas en madera. Seguramente ustedes han visto una especie de columna en donde está la carita arriba nada más, la columna representa al tronco antiguo y la carita la parte animista, las fuerzas de la naturaleza como seres humanos. Primero es la cabeza, una cara como de chivo, con cuernitos, como un pequeño sátiro, y rodeada la columna de hiedras, porque la hiedra se da junto con la vid y es uno de los símbolos de Dionisos, la hiedra luego cubre la vid, se va enredando en ella.

En Naxos, la figura del dios era tallada en lo más alto de las puertas. En Atenas, en el templo de Dionisos, el más antiguo de todos, había una máscara del dios que en la época de la cosecha era pintada con el jugo de la uva, por eso las máscaras eran rojas o moradas. Es como sangre, el vino está tomado como la sangre de la tierra.

Una gran colección de vasos con figuras negras lo representa generalmente de pie, con cabellos ondulados, cuernitos, barbas y coronado de hiedra. Estos dos últimos detalles son constantes en las imágenes más antiguas, y va acompañado por un buey, un toro o una pantera. La razón de todo esto

la vamos a estudiar en Shiva. Ya ni los mismos griegos sabían el porqué, ni cómo les llegó. Ésta es la primera señal evidente de su origen extranjero, porque esos animales no eran propios de Grecia. En los vasos de figuras rojas aparece luciendo su vestimenta habitual, la túnica y la casaca, a veces cubierto por una piel de pantera, pero siempre de pie, al frente de un cortejo y con un cántaro de vino en la mano.

En el siglo VI antes de Cristo se le representaba desnudo con una rama de vid y el cántaro en la otra mano. Conserva la corona de hiedra y la barba. No existen hoy esculturas auténticas de Dionisos correspondientes a esa época, sólo copias romanas en las que tal vez se hayan transformado algunos de sus rasgos. En el siglo IV antes de Cristo, momento en que se dio el gran florecimiento de la escultura griega, Dionisos figura sentado en un trono con el manto enrollado en el hombro izquierdo, barba corta y cabellos sujetos a la nuca, porque ésta era la estética en ese momento apolíneo.

Progresivamente se va imponiendo la imagen del dios joven. Con ese aspecto se le representa desnudo o vestido sólo de pieles; vean la imagen de Juan Bautista, cómo está asimilada. A medida que en el teatro se desarrolla la comedia, en las artes plásticas aumentan el realismo y la ironía en relación con las escenas mitológicas. Vamos a hablar de Aristófanes. En la época Alejandrina —siglo IV antes de Cristo hasta el tercero después de Cristo—, al producirse la declinación de la civilización helénica se multiplicaron las representaciones artísticas del Dios joven y borracho; ahí viene la degeneración romana de Baco, pero no es Baco, bacantes son sus acompañantes, los bacas.

La locura dionisiaca

Las primeras representaciones surgieron con el culto a Deméter y después se les inyectó la parte dionisiaca. Los cultos a Deméter, es decir, la llegada de Perséfone, donde brincaba uno del círculo al thymele [el altar de Dionisos en Grecia] y decía: “Yo soy Deméter y estoy esperando a mi hija”, luego brincaba otro y decía: “Yo, madre, he llegado, soy tu hija Koré”. Ya después se le fueron metiendo elementos dionisiacos.

El ingrediente dionisiaco es posterior al nacimiento de las representaciones. Naturalmente, se le fue agregando después, bastante después. Por eso

este libro¹ es muy aclarador, porque la historia de Grecia (como son mestizajes sobres mestizajes y dominios de unos sobre otros, guerras y destrucciones y vuelta otra vez a renacer y otra vez otros mestizajes; ora vienen los del Occidente, ora los del Norte, ora los del Sur) es un poco confusa, pero si seguimos el itinerario de Shiva desde la India hasta Grecia, es mucho más claro. Por eso les recomiendo mucho este libro, porque nos aclara.

Veamos que Dionisos es un dios enloquecido. Ni el disfraz de ropas femeninas que la bondadosa Ino (una de las ninfas que lo amamantaron) le compuso, pudo engañar la furia de Juno —regresamos a la historia—. Para que no lo reconociera Juno en su persecución, ahí en Nisa la ninfa Ino lo vistió de niña. A cada paso, la esposa celosa de Zeus le tendía emboscadas a Dionisos, pero el joven dios conseguía escapar de todas, hasta que un día, cansada de perseguirlo, Hera decidió utilizar su recurso más poderoso y enloqueció al hijo de Semele, su rival, haciéndolo errar por gran parte del mundo. Dionisos erró durante largo tiempo por las tierras de Asia y de África acompañado de las ménades y de los sátiros, sus compañeros de juegos en Nisa que nunca lo abandonaron.

Como primera dirección, elegida al acaso, fue a dar a Egipto, donde el rey Proteo lo acogió gentilmente en su palacio. Esto explica cómo los egipcios conocieron el cultivo de la vid: en agradecimiento por la hospitalidad real, el dios enseñó a Proteo a cultivar la vid y fabricar el vino. Más tarde, cuando hubo visto que el discípulo había aprendido sus lecciones, partió de nuevo rumbo al Este, de regreso a la India. A la orilla del río Eufrates, el soberano de Damasco intentó detener su partida, pero Dionisos, empleando la hiedra, que es venenosa, y las ramas de la vid, construyó un puente y cruzó las aguas del Eufrates.

Por todas partes donde pasaba iba enseñando a los hombres el cultivo de la vid y la elaboración del vino. Un día, tal vez fatigado de tan extensas peregrinaciones, decidió volver a Grecia. Compadecida de la locura y los desbordes de su nieto en tierras lejanas, su abuela Rhea (Rhea Silvia es la selva, la selva agreste) lo purificó y lo devolvió a la sensatez, así es que tuvo que volver a sus orígenes para recuperar su salud.

Después de esto, Dionisos volvió a partir, pero esta vez para instaurar su culto en las tierras griegas. Grandes dificultades lo esperaban. Al penetrar en

¹ Alain Daniélou, *op. cit.*

Tracia, el rey Licurgo encarceló a todo el alegre cortejo; esto es la negación al cultivo de la vid porque causaba la locura del hombre, la borrachera. Dioniso logró escapar y se fue a refugiarse en el fondo del mar, en la gruta donde moraba Tetis, una de las bellas nereidas. Desde lejos, Rhea asistía a todo y resolvió castigar con la locura a Licurgo, que lo había expulsado.

Completamente trastornado, el soberano ordenó a sus soldados que cortasen todas las parras de Tracia, él mismo tomó un hacha y presa de furia incontrolable salió a herir las plantas. Así mató a su propio hijo Drías, que sus ojos enloquecidos tomaron por una vid. Esto es únicamente para la moraleja: "A quien se pone en contra del vino, le va mal", porque cae en otra locura peor.

Horrorizadas por el crimen, las tierras de Tracia se tornaron estériles —el castigo por no cultivar la vid—, la población suplicó piedad al Olimpo; en ese momento Dioniso dejó su refugio marino, se apareció ante la multitud y explicó que la infertilidad del suelo duraría hasta que Licurgo muriera y él mismo fuera adorado en todo el país. Apresado por el pueblo, el rey murió en forma violenta bajo las patas y entre los dientes de los caballos salvajes. Tracia se salvó.

Capítulo IV

El periodo antiguo

Los hebreos

Sobre la música de los hebreos no es posible formarse una idea muy clara, pues no hay ninguna noticia teórica ni acerca de los instrumentos, salvo las citas de la Biblia. Parece que la época de oro del pasado musical hebreo fue el periodo del reinado de David, quien instituyó un coro de mil voces en el cual las partes agudas eran cantadas por los niños y quedaban excluidas las mujeres. Salomón formó coros de veinte mil voces acompañadas por muchos instrumentos.

Toda la cuestión de los ritos del templo la tomaron no tanto de los egipcios. Es característica de los pueblos de Mesopotamia asociar los instrumentos musicales con los astros, son los astrónomos por excelencia de la antigüedad. Entonces, los instrumentos tienen que ser parecidos al sol, a la luna, a los cometas y a las estrellas y, por consiguiente, relacionados con los números, con la medición, con las distancias, etc.

Los hebreos, como estuvieron cautivos primero en Egipto y luego tanto en Nínive como en Babilonia, cuando se consolidaron como pueblo, con sus normas, sus leyes, políticas religiosas, sociales, etc., tomaron mucho de esas civilizaciones donde vivieron por generaciones. La ampulosidad en el número de personas e instrumentos les viene de ahí, de esas culturas.

La música que actualmente se escucha en los templos israelitas ha conservado muy poco de su carácter antiguo. Los grupos hebreos han sufrido la influencia de los pueblos y de los países en los cuales se han establecido.

Los investigadores están de acuerdo en creer que los signos que se han visto en las antiguas escrituras no son notas musicales, sino acentos métricos para facilitar la recitación y el canto de los hebreos. Muy poco sabemos de

los instrumentos que usaban. Se pueden citar los que se usan ahora y que se dice que son tradicionales porque aparecen mencionados en la Biblia.

Su música fue esencialmente vocal, los instrumentos eran un adorno. La música no era concebida como instrumental aparte de la voz. Así fue en todos los pueblos de la antigüedad, incluso los griegos, y este concepto se conservó hasta entrada la Edad Media.

El primer músico que cita la Biblia se llama Jubal, que es un cuarto nieto de Adán. Este nombre siempre se menciona cuando se trata de música, el arpa de Jubal, los cantos de Jubal. Jubal es la música. Moisés lo menciona y dice que es el padre; entonces es el padre original de todos los que manejan arpa y órgano.

Los griegos

Sobre la música griega se han podido hacer estudios un poco más serios. Hay muchas obras, sobre todo filosóficas y literarias, en donde se menciona la música que ha llegado hasta nosotros.

Puede asegurarse que los griegos tenían de la música un concepto mucho más elevado que nosotros, aun disponiendo de medios mucho más elementales. La filosofía y el arte tuvieron entre los griegos un desarrollo muy amplio. A la música se le daba la más alta importancia y, además de usarse en las funciones religiosas y profanas, formaba parte de la educación civil, hasta el punto de que para un griego era indecoroso no conocer música. Los griegos solían unir la declamación a la música, en donde ellos tenían un sistema, una forma de arte que corresponde a nuestro modernismo: el *parakatálogos*.

En muchas ciudades de Grecia se establecieron escuelas de música, principalmente (esto es muy importante para saber de dónde vienen los escritos) en Pérgamo, Argos, Samos, Lesbos y Tebas. (Hay que distinguir la Tebas griega de la Tebas egipcia.)

Crearon teorías basadas en leyes físicas y matemáticas, y la música en la historia de los pueblos antiguos por primera vez ocupa un puesto de honor entre las nuevas artes, toma un rango como arte.

En un periodo legendario, vamos a decir mil años antes de Cristo, ya se habla de Apolo y las Musas, ya se habla de Orfeo. Hay un segundo periodo

que llega 404 años antes de Cristo, donde se menciona a un joven llamado Olimpo, que inventa un sistema musical llamado "enarmónico".

Tenemos a un musicólogo llamado Terpandro, que sienta las bases de la teoría musical sobre la tragedia. Terpandro es más o menos del año 640 antes de Cristo. Afirma las bases de la teoría musical que conocemos hasta ahora, basada en la tragedia.

Se encuentran además célebres músicos, que son también poetas, como Safo, la poetisa de Lesbos de 550 antes de Cristo y Alceo, de 580 antes de Cristo. Estos nombres van a aparecer en la música contemporánea siempre en asociación con sus trabajos.

El célebre filósofo y matemático Pitágoras (580-504 antes de Cristo) contribuyó mucho al desarrollo teórico de la música griega. Clasificó los sonidos por medio de una cajita sobre la cual se tendía una cuerda a la que se podía aplicar un puente para formar diferentes divisiones: la teoría de Apolo.

El teatro, forma de arte en la cual se sustituye a la narración (la épica) con la representación de los hechos, nació y creció en Grecia. Estas representaciones tenían lugar en lo que llamamos *theatrón*. El espacio destinado a la danza y a la música se llamaba *orkestaj* y estaba enfrente de la *skéné*.

En los tiempos de Pericles (498-429 antes de Cristo) la tragedia griega se hizo nacional y llegó a su apogeo. Fue cuando la música alcanzó su mayor importancia, pues los coros formaban parte integral de estas tragedias, acompañados por flautas o cítaras.

Está probado que los griegos no usaron sonidos simultáneos más que al unísono a la octava, que es lo mismo, es decir, adultos y niños, y mujeres y hombres cantan a un mismo tiempo lo mismo. En una palabra, la armonía, en el significado actual, no la conocieron. Ellos le llaman armonía a otras cosas, no a las superposiciones.

Con la decadencia de la tragedia empieza también la decadencia de la música. Los griegos, corrompidos por costumbres extranjeras, olvidan el arte verdadero que ellos mismos habían llevado a su mayor esplendor. Entonces se entusiasmaban más con la habilidad de un virtuoso que con la belleza estética del arte mismo. (Decadencia en la que estamos cayendo nosotros: se repite la historia del hombre.)

Se entusiasmaban con la habilidad más que con la esencia. Platón y Aristóteles hicieron estudios muy serios sobre el arte musical, y de Platón tenemos la afirmación de que la música debe tener influencia en el carácter

de los seres humanos, debe guiarlos hacia el bien e inspirarles rechazo y repugnancia por el mal.

Aquí la historia de la música cierra su periodo antiguo, ya que los romanos, ávidos de conquistas, no se ocupaban mucho de las artes.

Las diferentes escalas de los griegos formaban lo que llamamos "modos". Estas escalas para nosotros se diferencian en que empiezan en una nota distinta, por ejemplo: LAA, si, do, re, mi, fa, sol, la; REE, MI, cambia de altura y cambia de relación con los intervalos, según la nota con que se empieza. En cambio, a los principales modos que ellos tenían les llamaban según el lugar de origen: escalas dóricas, jónicas, frigias, eolias y lidias. Tiene que ver con las escalísticas contemporáneas.

No es sólo la música, son todas las artes. Nada más que en la música para las escalas en sí mismas, en vez de decir escala de Do mayor, ellos decían escala jónica; escala de Mi mayor = escala dórica.

Vamos a señalarlas por modos básicos: modo dórico, jonio, frigio, eolio y lidio. No nada más las nombran por su procedencia, también clasifican su uso específico. Unas servían para los actos religiosos, otras para la gimnasia, otras para la danza, otras para el teatro, otras para la música doméstica. Recordemos los modos excitantes, calmantes y debilitantes.

Hay modos específicos para la danza, para el canto y para el teatro. Su clasificación corresponde a lo funcional. Hay algunos modos (algunas escalas) intermedios, es decir, que son fragmento de una y desarrollada fuera de los límites normales, se llaman *hyper* si sus sonidos agregados van hacia arriba. *Hypo* si son desarrollados hacia abajo. Entonces hay hypolidio, hypofrigio, hyperlidio, etc. Se antepone el prefijo *hypo* o *hyper*. *Hypo* si es más para abajo de lo normal e *hyper* si es más para arriba de lo normal.

Quiere decir que si una nota que forma una escala se toma como base para una nueva escala, hace quedar en distinta posición las relaciones de tonos y semitonos. Conforme la sociedad se va haciendo más compleja, surge la necesidad de otros usos, entonces se modifican, se van adaptando.

Hay que notar que estas denominaciones no corresponden a la significación moderna, nuestro sistema actual no tiene nada en común con el sistema griego.

La anotación musical griega se hacía por medio de letras, ya fueran derechas, inclinadas o puestas de cabeza. La "A" corresponde al sonido "La". Las letras griegas vienen del alfabeto fenicio (alpha, beta, gama, etc.), entonces la

primera nota para ellos, la original, es la que conocemos como "La", que para nosotros es la sexta. Sus notas se marcaban con letras y no con puntos.

La forma de anotación usada para la voz no era la misma que la usada para los instrumentos. Eran dos sus familias de instrumentos, se dividían en liras y flautas. Los de cuerda se denominan liras y los de aliento, flautas. Los instrumentos de percusión no se toman dentro de la categoría de la música, porque consideraban que producían ruido.

Había un buen número de tipos de flautas, de formas y dimensiones diversas, sencillas y dobles. También usaron sonajas y triángulos, que llevan los nombres de sus países de origen. La sonaja se llama "sistro" y viene de Egipto. Al cuerno se le llama trompa o corneta y viene de Italia, etc.

El empleo oportuno de los instrumentos ocasionaba discusiones entre los filósofos y legisladores, porque entre los griegos las cuestiones musicales eran cuestiones de Estado.

Los romanos

Los romanos no cultivaron un arte musical propiamente dicho, pues alcanzando el mayor poder imaginable, vivieron el arte como lujo. Sin embargo, siguieron las teorías de los griegos. Cantantes, músicos, pintores, escultores griegos fueron llevados a Roma a ejercitar su arte con espléndidas remuneraciones. Los romanos eran un pueblo de guerreros, agricultores, constructores, oradores y juristas que no se distinguieron en el arte musical. Aun así, asistieron a un importante suceso musical de la historia. Mientras la música griega moría, una nueva música de una nueva religión surgía. En la oscuridad de las catacumbas los primeros cristianos cantaban al nuevo Dios. También en el teatro romano la música ocupó un lugar, aunque secundario.

En la época de la conquista de Grecia, los romanos empezaron a tener algunos virtuosos instrumentistas y cantantes. Uno de ellos fue Nerón, que tocaba muy bien la cítara y sabía combinar muy bien sus extravagancias con los delitos más infames. Los instrumentos preferidos por los romanos eran los de viento, sobre todo las cornetas y las flautas, a diferencia de los griegos, que preferían los de cuerda.

Capítulo V

Estructuras musicales

Lo que más nos interesa del conjunto de las formas musicales de los pueblos antiguos es el canto antifonario (antifonos), que son dos coros respondiéndose; el responsorial es un solista con el coro respondiéndose; el salmódico es esta misma costumbre pero ya en líneas de textos complementarios. Están los himnos también, los griegos, las rapsodias, las narraciones de donde salió la épica con los rapsodas, pero no hemos visto qué son *sequentias*, alleluyas y tropos.

¿Qué es una *sequentia*? Es una estructura en donde los fragmentos, cerrados, son iguales todos, excepto el primero y el último. La estructura es ésta: mi primera frase, mi primer fragmento, mi primera estrofa, va a ser de una misma manera, sería la A. La siguiente estrofa va a ser totalmente diferente, pero congruente con la A, complementaria de la A, y va a ser la B.

De ahí en adelante podemos hacer todos los fragmentos que queramos, siempre iguales o diferentes. La misma música y diferente texto. ¿Cómo pondríamos en danza la misma música y diferente texto? El mismo sentido con diferente movimiento. Podemos hacer B, D, E, F, G, los que queramos. Mínimo dos B y C. B no es igual a A, pero C es igual a B en sentido, mas no en movimiento. Voy a decir lo mismo de diferente manera o continúo la narración, pero en una estructura cerrada, donde se pueda percibir perfectamente y que haya un núcleo y otro núcleo.

—B y C se parecen más que A y B.

—Claro.

—“A” es la que puede ser más visible y decías que la última también.

—La última, a la que vamos a ponerle X, puede ser J, H, Z, lo que quieran, tiene que ser como la A, pero no la A, entonces es “A prima”, “A uno”. El final es referido a la A, pero la A es prólogo y la última, “A prima”, es epílogo.

Prólogo: *logos* es conocimiento, lo que está a favor del conocimiento. ¿Cómo se llama en las formas musicales y en las formas coreográficas? Exposición, presentación, que expones algo. ¿Qué serían B, C, D, E, F? Desarrollo. ¿Y qué es X (A)? Conclusión. Ahí está el origen de todas las estructuras escénicas, en la *sequentia*. La *sequentia* no vino, en el uso de Occidente, sino hasta la civilización del Imperio Romano, después de Cristo. Ya obedece a una lógica, porque es el Imperio Romano. Ahora ¿dónde va a estar Dionisos ahí?

Es la concepción del cuerpo y del alma, el cuerpo y el espíritu, lo visible y lo invisible. A través de lo visible se manifiesta lo invisible. Lo visible es esto, es la estructura, la forma. Lo invisible es lo que está inmerso y que a través de la forma se manifiesta.

Hablemos de las expectativas, de lo que ocurre cuando estamos dispuestos a escuchar una música, no cuando la música nos invade, sino cuando estamos en la disposición de escuchar una música determinada. (Lee.)

“La expectativa de lo que va a ocurrir cumple un papel muy importante en la vida del ser humano. Aguardamos eventos como las vacaciones, las fiestas, las navidades, las bodas, las excursiones, los viajes, etc. Cuando por fin estos acontecimientos ocurren, confiamos en que sean a la medida de la idea que nos habíamos hecho, con criterios que se basan en experiencias anteriores, o en lo que nos hubiesen contado acerca de cómo era. Sabemos, por ejemplo, cuánto durará el evento, más o menos, qué ocurrirá, qué podría ocurrir y que será lo que puede ocurrir con más probabilidades.

En un acontecimiento deportivo ocurre lo mismo. Si vamos a un partido de fútbol esperamos ver un encuentro jugado de acuerdo con las reglas habituales, con el número correcto de jugadores, en un campo de medidas correctas. El conocedor de las reglas disfruta del juego esperando que se verifique de forma correcta. La pelota sólo se moverá dentro de los límites marcados. El partido no durará ni más ni menos que el tiempo especificado y la tensión de los espectadores será la que se puede esperar de ese deporte. Si el árbitro, por ejemplo, es atacado por el público, o los jugadores se pelean, se convertirá en una cosa distinta de lo que esperábamos.

Todo deporte, desde el golf hasta las carreras de coches, desde el ping pong hasta el atletismo, sigue estos principios con un margen para la variedad, pero siempre dentro del respeto a las reglas. La forma de la música está basada en la expectativa de un modo similar al deporte. El Diccionario de

la Real Academia define 'forma' como figura o determinación exterior de la materia. Disposición o expresión de una potencialidad de las cosas.

Al componer en una determinada forma, el compositor construye una estructura de reglas y líneas maestras, quiere decir que no construye sobre una estructura sino que construye la estructura de reglas y líneas maestras. Acaso éstas no sean tan estrictas como las del fútbol o como las leyes penales, pero el compositor trabaja dentro de ciertos límites y consigue su objetivo si el espectador está en juego. De manera que cuando el espectador no está en el juego, es inútil.

Un compositor le habla a la gente a través de la música. El idioma en el que habla, como cualquier otro idioma, tiene sus reglas de sintaxis y gramaticales, tiene su estilo, así como un marco de acción común al que habla y al que escucha. La forma establece los medios que permiten la comunicación entre el compositor y el oyente." Aquí vemos otra vez que el arte es un medio.

"De cada forma musical particular, el que escucha espera ciertas cosas y espera para ver si el compositor se las proporciona. Si el oyente no sabe qué esperar, puede sacar algo en claro, sea cual sea la forma, pero siempre será menos que si conoce el idioma que habla el compositor.

Tomemos por caso un oyente europeo que escucha por primera vez en su vida música hindú, no sabe nada de qué es un Raga, no sabe qué es un Sitar, no sabe qué es Sarod, etc. Puede que se sienta impresionado por el colorido y la fuerza del escenario, por los movimientos del músico o por los extraños sonidos que salen de sus instrumentos. Lo que con toda seguridad no apreciará es, primero, cómo cada Raga tiene sus propias características, que llegan a depender del momento del día en que se interpreta; segundo, la naturaleza del Raga como tal, o pulso rítmico; tercero, el significado del Alap o prelude; cuarto, el Jor, que es una improvisación; quinto, el Jhala, que es el clímax de la pieza. Tampoco podrá calificar la interpretación como buena o mala. Puede que haya tomado muchas cosas y que haya disfrutado la interpretación, pero la música hindú no es azarosa ni casual, sigue formas estrictas, y sin cierto conocimiento de estas reglas se perderá el sentido profundo de la música."

Con el flamenco sucede algo parecido, distinguiéndose un número inmenso de estructuras. Cada pieza flamenca, ya sean soleares, alegrías, fandangos, malagueñas, tiene una identidad propia, y pobre del guitarrista, del bailarín o del cantaor que las mezcle. El oyente incidental de flamenco sentirá que la

música se desvirtúa por una aparente monotonía. El aficionado sabe que la música es como la gente, vista de lejos y en masa todos parecen iguales, pero acercándose a cada persona se distinguen las individualidades; por tanto, el conocimiento de la forma es un proceso de individualización de las estructuras y de las posibilidades.

“El conocimiento de la forma de cualquier tipo de música se establece en la mente del oyente con base en ciertas expectativas y algunas de ellas, básicas, son las siguientes:

1. La expectativa de una duración determinada.
2. La expectativa de un estilo determinado.
3. La expectativa de una complejidad o simplicidad determinadas.
4. La expectativa de determinadas repeticiones.
5. La expectativa de un desarrollo determinado, y
6. La expectativa de un final determinado.

1. Primera expectativa: una duración determinada. Por su estructura compleja y su forma dramática, una ópera puede durar cinco horas o más. Una sinfonía, más de una hora —con diferencia según el compositor y la época histórica—. De una canción popular no se espera una duración más que de unos pocos minutos. Entonces, la duración es un aspecto importante de la forma de la música.

2. Segunda expectativa: un estilo. Esto abarca muchas cualidades, como que la pieza sea vocal o instrumental. La textura del sonido —esto es importante, sobre todo en la contemporánea, la textura—, si va a ser melódico, contrapuntístico, disonante. El uso de ciertos instrumentos de acuerdo con el periodo y las características del compositor. El tamaño de la pieza, o el que esté escrita para un solista o una pequeña agrupación, o una gran orquesta; esto es lo que va a marcar el estilo que uno espera.

3. Tercera expectativa: una complejidad o simplicidad determinadas. Hay ciertas formas que exigen más del oyente que otras. Unas piezas requerirán más vigor, perseverancia y tolerancia por parte del que escucha —se necesita energía para escuchar con atención, se necesita perseverancia y, muchas veces, tolerancia a las cosas inesperadas—. Esto no se refiere a la duración. La música contemporánea, por ejemplo, puede generar mucha confusión, porque su novedad va dirigida a generar nuevas actitudes en el escucha. Una interpretación rutinaria de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, a pesar de su larga duración, puede ser un ejercicio muy sencillo para el oyente experto,

mientras que para un niño cualquier sinfonía será, con seguridad, especialmente difícil de escuchar.

4. Cuarta expectativa: determinadas repeticiones. Cada melodía o tema de una pieza debe ser bien comprendida y asimilada por el oyente antes de ofrecerle nuevo material. Es decir, la presentación. Las repeticiones en ciertos tipos de música como las suites, las sinfonías o el jazz tradicional, las canciones populares, crean una arquitectura del sonido a la que el oyente responde. Las implicaciones psicológicas de la repetición son importantes. En ciertas culturas la insistente repetición de ritmos, de frases, de melodías, dirigidas a provocar efectos hipnóticos en el oyente o el intérprete, es parte fundamental del entretenimiento musical.

5. Quinta expectativa: un desarrollo determinado. La música, como un río o una conversación, siempre se mueve hacia adelante buscando nuevos caminos. Cuanto más larga sea esa pieza, más esperaremos hallar soluciones radicales y elaboradas. El desarrollo se puede comparar con los personajes de un drama, cuyo destino nos es revelado, con firmeza, al final. El destino de las ideas musicales se devela a lo largo de la duración de la pieza y las obras más largas deben justificarse proporcionando un clímax y un desenlace adecuados a las ideas propuestas durante la pieza.

6. Sexta expectativa: un final determinado. Al igual que la música tiene un principio, debe tener un final. La forma de la música es como una excursión, con su partida, su viaje y la llegada al punto de destino. Los compositores se han preocupado especialmente de las formas de los finales. Una obra por ejemplo, la *Sinfonía inconclusa* de Schubert, ha llamado mucho la atención precisamente por ser una de las pocas obras que no tienen un final como tal y lo que le proporciona al oyente es frustración y amargura, porque no tiene final.

Estas expectativas son fácilmente comprensibles, cada audición de una obra musical, sea cual sea su duración, su complejidad o su marco cultural, se incorpora a nuestra experiencia musical y nos prepara para comprender la significación de la forma de la música."

Impulso inicial y conclusión

—¿El final también depende de la duración?

—Una de las cosas más difíciles para cualquier creador es terminar bien, saber cómo terminar. Así como fue muy difícil el primer impulso, o cómo empezar —como el pintor frente a su lienzo en blanco, o el escritor frente al papel en blanco—, una vez que se arranca ya no es tan difícil, el mismo enunciado le va a dar el camino para continuar. Pero una vez que ya se enfrascó en este seguimiento de sus ideas —ya sean sencillas o muy elaboradas—, ahora viene el siguiente problema: cómo terminar de una manera satisfactoria, que no quede nada pendiente, cómo terminar de una manera concisa, inteligible. El terminar ahora se le va a presentar más difícil que el arrancar, porque se puede perder en medio de miles de ideas y después ya no sabe cómo concluir.

De ahí que estemos viendo las formas sencillas de A, B, C, D, E, o A-B, A-C, A-D-C. Es decir, hemos estado viendo formas sencillas donde terminamos de una manera diferente, empezamos de una manera diferente y desarrollamos de una manera parecida. Esto vimos en la *sequentia*, pero hay muchas maneras de hacerlo. Para empezar a introducirse, uno debe saber que tiene que terminar diferente a como hizo toda la continuidad de las ideas.

Estoy recordando una suite para piano del compositor francés contemporáneo Francis Poulenc, que se llama *Les soirées de Nazelles*, es decir, las tardes o las veladas en el pueblo de Nazelles. Él quiso hacer una pieza para cada amigo que iba a esas tertulias, es una suite en donde en cada pieza trata de retratar a uno de los amigos pero no puso el nombre de cada uno, sino quiso hacer retratos psicológicos de sus características, de su personalidad.

Hay una que se llama *La Suite dans les idées*, el seguimiento de las ideas, y es terriblemente difícil porque Poulenc hace una especie de redundancia, retrata a una persona que habla y que se comporta con una lógica, a lo mejor con un pensamiento filosófico, que tiene una coherencia en el seguimiento de sus ideas. Hay otra pieza que es sencillamente un divertimento: *La vejez alerta*. Es un amigo fácil de retratar porque es un viejito muy vivaracho y nervioso, entonces no hay presentación, desarrollo, conclusión, etc., nada más es la nerviolera de este señor. Eran como adivinanzas, lo hizo para entretenerse con sus amigos. Poulenc tocaba y preguntaba ¿quién es éste? A través de la música decían: "Ah, ahí está retratado fulanito...".

Esto que les leí antes es únicamente como una vista "a ojo de pájaro", para explicar de qué depende que yo, como espectador, me dé cuenta de la forma.

Las formas no fueron impuestas por nadie en particular; la forma resultó de la manera que encontró más hábilmente el creador para decir lo que tenía que decir, bien dicho. Cuando una forma fue acertada, quedó como modelo para los demás. Por ejemplo, la sinfonía no llegó a ser sinfonía porque un día un compositor la inventó. Es producto de una cadena de maneras de decir las cosas que llegó, finalmente, a una culminación, después de muchos años de pruebas. Y esa culminación se mantiene como modelo únicamente de molde, no de contenido. Las formas son patrones, pero ese patrón llegó a serlo a través de los años y múltiples experiencias de búsqueda de la mejor manera. Cuando llegó a su culminación, en alguna época de la historia, el resto de la gente dijo "Éste es el modelo, y esto es lo que significa clásico".

Clásico significa modelo. La mejor manera de hacer las cosas a la que se ha llegado. Se analiza esa conducta y se toma como ejemplar. Se sigue como un hallazgo de la humanidad que nos sirve de base para ir a la segura en nuestro trabajo. De manera que esas formas no son modelos rígidos, son propuestas de aciertos. Orientan muchísimo, es la experiencia del pasado que nos sirve como una regulación de nuestra conducta para también lograr aciertos, pero de ninguna manera son rígidas.

El ejemplo de Beethoven

Tenemos como ejemplo a Beethoven, uno de los más prestigiados compositores en la historia de la música de Occidente en cuanto al bien hacer las cosas; por eso es un clásico, un modelo, un ejemplo. Pero eso no quiere decir que no haya hecho cosas que le salieron muy mal ni que Beethoven no haya pasado enormes dificultades para lograr estas cosas que conocemos de sus trabajos escogidos, que le salieron lo mejor que pudo haber salido en ese momento. Es lo mejor que se pudo haber hecho en su momento, pero es producto de siglos antes de él, de maestros y maestros, de quienes se fue aprendiendo y se fueron siguiendo modelos, con los que se siguió trabajando.

De todas las formas musicales se puede decir esto. Ahora, Beethoven parece paradójico. Considerado un clásico modelo, fue un hombre que rompió las estructuras del pasado e inventó nuevas maneras de expresión, de modo

que en su época era un contemporáneo con nuevas propuestas sobre las bases de la herencia de los compositores respetables anteriores a él. Siguió los ejemplos de los mejores antes que él y dentro de eso, hizo nuevas propuestas. Ejerció un cambio en su época.

Y entonces venía el reclamo de los observadores, de los críticos. Decían: "Maestro, tantas reglas, tanto rigor académico, tantos años de aprendizaje para que usted no siga las reglas, entonces para qué tanto estudio". Y él respondía: "Si yo no tengo reglas, no tengo qué saltarme. Si me voy a saltar algo es para proponer algo mejor de lo que se ha propuesto hasta ahorita y no puede ser mejor si no conozco lo anterior. Necesito conocer las reglas del pasado, aplicarlas con ejercicios constantes, durante mucho tiempo, para poderme dar cuenta de si me sirven o no. No es un ajuste a la tradición por seguir con la cabeza agachada, ¿porque los otros dijeron que estaba perfecto, para mí va a ser perfecto? Yo voy a ver si para mí es perfecto, y ¿cómo lo voy a saber? Solamente experimentándolo".

Beethoven experimenta, y tiene su época que se llama "clásica". Sigue las normas de los mejores anteriores a él, con toda su creatividad. Tiene otra época en que empieza a hacer nuevas propuestas sobre estas bases, es un periodo de transición, un puente. Ya después abandona todo y se dedica a hacer lo exclusivamente nuevo; le sale bien porque tiene la experiencia de haber pasado por el camino de todos los que le antecedieron. Pisó sobre sus huellas y después, sobre esas huellas, marcó nuevas maneras de hacerlo, porque le tocó vivir un periodo de la historia que le facilitó, le proporcionó esa idea, esa conducta, esa manera de moverse. En su juventud le tocó la época del rigor académico, cuando las cosas tenían que hacerse según los modelos y si no, no eran aceptadas, éste es el fin del siglo XVIII.

Le tocó la transición hacia el siglo XIX, con sus inventos, revoluciones, nuevas maneras de vivir, nuevos instrumentos, todo nuevo, el fin de siglo, el caos en donde empiezan a dejarse de lado muchos valores y se empiezan a buscar nuevos, es una época puente en donde él necesita hablar de cosas que no tuvieron oportunidad de vivir los que vivieron antes que él.

Él tiene que encontrar la manera de hablar de estas cosas, de la máquina de vapor, de la velocidad, de los enciclopedistas, de las filosofías de libertad, de la política de Napoleón, por ejemplo. Es un cambio no nada más político, es social, de vivencia cotidiana, le toca vivir la propuesta del Romanticismo, del individualismo, del hombre visto no como un conjunto

sino como un individuo separado del conjunto y con el derecho de decidir sobre su futuro e incluso sobre su vida. Se empieza a ver con escándalo el derecho al suicidio. Son cosas tremendas, Beethoven habla de lo que le está sucediendo a él y a su entorno, que es un cambio. Su música daba un cambio de materiales para decir lo que les estaba pasando.

Él entra al siglo siguiente y ya se acepta lo que llamamos el Romanticismo, en la vida cotidiana, no en los libros teóricos. La gente empieza a vivir de acuerdo con otros parámetros de conducta. Beethoven se quita la peluca, se quita la casaca, se abre la camisa, habla en público de cosas que la gente no se atrevía a hablar antes. Se toma la libertad de decir lo que estaba prohibido. Por lo tanto, necesita otros materiales para decirlo musicalmente.

Es un contemporáneo de la trayectoria de toda su época. Es contemporáneo dentro del clásico, dentro del periodo de cambio y cuando ya está establecido el cambio dentro del Romanticismo. De manera que siempre es contemporáneo, siempre va de acuerdo con su época; sin embargo, no reniega totalmente de la tradición, con base en la tradición, con los moldes que le heredaron sus antepasados, dice lo nuevo.

Beethoven es el ejemplo máximo que tenemos del bien hacer las cosas, no es rígido y está muy bien su respuesta: "Yo necesito las reglas, porque si no las conozco y no las he vivido, me las salto arbitrariamente, soy un rebelde sin causa. Tengo que ser rebelde contra algo específico y decir por qué. Lo que propongo de diferente tiene que ser aceptado por la gente como mejor que lo anterior". No es nada más cambiar por cambiar, porque ya me aburrí, actitud muy contemporánea: "Ay, qué aburrimiento, qué horror, qué fastidio, siempre lo mismo...", y entonces cambian porque sí, y las obras quedan sin ninguna solidez, banales, superficiales y frívolas, porque la motivación es frívola y banal, insuficientemente fuerte y no convincente el cambio. El cambio tiene que ser propuesto por una necesidad, no por un capricho.

Las estructuras y las formas, como modelos, lo son porque han funcionado. Si funcionaron en aquel momento y siguen funcionando, no son antiguas, siguen vivas, actuales, siguen teniendo vigencia, son contemporáneas. Cuando una forma deje de funcionar, será antigua. ¿Por qué se habla de la eternidad en el arte, de las obras que son eternas y siguen funcionando? Porque a pesar de que las hayan hecho en un siglo anterior, nos hablan de la forma en que vivimos nosotros, siguen siendo actuales, tienen vigencia.

Por eso es bueno estudiar las formas, para revisar si nos van a seguir funcionando o no. Si nos siguen funcionando, no debemos tener ninguna duda para usarlas.

La estructura

La estructura parte de individualidades que llegan a ser generalidades. Lo antiguo no es antiguo por el momento en que se hizo, porque en ese momento fue moderno; puede ser antiguo únicamente de acuerdo al calendario, pero de acuerdo con la vivencia, la necesidad y la utilidad, sigue siendo actual aunque se haya inventado hace mucho tiempo.

Para el arte contemporáneo verdaderamente hay un reto; ya han pasado tantísimos siglos de hombres ingeniosos que han inventado cosas, que a estas alturas de la edad del ser humano ya es muy difícil inventar algo nuevo. Lo que el hombre ha inventado siempre nuevo son sus herramientas, no cómo ni para qué las usa. El cómo y para qué las usa van de acuerdo a su naturaleza.

Cuando seamos seres mutantes y no necesitemos dormir, comer, procrear en la forma en que lo hacemos, morir, cuando no sintamos hambre, sed, frío, calor, cansancio, entusiasmo, gusto, placer, disgusto, tendremos otras cosas qué decir y otras maneras de decirlo. Sin embargo, somos muy ingeniosos en con qué lo decimos. Dicen los antropólogos que el hombre se diferencia del resto de los seres de la naturaleza por su capacidad de inventar instrumentos. Otros seres de la naturaleza no tienen esa capacidad. Son los instrumentos, las herramientas, los que nos hacen evolucionar, pero las necesidades son siempre las mismas, desde el hombre de las cavernas. Entonces, hay que tener mucho cuidado con los conceptos de modernidad y contemporaneidad.

Las estructuras son inventos ingeniosos de los hombres para resolver cómo decir las cosas. Es cualquier sistema ordenador del sonido. Cuando ya se encontró una manera satisfactoria en que se entiende eso que se quiere decir, se toma como modelo, es ejemplar, y como ya dije, se le llama clásico. Clásico es el aprovechamiento de la experiencia de otro que encontró antes que tú la manera de decirlo.

Las formas son patrones para hacer las cosas. Por ejemplo, el patrón (para hacer un vestido) lo ajustas a tu medida, no es rígido, lo ajustas a tu estilo,

a tu sensibilidad, a tus ganas de cómo quieres que sea. Por esto es correcto llamarle patrón a una forma. Y estructura es cómo encajar el molde, es el hecho de construir sobre esos moldes, es el trabajo que se hace con la forma. La forma es algo ya establecido sobre la experiencia anterior. Esto es aplicable en cada arte. El lenguaje, la manera de decirlo cambia, pero el hecho es el mismo en todas las artes. Es cómo manejas ese medio. *La estructura es cómo combinas los elementos de la forma.* Es el trabajo constructor del individuo. Eso es personal y de ahí sale el estilo, de manera que, siguiendo una forma heredada, se le da un estilo personal.

La mejor manera de ver algo que nos interesa es sacarlo de su contexto y verlo desde lejos. Si les voy a hablar de música y de danza, para poderlo aclarar mejor me voy a la escultura, la pintura, la arquitectura, el teatro, la literatura, donde lo veo mejor porque no estoy siendo subjetivo; es decir, no estoy emocionalmente implicado en el problema.

Todas esas maneras de decirlo, tan elaboradas, tienen que ver con la desesperación del creador, que está buscando cómo decir aquello que es inasible, pero cuando uno no es el que lo va a hacer, lo puede ver con mucha más claridad. Como dijo Mauricio González de la Garza: "Como yo nunca voy a bailar *El lago de los cisnes* en Bellas Artes, puedo hablar de cualquier danza que vea, porque no estoy implicado".

Cuando estás implicado te queda demasiado cerca, te complica, te revuelve, porque entra tu pasión. El apasionamiento confunde mucho, porque quieres decir con precisión algo que para ti es impreciso. Entonces, es mejor observar lo que hace otro para poder precisar, porque es una observación a distancia; ya después se aplica y se ve con mayor claridad.

Por eso la gente opta por la comodidad de huir ante la creatividad, repite fórmulas, hace elaboraciones en serie, que son imitaciones. Y a veces no se llega ni siquiera a la imitación, sino a la pretensión de la reproducción exacta del modelo original. Cuando la gente huye del enfrentamiento con la creatividad, la pierde por completo.

La tendencia de la comercialización es la prisa, hay una fecha impuesta y la creatividad no admite esta imposición. Hay una declaración que hizo Octavio Paz hace poco, en un festival en Europa. Le preguntaron su opinión acerca del arte contemporáneo, cómo se podía apreciar, sobre qué parámetros, y dijo: "Es muy difícil señorita, no quiero contestarle eso, no me quiero comprometer". La entrevistadora lo presionó, y él respondió: "Lo que pasa es que se ha

degenerado el arte, no sabemos cuál va a ser el futuro del arte contemporáneo, porque ha adquirido un precio y ha perdido un valor”.

Esto nos ha pasado en México desgraciadamente en los últimos años de lo que se llama la reforma educativa y a nosotros en el arte nos han tocado las peores patadas. Se han tomado diseños que han funcionado como modelo en sociedades muy diferentes a las nuestras, y a nosotros no nos han funcionado. Cómo vamos a aplicar sistemas hechos en Dinamarca, en Suiza o en Suecia...

Ahora ya se está analizando si todas estas normas de la reforma educativa nos están funcionando o no y por qué no están funcionando en una proporción muy grande en México, porque estamos viendo el resultado en las generaciones a las cuales se les aplicó, que son gente inepta en su trabajo, con todas las “perfecciones” que ofrecía el sistema que se aplicó.

Como las formas que hasta este momento han sido probadas como funcionales dentro de nuestra cultura occidental han venido sucediendo a partir del siglo I, tendríamos que empezar a estudiar cómo y en qué se basaban los compositores de ese siglo I.

Si la civilización occidental es a partir del cristianismo, si antes del cristianismo no existe el concepto occidental, ¿quién dijo “arte occidental” o “cultura occidental” para diferenciarlos de las demás?

Fue en el Imperio Romano. Los romanos le llamaron oriente a lo que les quedaba de frente al norte hacia la derecha, porque el Imperio Romano tenía tantas colonias extendidas en todo el mundo conocido, que decidió centrar su control en Roma, y mirando desde allí hacia el norte, a todo lo que les quedaba del lado derecho lo llamaron “cultura oriental”. Entonces, cultura occidental es a partir del centro de la ciudad de Roma en la época del Imperio Romano. Francia era una colonia en donde ellos imponían su cultura occidental. Era un país exótico, Las Galias.

Empezaron a establecer normas: el que tenga este tipo de conducta así, en su vida cotidiana, se puede llamar ciudadano digno de ser atendido por Roma. Se preocuparon mucho por la identidad romana y a esto lo llamaron latino: “Si estás en la India, en Persia, en Francia, en Inglaterra, en cualquier país, si te vistes con una toga blanca, si comes a tal hora, si rezas a estos dioses, si cantas en esta forma, si caminas en esta otra, si hablas de tal modo, perteneces al Imperio y tienes todos los derechos de los romanos”.

Fue por identidad sobre todo, se ocuparon mucho de establecer una identidad porque habían hecho tantas colonias en todas partes, que cada una era distinta, y eso estaba generando guerras fratricidas, guerras civiles. Querían emparejar lo más posible a todo el que quisiera seguir bajo el derecho romano, ser defendido por las leyes romanas, estar bajo el cuidado de Roma. Como identidad empezaron a establecer normas, ahí conjuntaron todas las culturas de sus colonias y vino una asimilación, una adaptación. Es la parte positiva del Imperio Romano, aparte la destrucción, barbarie, belicosidad, armamentismo, etc.

Veamos cuál es la parte positiva de este imperio que logró mezclar, mezclar todo lo que tomó de sus colonizados y adoptarlo para establecer una identidad latina.

La asimilación romana

Todos los antecedentes que hemos visto, de hebreos y de griegos, van a estar asimilados, y en menor proporción también de africanos, de fenicios, etc. y de Medio Oriente. Los van a asimilar para decir: "Esto es romano". Impusieron esta cultura y la llevaron a todas partes; hasta la fecha todos los países latinos seguimos bajo esa cultura. Lo que se estudia en la carrera de Leyes es todavía el Derecho Romano.

Esta sociedad fue fabricada mezclando sus propios elementos con otros que asimilaron de sus pueblos conquistados, especialmente de los griegos y de los hebreos, porque fueron los que los sedujeron mejor y se adaptaron mejor por contacto, desde tiempos muy remotos. Fue un pueblo que se ocupó, más que de otra cosa, de la conquista de territorios, a causa de necesidades que no podían solventar por sí mismos. Por ejemplo, la sal para la conservación de los alimentos no la podían conseguir dentro de sus territorios, entonces conquistaban territorios donde la había, hacían sus carreteras para traerla y distribuirla.

Es decir, fue un pueblo que se ocupó de conquistar para su supervivencia, para tener derecho a los bienes de los otros, por dominio. Asimilaron más de las culturas que les pareció que no se ocupaban tanto de colonizaciones y guerras. Allí empezaron a cubrir sus deficiencias, porque ocupados de la guerra todo el tiempo y dedicado el pueblo nada más a entrenarse para ella, habían dejado de lado muchas otras cosas, sobre todo las artes exclusiva-

mente estéticas. Fue una cultura unilateral, con prioridad para el arte de las armas.

El pueblo que más les interesó como modelo de equilibrio fue el griego, lo adoptaron pero con mucho truquerío en el sentido de no decir que lo griego era griego, sino que era un hallazgo romano, porque los griegos eran sus esclavos y no iban a confesar que tomaban normas de sabiduría de los esclavos que tenían en su casa. No podían decir que el filósofo era su esclavo y que ellos iban a tomar la sabiduría de su esclavo para ser mejores. Mejor lo dijeron de otro modo para sostener que era de ellos. Así empezaron a mentir, ésa es la parte negativa.

Dentro de la música, veamos cómo empezaron a codificar las normas que les parecieron más adecuadas y que tenían que ver con los griegos, aunque ellos no lo decían. Para eso haremos una pequeña introducción sobre el canto gregoriano, que es la primera música establecida como identidad nacional de los romanos.

Ellos toman el concepto de las musas y de las bellas artes, y dicen: "En las bellas artes es necesario un *principio ordenador*, condición *indispensable para crear la belleza*. Este principio se llama simetría en las artes del espacio y del reposo, como la escultura, la pintura y la arquitectura, y se llama ritmo en las artes del tiempo y del movimiento, como la música, la poesía y la danza". Éste ya es un enunciado imperial a la manera del pensamiento latino, donde ya está asimilada la idea griega sin el contexto cultural griego: lo que es simetría en las artes del espacio se llama ritmo en las artes del tiempo. Es un principio ordenador, condición indispensable para crear la belleza. ¿Y cómo definen el ritmo? Ritmo es una sucesión ordenada de movimientos perceptibles de modo claro, distinto e inmediato. Ahí está lo efímero de las artes del tiempo. De manera que el ritmo es una sucesión ordenada de movimientos perceptibles de modo claro, distinto —hasta la articulación— e inmediato. Nada de tener que pensar y reflexionar para darse cuenta; sucede, se percibe y ya.

Ahora, la explicación que dan los gregorianistas, los eruditos: el ritmo es una sucesión de movimientos —esto quiere decir que tales movimientos deben oírse uno después de otro, no simultáneamente—; dicha sucesión ha de ser ordenada, es decir, debe seguir alguna regla —debe ser armoniosa, para que esté en orden y nos produzca placer— de movimientos perceptibles, o sea, con tal intensidad que los podamos notar. Y debemos percibir de un modo claro, es decir, sin lugar a duda distinto, para que se puedan analizar

sus diferentes elementos, e inmediato, es decir, que no se interrumpan o estén tan distanciados que no sea posible captar su relación. Ahí hay muchísimo que reflexionar acerca de cómo manipulaban las cosas.

Hay una unidad de ritmo —su parte más pequeña e indivisible— a la que ellos le llaman “tiempo primo” o “tiempo simple”. La definición es del filósofo Arístides Quintiliano, que también es un teórico musical. La unidad de ritmos de tiempo primo él la define como la medida del movimiento y del reposo. Su duración no debe ser ni muy breve ni muy larga, y su propiedad es la de ser indivisible y el más breve de todos.

Ahora, dicho tiempo primo, si bien no puede dividirse, sí puede adicionarse, alargarse o retardarse. Lo primero sucede cuando uniendo tiempos primos se obtienen tiempos compuestos, y éstos son los “pies”. Ars is y tesis, ahora los vamos a combinar en pies, se llaman tiempos compuestos, que por ley natural e instinto sólo pueden ser binarios o ternarios. ¿Por qué? Por ley natural e instinto, porque son las palpitations del corazón, el pulso humano. Sístole y diástole, dos-tres al mismo tiempo con su inicio coincidente en el uno, tanto de la bipartita como de la tripartita. Por ley natural sólo pueden ser estos tiempos compuestos de dos en dos o de tres en tres, en forma contraída o sueltos. De manera que si yo hago: “paan, paan, paan”, es una contracción de “pán-pan”, “pán-pan”, “pán-pan”, no es división, sino contracción. Quiere decir que eran dos, agregados, y yo los asimilé en uno. Y éste: “paan-tan, paaan-tan”, no es más que “pan-pan-pan”, contraídos dos en el primer enunciado. Estas agrupaciones, que hemos estudiado como pies, ritmos, yambo, troqueo, tríbraco, espondeo, en los griegos, ahora veremos cómo las enfocan los romanos.

Para que estas agrupaciones rítmicas puedan ser percibidas, es necesario un ligerísimo apoyo de la voz que las emite, que se llama “ictus rítmico”: el impulso que produce la salida del sonido, el resorte, el impulso interno.

Existe otro apoyo, o esfuerzo, por medio del cual emitimos cualquier sonido, y recibe el nombre de “ictus individual”, de tal manera que en el siguiente ejemplo tenemos un ictus rítmico y tres individuales: “uán-pam-pam”. Un ictus rítmico es el que hace: “uán, pam, pam”, “uán, pam, pam” el ictus que nos está marcando como grupos de tres en tres: uán, pam, pam; uán, pam, pam. Hay un ictus rítmico grupal que está marcando dónde empiezo mi porción de tres en tres, y hay el otro ictus individual que es el hecho de emitir el sonido: “pan-pan-pan”, “pan-pan-pan”.

El ictus individual no necesita ser indicado en la práctica, es espontáneo, porque de lo contrario, no hay sonido. Es la contracción de la glotis para distribuir el aire que pasa por las cuerdas vocales: hip, el hipo, hip, hip, hip; á, á, á; ése no necesita ser indicado en la práctica. El ictus rítmico, que es el que agrupa de dos en dos o de tres en tres, se indica en el papel con una pequeña raya vertical que se coloca arriba o abajo del sonido que lo lleva. De manera que cuando yo escribo grupos de dos o grupos de tres, el ictus individual no lo tengo que marcar. Tengo que marcar cómo lo estoy agrupando; si pongo un sonido aquí, otro aquí, otro aquí y otro aquí y otro aquí, para indicar si los estoy agrupando de dos en dos o de tres en tres, necesito la rayita. Entonces para el oído va a ser: pám-pam/pám-pam/pám/paro, o pám, pam, pam/pám, pam, pam.

Ictus rítmico es el que indica en qué porciones estoy subdividiendo. Nosotros le llamamos acento fuerte y acento débil, o tiempo fuerte y tiempo débil (binario) o fuerte-débil, débil-fuerte, débil-débil (ternario) pero todos son ictus individuales.

Ahora vamos a ver cómo explican los pies musicales: uniendo tiempos simples a tiempos compuestos, se forman los pies rítmicos o musicales, que son unidades superiores de ritmo compuesto, en arsis y en tesis. Y dicen ellos que los antiguos griegos aceptaban en teoría, como el ritmo más pequeño, el pirriquo, formado por un tiempo primo o simple en su arsis y otro en su tesis. Aám pam, le llamaban pirriquo a ese conjunto, arsis-tesis. Respirar y expirar: arsis y tesis, alpha y omega, principio y final, propuesta y solución, están en la respiración, pregunta, respuesta. En la práctica ese pie compuesto de dos —se dice pirriquo— era desechado porque producía un ritmo demasiado vivo y fragmentado, producía una aceleración interna, como una respiración enferma, asmática, desesperada.

En la práctica, los pies más pequeños debían tener cuando menos tres tiempos primos, no dos, sino uno más: un tiempo compuesto, binario, y otro simple, muy contraído. Así explican el largo-corto o corto-largo.

Estos pies prácticos eran nada más el yambo, que es corto-largo; el troqueo, que es largo-corto, y el tríbraco, que es de tres en tres, separados. ¿Cuál es el yambo? Pam-paaa, pam-paaa. El troqueo: taan-tan. El tríbraco: tán-tan-tan. El más pequeño en la práctica tenía que ser un compuesto de tres, ya sea contraído al principio, dos y uno suelto, o uno suelto y dos contraídos, o los articulados, los de tres de dos no, porque da una sensación de agitación, de desesperación.

Desarrollando la elevación o el apoyo, arsis y tesis o ambas cosas, se obtienen pies mayores, porque éstos son los más chicos. Pies mayores que se dividen en géneros: el género par, o sea, cuando arsis tiene igual número de tiempos que tesis, entonces al tener arsis tenemos: un-dos, un-dos, igual número, un-dos y la tesis un-dos. O cuando tenemos un-dos-tres, un-dos-tres, cuando son iguales arsis y tesis, tienen el mismo número de tiempos, a eso se le llama género par, sea cual sea el número de tiempos que tenga el arsis o la tesis, pero el mismo número.

Las combinaciones más complicadas se van a especificar en géneros de pies. De estos géneros el primero es el que se llama "género par", cuando el arsis y la tesis tienen el mismo número de tiempos primos. El género doble es cuando tesis tiene doble número que arsis, es decir, si tengo dos en arsis tengo cuatro en tesis; si tengo tres en arsis tengo seis en tesis. Cuando tesis es más largo que arsis, es el doble.

—¿El concepto de motivo todavía no aparece?

—No, el concepto de motivo musical viene hasta el Romanticismo, hasta el siglo XIX, estamos en el siglo I, y esto es música popular, no erudita. Es la observación de la práctica, es decir, se saca esa teoría para tener elementos de análisis del formato. Entonces, vamos a decir género para cuando arsis y tesis tienen el mismo número de tiempos; género doble cuando tesis, que es el apoyo, tiene el doble que arsis.

Sesquiáltero es otro género, aquel en que una parte, cualquiera de las dos, arsis o tesis, tiene el mismo número de tiempos que la otra, más la mitad. Cualquiera de las dos tiene el mismo número que su compañera, más la mitad. Por ejemplo, dos-tres. Arsis tiene dos, tesis tiene dos más la mitad de dos, o al revés, cualquiera de las dos partes tiene igual que su compañera, más la mitad. Entonces es dos-tres, o cuatro-seis, o seis-cuatro. Arsis tiene seis y tesis tiene cuatro. Es decir, arsis tiene el mismo número más la mitad de tesis, 8-2 ó 3-2 también.

—Qué matemático.

—Más bien qué aguda observación de las proporciones, que se la debemos a los griegos.

Y viene el otro que se llama género sesquitercio, más elaborado todavía. El sesquitercio es el que tiene igual número de tiempos en ambas partes más un tercio, ya sea en arsis o en tesis, indiferentemente. No la mitad del compañero, sino un tercio.

Esto es pura lógica aristotélica. Tenemos la proporción de tres-cuatro. Sólo es posible cuando se puede subdividir en tercios, tres-cuatro, es decir, la otra parte tiene tres más un tercio del otro, o cuatro-tres; seis-ocho, ¿sí? Seis más un tercio y viene lo más complicado, porque ese tercio es la mitad. Seis-ocho, proporción sesquitercia. U ocho-seis. Pero todo está fincado en la visión de arsis-tesis. Podemos empezar con arsis o con tesis. Podemos hacer tesis-arsis o arsis-tesis. Lo importante es que el género está visto bipartito.

—¿Tiene la misma duración?

—Todos los tiempos tienen la misma duración. El tiempo primo siempre tiene la misma duración. Se pueden contraer, pero lo importante es el número de tiempos primos.

—¿Dura lo mismo arsis que tesis?

—No, aquí se está proponiendo una manera de estructurar en donde las dos partes no tengan los mismos tiempos, porque si alguna tiene mayor número de tiempos, dura más. Todos los tiempos son iguales.

Si yo tengo 8-6 y el 8 es arsis y 6 es tesis, no son del mismo tamaño. Es un ritmo libre, no hay la idea del compás, la medida del tiempo es cada ictus individual. Un-dos-tres-cuatro-cinco-seis-siete-ocho, un-dos-tres-cuatro-cinco-seis-siete-ocho o un-dos tres-cuatro-cinco-seis, 1-2-3-4-5-6-7-8, es una caída más larga, porque todos los pulsos son iguales.

—¿Estas combinaciones que hicieron se debieron a que así queda particularmente equilibrado?

—Es porque así hablamos. Es únicamente medir el habla, tener una sensación proporcional de cómo hablamos correctamente, con proporciones en el modo de decir, que no haya confusión. Por eso dije desde el principio qué es el ritmo: es orden, un principio ordenador, condición indispensable para crear la belleza; se llama simetría.

Nosotros creemos que simetría son partes iguales; no son iguales, sino proporcionadas, es una visión proporcional de las cosas. Cómo equilibrio, con tercios, con mitades, con qué. Pero la visión general es bipartita porque así somos los seres humanos. Las células se reproducen por partición binaria y de la mitad para un lado somos iguales que de la mitad para el otro lado; observaron que no era con tal exactitud, pero sí es la sensación. Puedes tener una oreja más larga o un pie más grande, pero tienes dos pies, no un pie y una pezuña. Tienes dos pies, dos manos, dos ojos, dos fosas nasales y aquí

en medio no tienes un diente y una espina, sino dos dientes. Es la visión del ser humano, que está constituido así.

—Sí, arriba y abajo.

—Exactamente. Toda esta visión, ¿por qué? Porque la música es una expresión humana y el ser humano se expresa a sí mismo con estos medios. Todos los pies, además, entran en esta clasificación, ascendente o descendente, según comiencen. Si un pie comienza en arsis es ascendente y si un pie comienza en tesis es descendente.

Ahora, con respecto al ictus rítmico en relación con el pie musical, que es la organización de los ictus, hay que decir que el ictus rítmico de la tesis siempre es más importante que el del arsis, porque es resolución o apoyo, y la otra es elevación nada más.

Voy a recurrir a otro libro en el que se trata del principio de repetición. Tiene que ver con el ritmo y con la concepción de melodía que vamos a estudiar más adelante.

“Un objeto cualquiera y su imagen reflejada en un espejo constituyen una pareja de figuras simétricas.” Hay que tener mucho cuidado con esto de los espejos en la construcción.

“Esta duplicación de elementos visuales con respecto al plano del cristal es una simetría, es decir, una repetición inversa.” De manera que la simetría no es una reproducción exacta, es una reproducción a la inversa de la misma imagen. De derecha a izquierda y viceversa, entre las figuras.

“La simetría es un fenómeno ampliamente difundido en la naturaleza y todos los organismos superiores a una célula presentan simetrías de un tipo u otro.”

“La simetría puede conocerse como un primer grado de organización de la materia. En cierto modo el concepto de amorfo, o carente de forma, es equivalente al de asimétrico, carente de simetría.”

Ahora, una célula, cuando se reproduce por partición, puede hacerlo indistintamente hacia su izquierda, hacia su derecha, hacia arriba, hacia abajo o en diagonal. Ahí no hay ley que fije hacia dónde se va a reproducir, para dónde va a empujar a la molécula siguiente, para arriba, para abajo o para un lado, pero lo que siempre se repite es que es bipartita y simétrica, repite su propia imagen al revés. Ése es un principio de organización de la materia.

“El esquema formal más simple que cabe imaginar es la simetría. El problema de la forma, en todas las artes, siempre gravita en torno a lo simétrico.”

Tiene que haber primero simetría para poder hablar de asimetría. Como Beethoven, primero tuvo que tener una regla para después hablar de cómo saltársela. Sin simetría no puede existir el concepto de asimetría.

“En las artes visuales las simetrías se perciben de un solo golpe de vista. La repetición de los elementos se presenta como un hecho ineludible. En la música —y vamos a asociarlo con la danza— por tratarse de un discurso, la simetría no puede realizarse de un golpe, sino que requiere un tiempo para desarrollarse y hacerse perceptible.” Primero sucede una cosa y luego la otra. Entonces nosotros, por comparación, establecemos la simetría. “No se trata pues de una verdadera simetría sino de una repetición. De una reaparición periódica de los mismos elementos, reaparición sin la cual la música sería ininteligible.”

—Pero en danza sí hay diseños corporales simétricos.

—Cuando hay dos cuerpos, mínimo.

—No, uno.

—Ah, claro, en la forma como lo estás poniendo, sí, pero en el transcurso del movimiento ya no, porque estamos hablando de forma artística, no de diseño corporal. Por eso yo distingo mucho, en la coreografía, entre diseño corporal y coreografía. Esta última se puede hacer por medio de diseños corporales. Como las notas en la música: las notas no hacen la sonata, la sonata es cómo organizo las notas.

“Ya vimos que en el lenguaje hablado, ciertas combinaciones fonéticas no resultan admisibles, son absurdos, pero en el lenguaje musical no existe esta posibilidad.”

Cualquier combinación es inteligible. “La frecuencia con que utilizamos una combinación u otra es un simple rasgo de estilo de cada época.” Cada época decide, por gusto común, dónde repetir, cómo, qué tanto, pero nunca se excluye la repetición, jamás, en las formas artísticas. No es un elemento exclusivo. No repetir hace que te manifiestes torpemente, y eso no es arte.

No hay música sin repetición. Ahora, cómo manejas, cómo combinas estratégicamente o con ingenio tu repetición, es otro asunto, cuestión de habilidad en la artesanía.

“Este hecho se observa mucho más claramente si consideramos la posibilidad de repetición de los sonidos básicos. Mientras una palabra como c, c, c, c, es un absurdo idiomático, la sucesión de do, do, do, do, no es un absurdo musical.”

Beethoven, en su ta, ta, ta, páam, está repitiendo un elemento indivisible, la misma nota tres veces, y eso no es absurdo, la repetición; mientras que si hablamos repitiendo ese fonema indivisible varias veces, sí es un absurdo, no estamos hablando con habilidad, sino con torpeza ("k-k-k-k-k-k").

"La repetición en la música es, ni más ni menos, el principio que rige su discurso."

—Lo mismo se puede decir de la danza.

—Exacto, se parecen muchísimo.

"El primer tipo de repetición que existe en un enunciado musical es el más sencillo, es el del pulso rítmico. La repetición de un simple esquema rítmico a lo largo del tiempo." Ése es un primer nivel elemental. Un segundo nivel de repetición, que se interpenetra con el anterior, se establece en lo que se llama la estructura de una melodía. Una melodía es una sucesión de enunciados, esto es, de combinaciones de sonidos de distintas duraciones que presentan ciertas similitudes entre sí. De manera que una melodía es una sucesión de combinaciones de notas de distinta duración que presentan semejanzas entre sí.

—¿Si no hay esa semejanza no es melodía?

—Son diferentes los sonidos, pero su estructuración tiene que ser perceptible como algo conocido de antemano.

Por ejemplo, en una cinta cinematográfica, si en cada cuadrado pongo una figura distinta, al proyectarla en la pantalla no reconozco nada, veo un garabato; si repito en ciertos tramos la misma figura, voy a reconocer qué estoy viendo, porque es un arte del tiempo. A través de la repetición reconozco qué es aquello que se me quiere mostrar. Si repito demasiado, me aburre, pero si no repito, me confunde; entonces la habilidad está en cómo y cuántas veces repito, para que sea claro lo que quiero presentar a la mente, por medio de los ojos o del oído. Si abro la regadera y de cada agujerito cae algo distinto, una gota de agua, tierra, grava, aceite, lo que recibo es una confusión de sensaciones en mi piel. De cada agujerito tiene que caer una gota de agua para que yo sepa que es agua en mi piel.

La repetición te hace posible, como ser humano, reconocer qué es lo que percibes, porque es a través del tiempo, por eso es un arte del tiempo y la memoria. El recurso de repetir hace posible reconocer, pero si repites en demasía, es hostil, te está diciendo que eres un bruto, que no tienes sensibilidad para reconocer y te repite demasiado.

—Consolidar y reconocimiento.

—Exactamente, el reconocimiento, porque conoces en el primer enunciado, reconoces en los siguientes repetidos, conoces de nuevo, reconocer es conocer otra vez, entonces identificas y es una capacidad placentera saber de qué se trata y no ignorarlo. Lo peor que le puede suceder a un ser humano, que lo desequilibre, es no saber, entra en descomposición interna, en desconocimiento, en ignorancia. De ahí que les haya hablado de la anagnórisis.

—Se me ocurre que lo único que no es repetible son las transiciones, por ejemplo, de una palabra a otra.

—Los puentes de enlace, aunque no son la repetición de los elementos, tienen una relación con esos elementos, tienen alguna parte reconocible de ellos, lo que es diferente es la manera de estructurarlos, porque los sonidos de la escala musical son siete, no puedes usar más y ya los conoces; creas sobre algo conocido pero estructurado de una manera novedosa. No puedes usar un ruido como transición cuando estás usando sonidos, porque el ruido no estaba dentro de la cuerda, del material que estábamos usando, de manera que el elemento sorpresa no debe causar inquietud por ignorancia.

Si queremos entender por qué tenemos un régimen musical a base de tonos y que hay una nota en la escala que se llama tónica, alrededor de la cual circulan todas las demás, y que las demás son atraídas por ella, tiene que ver con el emperador, tiene que ver con la estructura social. La tónica es el emperador, la dominante es el que le sigue en rango. Su dominante es el secretario de Estado y así sucesivamente, toda la organización de tonos y de modos musicales tiene que ver con la estructura política y social: esta imagen de una persona suprema que rige los destinos de las demás.

Los romanos definen el ritmo como una sucesión *ordenada de movimientos perceptibles*, de modo claro, distinto e inmediato, de manera que el ritmo de las hojas de los árboles no les importa, el ritmo existe dentro de una estructura voluntaria con un objetivo; es humano y dentro de una conducta especial de un ser humano particular. De otra manera no conciben el ritmo, pertenece sólo a la música, la poesía y la danza. Para los griegos el ritmo está en toda la naturaleza, es una mística. Vean cómo los romanos van haciendo las cosas un poco pedestres.

Expliquemos qué es esto de movimientos perceptibles de modo claro, distinto e inmediato. Analizando, la explicación es ésta: "El ritmo es una sucesión de movimientos", "eso quiere decir que tales movimientos deben oírse

uno después de otro y no simultáneamente”, de manera que no hay el concepto de armonía, es lineal. Dicha sucesión ha de ser ordenada, es decir, debe seguir alguna regla (imposición), y ¿quién pone las reglas? El emperador decide quiénes dirán cómo se hacen las cosas, o, en el caso de los cantos gregorianos, San Gregorio Magno con su grupo de la Schola Cantorum.

Seguimos: “dicha sucesión debe ser armoniosa para que esta regla nos produzca placer”. Fíjense, ya empieza a haber la idea en la música de placer y displacer, de ahí viene la idea de consonancia y disonancia, de manera que los romanos no aceptan las disonancias, porque tienen entre sí los choques de las espadas, de los escudos y de los puñales; entonces esto es agresión, la disonancia. Dicen: “Para que este orden nos produzca placer”. ¿Entonces las artes son para el placer?

—Ya no son religiosas.

—No, están al servicio del placer de los jefes, de los altos niveles sociales. Al pueblo no le es permitido tener placeres. La civilización romana es decadente, todo es para el placer nada más, no para la expresión. Para los griegos la música es un lenguaje de expresión cotidiana, con diferentes aplicaciones, para ellos no es exclusivamente para el placer.

“Estos movimientos deben ser perceptibles”, ahí está la comodidad, “con tal intensidad que los podamos notar”. Por lo tanto, si haces un ritmo muy suave y sutil y yo no lo noto, eres pésimo, no sirves como músico, no sirves para mi placer, te mato.

Quiere decir sin lugar a dudas que estos movimientos debemos percibirlos de un modo claro. Si tú eres el músico de mi banquete y tocas una cosa que yo no entiendo, eres reo de muerte. Fíjense cómo van haciendo este arte que es universal, limitadísimo, cada vez más materialista. “Estos movimientos deben ser distintos, de manera que se puedan analizar sus diferentes elementos, y deben ser percibidos de modo claro e inmediato”, es decir, que no se interrumpan o estén distanciados de modo que sea imposible captar su relación. Así, esta cosa de los griegos de “ta-raa, taratatá, tariraró”, ellos no la entendían, eran rústicos, soldados, militares.

Pero vamos a ver cómo el canto gregoriano va adaptando eso y lo va espiritualizando, va a la *recherche*, a la recaptura. Son religiosos pero de una manera, cómo podríamos decir, fanática, no mística, no hay el convencimiento de que Zeus es la energía, no, Zeus es el mono que está ahí, yo voy, le rezo y él me oye

mágicamente, y me hace caso o no. Por eso se llenaron de estatuas, de fetiches, mientras que los griegos representan un concepto en sus estatuas.

Entre las estatuas griegas y las romanas, se nota mucho la diferencia. La estatua de la divinidad romana es un maniquí, no tiene vida. La divinidad griega tiene vida, te está hablando, se está moviendo constantemente, se nota. Las estatuas romanas son todas así, como barnizadas, muy pensadas, muy hechas para el placer de la vista, para que se vea bonito. En los griegos no importa si se ve bonito o no, evoca algo inmediatamente, da la sensación de luz, de aire, de amor, de pasión, de dolor. Por eso hubo el Renacimiento, donde retomaron la cultura griega.

Bueno, ellos dicen que “el ritmo tiene una unidad, la unidad de ritmo se llama tempo primo o simple”, eso lo vimos, estoy repasando. Y esto está definido por el filósofo romano Arístides Quintiliano, un teórico de la música que dice que “el tempo primo es la medida del movimiento y del reposo. Su duración no debe ser ni muy breve ni muy larga, y su propiedad es la de ser indivisible y el más breve de todos.” Con esta unidad de ritmo, que se llama “tempo primo”, se pueden agregar pulsos, pero ese pulso no se puede dividir.

“Dicho tempo primo, si bien no es divisible, sí se puede adicionar”, se puede alargar o retardar, pero es indivisible. “Se puede adicionar cuando uniendo tiempos primos se obtienen tiempos compuestos, que por ley general e instinto —dicen ellos, qué arbitrariedad— sólo pueden ser binarios o ternarios”, porque ya sabían de sístole y diástole por los griegos. Ellos nada más lo dicen así, pontifican, “sólo pueden ser así”, no explican por qué ni de dónde, ni qué tiene que ver con la naturaleza.

Estos tiempos compuestos, binarios, cuando tenemos dos tiempos primos en un fragmento, o tres tiempos primos, ternarios, pueden ser sueltos, es decir que sea perceptible cada ictus, o pueden ser comprimidos, es decir, como que un sonido largo se puede dividir en dos cortos, es decir, “en forma contraída o sueltos”. Fijense cómo todo lo empiezan a justificar, imponen una ley y luego la justifican: “para que estas agrupaciones puedan ser perceptibles es necesario un ligerísimo apoyo de la voz que se llama ictus rítmico”. Están hablando de teorías griegas pero en su lenguaje.

El sonido musical viene de la palabra hablada, *apoyo de la voz*, dicen, no hablan de los instrumentos. Ahí aceptan que la música viene de la palabra, sin decirlo, queda implícito por imposición. Es necesario un ligerísimo apoyo

de la voz, de ahí que a los sonidos musicales de los instrumentos, sin voz humana, les llamaran "voces". Éstos son los artilugios para imponer una ciencia supuestamente nacida de ellos, que tomaron de los colonizados.

"Existe otro apoyo por medio del cual emitimos cualquier sonido", es decir, el impacto de las cuerdas vocales. "Éste recibe el nombre de ictus individual." Cada sonido tiene su propio ictus, pero hay uno especial que es el que a nosotros nos orienta para saber dónde arranca un tiempo compuesto binario o ternario, cuál es el inicio, y es el ictus rítmico, no el individual. El ictus individual es el que se precisa para que salga un sonido cualquiera, de manera que en el siguiente ejemplo tenemos un ictus rítmico y tres individuales: uán-pan-pan; tán-tan-tan.

"El ictus individual no necesita ser indicado".

—¿Es el acento?

—No, no es acento, es el impulso, es la marca del impulso.

—Del inicio.

—El ictus rítmico es la marca donde percibes las secciones en que están divididos los pies o los ritmos compuestos. Como no estábamos hablando de subdivisión, es por agregado, por agregación, entonces, uán-tan o uán-tan-tan.

Ahora, el ictus rítmico se indica por escrito por medio de una raya vertical que se coloca arriba o abajo del neuma que lo lleve. Ya le llaman "neuma" a la nota escrita, de ahí nos viene el deterioro de pensar que la música está en el papel. Para los griegos no, para ellos el sonido es el hálito del interior de la persona, ése es el *pneuma*, para los romanos neuma es la figura escrita en el papel. Son materialistas, la música es "escrita".

Neuma es lo que nosotros llamamos nota.

"Uniendo tiempos simples a tiempos compuestos, se forman los pies rítmicos o musicales" -les siguen llamando pies como los griegos, pero no dicen por qué. "¿Qué son pies rítmicos? Es una unidad superior de ritmo compuesta de arsis y tesis." Ahí está. Le tapan tanto, que caen y usan palabras griegas, porque hay palabras en latín para decir elevación, apoyo, pero como están dentro de la teoría musical que aprendieron de los griegos, recurren a arsis y tesis. Es decir, la unidad superior de ritmo se compone de elevación y descenso, dicen ellos, no apoyo, descenso, arsis y tesis. Pues se puede decir *levatio* en latín, elevación, y *clivis*, que quiere decir inclinación. ¿Por qué le llaman arsis y tesis? Porque no tienen el concepto, entonces, usan las palabras griegas.

“Los antiguos griegos aceptaban como el pie más pequeño el pirriquo, formado por un tiempo primo simple en su arsis y otro tiempo simple en su tesis.” No explican que es la respiración, aspiración y expiración. Sólo dicen que es un ictus rítmico, un tempo primo en su arsis y otro en su tesis, pero en la práctica ese pie lo desecharon porque producía un ritmo demasiado vivo y fragmentado, esto dicen los romanos.

En la práctica ¿cuáles son los pies más pequeños? —y ahorita van a caer en lo que nosotros conocemos como yambo, troqueo, etc—. En la práctica los pies más pequeños debían tener cuando menos tres tiempos primos, o sea un tiempo compuesto binario y otro simple, o viceversa, lo que los griegos llamaban largo-corto o arsis-tesis, tesis-arsis. Ellos dicen “tiempo compuesto binario”, porque están diciendo que es por agregación y otro simple, o viceversa. Tales pies prácticos son el yambo, que es corto-largo, pero para ellos es simple-doble, contraído; “el troqueo”, que es al revés, doble contraído simple, “y el tríbraco”, que es el que tiene tres ictus y que nosotros podríamos llamar articulado.

De manera que ellos se basan siempre en el tres, el dos es una parte del tres, no pueden separar el dos y el tres.

¿Por qué? Por su mentalidad obtusa, nada más, porque toda la sociedad romana está basada en la familia: padre, madre e hijo, de manera que el dos es la pareja y el uno es el derivado de esa pareja. Siempre tienen el tres pero no a la manera de los griegos, que tienen una concepción tripartita del mundo, con tres totalmente independientes que forman una unidad: Padre, Hijo y Espíritu Santo dijeron los cristianos griegos, los griegos judaizantes. Esto no lo pueden concebir los romanos antes del cristianismo, dijeron: padre-madre, hijo, tres, el dos es parte del tres, es inseparable. La entidad es dos, el uno es escupido del dos. Es una mentalidad totalmente limitada.

—¿Por qué Padre, Hijo y Espíritu Santo, dónde está la madre?

—No existe entre los hebreos, es una sociedad patriarcal. Este padre existió desde los siglos de los siglos, nadie lo hizo, nadie lo creó, apareció por generación espontánea, no hay madre ni hay esposa de Jehová.

El cristianismo toma ese concepto del judaísmo, por eso se llaman ahora sociedades judeocristianas. Jehová no tiene madre ni esposa ni pareja. Su hijo es la manifestación física de él, es su creación, un hombre que él hizo con barro. Amó tanto a su obra, que éste es el Espíritu Santo, el amor entre el Padre y el Hijo, no es persona, es Espíritu Santo.

—No acabo de entender el tres.

—Está en el sustrato de la vivencia del grupo humano, que se pierde en los siglos de los siglos. Al no encontrarse la explicación, se hace una composición para darle alguna. Esto no puede ser lógico de ninguna manera. La explicación es vivencial.

Yo hago una diferenciación entre lógica y coherencia. Esto no puede ser lógico, es inexplicable, es un acuerdo que se hace entre todos de que las cosas son así. Lo que se vive, no lo que se piensa. No lo puedo explicar, entonces lo digo de un cierto modo y ya. Son convencionalismos. Es una convención eso del tres y del dos.

Nosotros ya tenemos muchos recursos para la investigación, a través de los siglos de cultura, y podemos establecer esto de una manera lo más cercana a la lógica, ellos no. Ellos se lo tenían que explicar de una manera mágica. Estamos hablando de culturas antiguas donde no había científicidad.

Una loba amamantó a Rómulo y Remo, pero no los parió. No pueden tener a Rómulo y Remo como una pareja, son dos varones, tiene que haber una mujer de por medio, y esa mujer es un animal, una loba. Ahí está el trío.

Entonces ellos sólo tienen, como los pies más pequeños en la práctica, el yambo, el troqueo y el tribraquio. Olvídense del espondeo y de los otros modos griegos.

El yambo es uno y un dos contraído, punto-*raya*. El troqueo es *raya-punto*, pero en los romanos no es *raya-punto*, es *taan-tan*, medido. El yambo es *pan-paáan*. Es corto-largo, porque ellos así hablaban, y el tribraco es *pán-pan-pan*, es el tres articulado. Lo que quiero decirles es que su forma de expresión es consecuencia de algo ya establecido por la costumbre; los romanos no imponen una costumbre, la observan y de la observación extraen la regla.

De ahí nos ha venido la lógica. Veamos los géneros de pies. “Desarrollando el *arsis* (la elevación), o la *tesis* (el descenso), o ambos, se obtienen pies mayores que se dividen en géneros.” Estos géneros son par cuando *arsis* tienen igual número en tiempos primos que *tesis*. Tengo *arsis-tesis*; el mismo número de tiempos uno y el mismo número de tiempos el otro hacen el género par, dos-dos o tres-tres.

Cuando la *tesis* tiene doble número que *arsis*, ése es el género doble, cuando el apoyo o el descenso tiene doble número que *arsis*. Si tenemos primero *arsis* y luego *tesis* sería uno y dos. Si tenemos dos en *arsis*, entonces sería

cuatro, tesis. Si tiene tres arsis, sería seis tesis. Ése es el género doble. En el género par son iguales; en el género doble, tesis tiene el doble que arsis. El género sesquiáltero es aquel en que una parte, indiferentemente arsis o tesis, tiene el mismo número de tiempos primos que la otra, más la mitad. Esto es dos-tres, o tres-dos, cuatro-seis, o seis-cuatro, teniendo en cuenta que estamos partiendo primero de arsis y luego tesis.

El género sesquitercio es aquel en que ambas partes tienen el mismo número de tiempos más un tercio más la otra: tres-cuatro, u ocho-seis, o cuatro-tres, o seis-ocho.

Todos los pies entran en la clasificación de ascendente o descendente según empiecen por arsis o por tesis. Es decir, el inicio es el que marca la clasificación. Si empiezo por descenso y luego subo, ése es descendente. Si empiezo por subida y luego desciendo, se llama ascendente. El inicio es el que clasifica. Los pies pueden ser ascendentes o descendentes según empiecen en arsis o en tesis.

Respecto a la relación de los ictus rítmicos dentro de los pies musicales, hay que decir que el ictus de la tesis es más importante que el de arsis: otra vez imperialismo. "Cuando asiento mis reales soy importante, cuando me elevo no quiere decir nada." Fíjense cómo va entrando todo eso dentro de la concepción de la vida.

—¿Eso se aplica al gregoriano o todavía no?

—Los gregorianistas tomaron todo esto como una observación de las costumbres de siglos, de que los romanos cantaban de esta forma. Lo que hicieron fue reunir y codificar, nada más, no inventaron nada. Son observaciones sobre la práctica de la tradición.

Tenemos otra clase de unidad rítmica mayor que el pie musical, que se llama ritmo compuesto. Los ritmos compuestos se conforman de tres, cuatro, cinco y más tiempos compuestos, es decir, de más de dos tiempos compuestos. Para precisar esto en la práctica, hay que observar cualquier melodía gregoriana —ahora le llamamos gregoriana, en su tiempo no se llamó así, sino canto romano—. Cualquier melodía —romana, vamos a decir—, al observarla se verá cómo está dividida en trozos más o menos grandes que se dividen por medio de barras en la escritura.

Pues bien, el fragmento melódico encerrado y separado entre esas barras forma una sucesión de tiempos compuestos tan estrechamente encadenados, que nos dan la sensación de una unidad, que es lo que les dije que se lla-

maban incisos, miembros de frase, frases y periodos, que forman toda la composición. Para esto hay señales en la escritura. Los ritmos compuestos reciben otras denominaciones cuando se les considera desde el punto de vista de la estructura, de una forma musical. Esto es lo que me importa que estudiemos.

Tenemos así que una composición puede estar construida por la unión de incisos que constituyen miembros, miembros que constituyen frases y frases que constituyen la composición total, que se puede llamar antifona, gradual, secuencia, etc.

Veamos cómo es esto en la práctica. Podemos decir que la terminación de los incisos la reconocemos en la escritura por un cuarto de barra. Esto es lo que devino en compases posteriormente. Los miembros se reconocen porque están divididos por media barra; las frases, por la barra sencilla, y los finales totales, por la barra doble. Con esto se ve que a veces un ritmo compuesto puede ser al mismo tiempo cualquiera de estos componentes de la forma, es decir, puede ser inciso, miembro o frase.

Resumiendo, tenemos los siguientes modos de ritmar una melodía romana. Primero por tiempos primos o simples, que es también la táctica para la lectura. Segundo, por tiempos compuestos, binarios y ternarios. Tercero, por pies. Cuarto, por ritmos compuestos.

Ahora fíjense en la manera de decirlo: "El ritmo es más perfecto cuanto más se acerca a unidades mayores", ya están hablando de la continuidad, porque estas secciones tienen el fin de analizar, para ver dónde es coma, punto y coma, punto y punto final. Esto es sintaxis; en la práctica no podemos seccionar la continuidad de la música.

Ahora hablamos de la discursividad que le da el sentido a la totalidad: "El ritmo es más perfecto cuanto más se acerca a unidades mayores", quiere decir que tiene más sentido cuanto menos lo fragmentamos.

Otra vez: "El ritmo es más perfecto cuanto más se acerca a unidades mayores que encierran, dentro de sí, a las más pequeñas". Están explicando el macrocosmos que se hace del microcosmos: "esta última manera de ritmar es la más artística."

—La más larga.

—Sí, la que incluye todo.

—Más artística y más fuerte o más bella.

—Más coherente, diría yo.

Capítulo VI

Canto gregoriano

El canto gregoriano sólo usa dos claves, la de Do y la de Fa, no hay clave de Sol. Donde va la clave, ahí es el sonido que corresponde a como se llama la clave.

Éste es simétrico, para entender nosotros, porque nuestra música medida es simétrica y es con la que tenemos más familiaridad.

Vámonos un poco para atrás y tenemos que el tiempo primo no es divisible, pero si juntamos varios tiempos primos formamos tiempos compuestos. Así es que si queremos un binario es uno más uno; si queremos un ternario es uno más uno más uno. Los tiempos compuestos sólo pueden estar formados por dos tiempos primos o tres tiempos primos.

En el primer caso se llama tiempo compuesto binario y en el segundo, tiempo compuesto ternario. Para eso contamos con el ictus rítmico, que es independiente del ictus individual y que anotamos con una pequeña raya vertical que va encima o debajo del *punctum quadratum*.

Si pongo la clave en una línea, quiere decir que ahí va el Do o el Fa, las claves van en cualquiera de las líneas, nunca en un espacio. Repaso así rápidamente las cosas más interesantes para nosotros, enseguida el *crescendo* y el *diminuendo*, que tienen mucho que ver con arsis y tesis, porque básicamente estamos estudiando arsis y tesis y todas sus implicaciones.

“Para una expresión satisfactoria de un texto no basta pronunciar correctamente cada una de las letras, es necesario declamar las palabras.” ¿Se acuerdan que hemos visto aquello de largo y corto y largo y corto? ¿En qué consiste la declamación en el concepto gregoriano? La declamación de las palabras consiste en hacer resaltar la sílaba que lleva el acento en una palabra. Ahora, para hacer resaltar la sílaba acentuada, debe aumentarse poco a poco la intensidad de la voz, desde las sílabas no acentuadas hasta la que tiene el acento.

Por ejemplo, *misericórdibus*, que quiere decir misericordioso. El acento está en *cor*, dividiendo en sílabas, tendremos que hacer así: mi-se-ri-cór-di-bus, aquí está el acento, en la o. La voz va a aumentar gradualmente desde las no acentuadas hasta la acentuada, esto que llamamos *crescendo*, aumentando el volumen de la voz. Para resaltar la sílaba acentuada en la declamación, debe aumentarse *poco a poco* la intensidad de la voz, desde las sílabas no acentuadas hasta la que tiene el acento. De ahí en adelante debe disminuirse la intensidad hasta el fin, y a eso se le llama *diminuendo*. De manera que una correcta declamación no es nada más hacer fuerte la sílaba acentuada, sino empezar quedo, ir subiendo el volumen hasta la sílaba acentuada y luego disminuir. Lo correcto no sería decir *misericórdibus*, sino *misericoórdibus*.

Cuando una palabra empieza con una sílaba acentuada, la intensidad debe disminuirse progresivamente hasta la última sílaba. Pongo otro ejemplo: *Dóminus*, que quiere decir Señor. Una cosa importantísima para nuestra educación musical, auditiva y también activa: al declamar las palabras debe procurarse no golpear el acento, sino realizarlo de una manera expresiva.

La música gregoriana es un reflejo de cómo hablaban ellos. Los cantos gregorianos fueron hechos por el pueblo, son cantos tradicionales populares. ¿Quién hizo *Cielito lindo* o *Las mañanitas*? No se sabe. Fueron pasando de generación en generación; la gente fue aprendiendo de oído porque era analfabeta, y esto no se escribió hasta que San Gregorio mandó a sus ayudantes a que oyeran lo que cantaban en las comunidades cristianas y lo escribieran.

El canto gregoriano es una codificación hecha en el siglo VII por el Papa San Gregorio Magno sobre materiales de tradición milenaria donde se aglutinaron elementos cristianos y paganos, procedentes de Grecia, Roma, Siria y Egipto. Por eso tenemos la base, la raíz de nuestra cultura. Esta cultura en Roma se llamó occidental y se codificó, es decir, "el canto romano-cristiano será así, el que se quiera identificar como romano-cristiano tiene que cantar así". Se formularon las leyes resultantes de toda aquella recopilación de lo que se venía usando desde el siglo I hasta el VII.

San Gregorio fue un gran político, unificador de la Iglesia, que ya se había extendido por todo el mundo conocido en esa época. No codificó nada más los cantos, sino también determinó cómo debían ser los ritos, a qué horas ponerse de pie, sentarse, hincarse, qué leer, qué cantar o qué decir en voz baja, qué rezar en silencio, cómo vestirse y cómo poner las manos; todo para unificar.

—También con un sentido teatral.

—Muchísimo. Ese sentido teatral ya estaba, pero él lo codificó. Todos esos ritos vienen desde los hebreos, los egipcios, los griegos, los sirios, los fenicios.

—Por eso es tan hermoso.

—Claro, porque reúne la tradición de toda la antigüedad. Por eso es la riqueza musical más grande que podemos tener los occidentales. Es el cofre del tesoro, el baúl donde están reunidas todas las tradiciones desde tiempo inmemorial y que condujeron a la cultura que tenemos ahora.

San Gregorio observa, y como ya había muchas mezclas paganas dentro del cristianismo, también prohíbe algunas cosas y escoge lo que realmente reúne la tradición. De manera que esa famosa Schola Cantorum era como una comisión investigadora.

Leer su biografía es maravilloso, fue de familia noble, patricia, estudió leyes, política, fue embajador en muchas partes y uno de los más importantes lugares donde estuvo fue el sur de España. Conoció al famoso obispo Isidoro de Sevilla, fue su amigo y con él estudió los cantos que allá usaba la población cristianizada de judíos, árabes, sirios, etc. Esto fue precisamente en Andalucía. Ocupó puestos oficiales del gobierno romano hasta que llegó a ser Papa.

Fue un político sumamente erudito, con una visión extraordinaria. Las reformas que llevó a cabo para unificar a los cristianos no fueron nada más musicales, él era un gran músico y tenía conocimientos de literatura, de idiomas, de historia. Mandó a los miembros de su Schola Cantorum a todas partes para que hicieran esta recopilación, la estudió e hizo toda una codificación, hasta que estableció lo que debía ser el canto romano como un medio de identidad para los cristianos.

Esta música obedece a dos principios básicos: en primer lugar es monódica, de una sola melodía, horizontal, continua; en segundo lugar es antifónica, de dos grupos que se responden alternativamente. Es monódica y antifónica. No hay instrumentos, es a coro y todos cantan al unísono. Esta música fue una gran arma para atraer a la gente hacia el cristianismo. Por ejemplo, a San Agustín, cuando era pagano, una de las cosas que le movió fuertemente para hacerse cristiano fue escuchar a aquellas masas que en las basílicas cantaban estas músicas. Dice que era verdaderamente el éxtasis.

Entonces monódico y antifónico, es decir, con contestaciones, ya sea un solista y coro o dos coros. Eso se ve en el canto hebreo.

Dentro de esa cantidad de cantos podemos distinguir dos tipos: el salmodiado, que está sobre un tono recto, en donde nada más varía el arranque y la terminación (recordemos la salmodia); y el melódico, en el que tenemos curvas ascendentes y descendentes, es decir, arsis y tesis que se van alternando, ya sean silábicas, cuando cada sílaba del texto corresponde a un sonido musical, o melismáticas, cuando a una sílaba corresponde una vocalización decorativa de varias notas, como los aleluyas. Y aquí aparecen por primera vez los ejemplos históricos del conocido esquema de repetición ternaria, A-B-A.

En esta forma particular la parte central —B— adquiere la estructura de melisma, amplifica las ideas melódicas contenidas en el primer periodo —A—, de modo que tenemos exposición, desarrollo y reexposición.

Se trata ya, dentro de su simplicidad y su austeridad, de la primera forma basada en el desarrollo. Este canto, cuya belleza extática y solemne conocemos hoy a través de profundas reformas en busca de fuentes originales, fue llevado a cabo durante la segunda mitad del siglo IX por la Orden Benedictina. Se constituyó a través de un acopio de materiales que continuó por lo menos hasta bien entrado el siglo XIV. Los benedictinos, con su Schola Cantorum, por orden de San Gregorio, revisaron constantemente la pureza de los cantos.

Luego se deterioran porque no había reglas, no había leyes, y los cristianos de muy diversas entidades, provenientes de culturas muy diversas, fueron incluyendo elementos de su propia cultura de arraigo. Degeneración significaría que cada cual le fue poniendo de su cosecha; resulta que cada grupo cristiano, de cada lugar, cantaba distinto; eso ocasionó divisiones entre la Iglesia y discusiones bizantinas sobre qué era correcto y qué no.

Como Roma era el centro del gobierno, dijo cómo tenía que ser en todos lados. ¿Cómo lo iban a aprender, cómo saber qué convenía y qué no? Escribiéndolo. Entonces se escribió un libro donde están todos los cantos para el uso común de los cristianos. Ésta es la reforma, quiere decir que se decidió que en todas partes se cantara como en Roma. Así, antes de llamarse gregoriano se llamó canto romano.

A algunos grupos cristianos, por consideración y respeto a la antigüedad de la tradición, como germen de esta manera de cantar de los primeros cristianos, se les permitió continuar con su manera folclórica. Por ejemplo, la Iglesia Siria Ortodoxa, la Iglesia Griega Ortodoxa y otra que está en España, la Iglesia Mozárabe (mozárabe se llama a la comunidad árabe convertida al

cristianismo en España). Todavía en esas comunidades se conserva la manera de cantar como antes de la reforma gregoriana.

Si oímos, por ejemplo, un canto de la Iglesia Mozárabe, se parece bastante al canto gregoriano, con la diferencia de que admite instrumentos junto con el canto, pero es igual, salmodiado, monosilábico, coral en sus contestaciones, aunque hay instrumentos que van tocando las melodías que se cantan. La Iglesia Rusa Ortodoxa la conocemos, es la griega precisamente, que conservó la tradición de la Iglesia de Oriente, cuyo centro estuvo en Bizancio (que era Constantinopla y ahora se llama Estambul); de ahí pasó a Rusia. Por lo tanto, esta música viene de la comunidad greco-cristiana más antigua asentada en Turquía.

La trayectoria del cristianismo es a través de Siria. De Israel pasó a Siria, de Siria a Constantinopla y de Constantinopla llegó a Italia. Hay un templo en Milán que es la Catedral de San Ambrosio, donde hay cantos que no son gregorianos y que sólo ahí se permite que se canten, porque San Ambrosio fue compositor de muchos himnos, nuevos pero basados en la tradición, y los enseñó a su pueblo. Fue un recurso poderoso para conquistar adeptos.

Así, la decadencia no es del gregoriano, sino del canto romano que San Gregorio vino a reformar. La decadencia es de los mismos romanos, o de otras provincias. Por ejemplo, en África, en algunas regiones de Turquía que están alejadas de Bizancio, porque Bizancio está muy escondido, muy al norte, en el Golfo del Bósforo.

El gregoriano nunca se ha dejado de cantar, lo que pasa es que se le llamó gregoriano siglos después de San Gregorio, porque fue autor de la reforma.

Repito, la decadencia no es gregoriana, sino romana, porque en Roma, Constantino dio libertad no nada más al cristianismo, sino a todas las religiones asentadas allí, a todas les dio carta libre. Cada cual podía tener sus templos y expresarse públicamente según la religión que tuviera. En ese momento, los que se convertían al cristianismo empezaron a llevar los cantos de sus religiones al cristianismo, y entonces San Gregorio, como estudioso investigador, empezó a ver cuáles eran los cantos que deformaban los propósitos espirituales del cantar de los cristianos.

A eso se refiere la decadencia, al mestizaje excesivo; incluso en los templos cristianos, en las catedrales, se hacían ritos paganos y llegó a haber orgías, cuando el canto entre los cristianos es para alabar a Dios, no para regocijarse entre ellos.

Entonces en la prehistoria del canto gregoriano se va dando esa decadencia a través de los siglos. Pero una vez siendo gregoriano ya nunca se reformó, nunca cambió, lo que se sigue es investigando. Hay monasterios exclusivamente dedicados, hasta la fecha, al estudio de los documentos, a la investigación, y cada cierto periodo sacan una noticia, que ahora hay un detalle, que se ha descubierto que es mejor cantarlo de tal modo... No son cambios, son descubrimientos que ayudan a una mayor autenticidad en el modo de cantar. La que tiene mayor crédito de todas estas instituciones (San Gregorio fue de la Orden de San Benito y los benedictinos siempre se han destacado como eruditos en música) es la Abadía de Solesmes, en Francia. Las ediciones más acreditadas provienen de esta Abadía. Saben que los franceses siempre han estado peleando que la residencia del Papa sea ahí, desde que llegaron las invasiones bárbaras y el Papa se refugió en Avignon; ahí fue el centro de la religión católica. Por eso la Abadía en donde se estudia el canto gregoriano es la de Solesmes.

La gramática gregoriana fue hecha por un italiano, un abad benedictino que se dedicó a hacer métodos sencillos para que los niños de los coros de las iglesias, que se llaman infantes de las catedrales, pudieran estudiar lo que los eruditos estudian de una manera complicada. Eso facilitó el aprendizaje. Esta gramática que les estoy leyendo está hecha para niños y adolescentes; la que he usado en clases anteriores es para eruditos, está explicada con mayores tecnicismos.

Entonces vimos qué es el *crescendo* y el *diminuendo* relacionados con la declamación del texto. Vamos a ver ahora qué es el *rallentando*. Todas éstas no son más que observaciones de la tradición que después aparecen como reglas para los aprendices.

Rallentando significa que debe retardarse gradualmente el movimiento. En el canto gregoriano se emplea cuando la melodía va acercándose al final de los miembros, de las frases o de toda la composición; es para marcar los finales, de serenidad. Es como la puntuación: coma, punto y coma, dos puntos, punto y aparte, punto final o punto y seguido.

Dice: "Deberá ser tanto más notable cuanto más importante es el fragmento." Así que un *rallentando* es menor en un inciso, un poco más grande en un miembro de frase, un poco más grande entre frases y mucho más grande en el final total. Eso es obvio en las obras de Bach, un gregorianista increíble.

Hay algunas expresiones como *piú rall* (más *rallentado*) o *molto rall* (muy *rallentado*). Significan, respectivamente, retardando más o retardando mucho. Son agregados para que los aprendices vayan siguiendo el contexto. De ahí vienen todos esos signos que hacen que el ritmo no sea monótono, que haya una flexibilidad, porque después de un *rallentando* o de un *ritardando*, retomamos, después de la barra, el tempo primo. Hasta la fecha así se indica en las partituras: tempo primo. Quiere decir que se retoma el ritmo del principio.

Veamos otra cosa muy importante dentro del ritmo, que tiene que ver con arsis y tesis. Hay un acento que se llama acento lógico, consiste en subrayar con especial inflexión de la voz una o varias palabras que tengan particular importancia dentro de una frase. Recuerden el pasaje del Nuevo Testamento, de la Pasión de Cristo, en el que frente al sumo sacerdote del Sanedrín, que le pregunta: "¿Tú eres el que dices que eres el hijo de Dios?" Él responde: "Tú lo has dicho". Después varias veces le vuelven a preguntar. Como no contesta en el Palacio de Anás, se lo llevan al de Caifás y así lo traen, para ver si habla. Finalmente le dice al sumo sacerdote: "Yo no lo digo, tú lo estás diciendo". Esto al guardia le parece una grosería, y le da una bofetada. Según el texto Cristo le dice al guardia: "Si he hablado mal, muestra en qué; y si no, ¿por qué me pegas?". Aquí las palabras que tienen particular inflexión dentro de la música son: "¿Por qué me pegas?" En las melodías gregorianas el acento lógico lo encontramos por regla general en las palabras que tienen más notas, o que se encuentran en la parte más elevada de una melodía.

Otro tipo de acento es el patético. Viene de la palabra pasión. Consiste en expresar alegría, tristeza, dolor, etc., que despierta el sentido general del texto. Ahí están incluidos *crescendo*, *diminuendo*, *rallentando*. Se usa todo esto para dar el acento patético. Por ejemplo, hay un texto que dice "Gaudeamus Omnes in Domino" ("Alegrémonos todos en el Señor"). Esto despierta sentimientos de gozo espiritual; entonces se marca al principio: "con alegría". Se leen las notas con sus tiempos primos, con sus tiempos compuestos, con sus incisos, con sus miembros de frases, con sus frases, con sus *crescendos*, con sus *diminuendos* y con sus *rallentandos*. Ahí está la respiración, el *crescendo*, y además el "con un ánimo especial", "¡con alegría!".

No es lo mismo que si decimos dolorosamente "Lacrimosa Dies Illa" (¡Oh, aquel día de lágrimas!) del *Dies Irae* famoso de la *sequentia* de difuntos que habla del juicio final. Ahí el acento patético sería "doloroso", que se

canta con tristeza. Es lo que en nuestra música se apunta *allegro, vivace, andante, lento, presto*, para indicar el ánimo con que se lleva el discurso.

Con el tiempo primo, los tiempos compuestos, los incisivos, las frases, los miembros de frase, los *crescendos*, los *diminuendos*, los *rallentandos*, el acento lógico y el acento patético, tenemos todas las indicaciones para una correcta interpretación.

Aquí está lo que vimos de arsis y tesis, voy a repasar: los ritmos compuestos de las melodías gregorianas pueden indicarse por medio de ciertos movimientos de la mano, estos movimientos los practica el director de un coro con el fin de unificar a los cantores y conseguir una ejecución perfecta. Esta serie de movimientos se llama quironomía.

Los movimientos de la quironomía pueden ser de dos maneras, de subida o de bajada; los primeros se llaman movimientos de arsis, los segundos, de tesis. El arsis se indica con una curva ascendente, la tesis con una descendente, el arsis se une con la tesis en forma de una ola; así, la tesis con el arsis en forma de una bajada, como hace una ola, el arsis se une entre sí por pequeños nudos; arsis con arsis y la tesis por ondulaciones.

A cada movimiento de arsis o de tesis del director debe corresponder en la ejecución el ictus rítmico que señala los tiempos binarios. Cuando el director indica varias arsis seguidas, conviene hacer un *crescendo* en la intensidad de la voz. ¿Qué quiere decir? Que normalmente una melodía que sube, también sube en volumen gradualmente. Una melodía que desciende en grados melódicos va acompañada también de un *diminuendo*. De manera que lo normal es hacer *crescendo* cuando la melodía va hacia el agudo y *diminuendo* cuando viene del agudo hacia el grave. Es decir, una melodía ascendente trae por naturaleza un *crescendo* —que no es aumento de velocidad, sino de volumen— y cuando desciende la melodía, un *diminuendo*.

Capítulo VII

Quironomía

Lo que sigue lo van a asociar de una manera menos difícil con la danza: la *keironomia*. En castellano se dice quiromonía, con q. *Kyros* es mano en egipcio y *nomos*, en griego, signo. Signos por medio de la mano. *Keirosnomos*.

Existe un modo de indicar, con movimientos de la mano, los ritmos gregorianos. Es ésta su forma más perfecta y es la quiromonía, en la cual se indican por medio de curvas, ascendentes y descendentes, no sólo los encañamientos binarios y ternarios que forman los ritmos compuestos, sino también las líneas ascendentes y descendentes de la melodía, es decir, las arsis y tesis melódicas.

El dato más antiguo que tenemos acerca de esto son las pinturas egipcias, donde vemos un grupo que está abriendo la boca y al frente hay uno que está haciendo movimientos con las manos. Cantan y tienen un director que los va guiando. Como la práctica de la quiromonía tiene mucha utilidad, para la ejecución individual como la ejecución grupal, vamos a explicarla con algún pormenor.

El arsis, o ascenso de la melodía, se indica por medio de una curva ascendente. Y la tesis, o descenso, se indica con una curva descendente.

Dichos movimientos son indicados por la mano derecha extendida, con la palma hacia abajo. El director debe considerar para estos efectos como si el espacio de que dispone para mover su brazo de izquierda a derecha estuviese dividido en dos partes iguales: una para la arsis y otra para la tesis. Entonces, van de hombro a hombro, arsis-tesis o tesis-arsis. Si hacemos arsis-tesis, arsis-tesis, arsis-tesis, es de hombro a hombro, en la mitad del cuerpo. Si hacemos tesis-arsis es tesis-arsis, tesis-arsis, tesis-arsis, tenemos espacio izquierdo, espacio derecho, arsis-tesis, la cúspide está aquí.

¿Cómo entran los ritmos dentro de esto? "En este ejemplo todo el espacio disponible lo llenan una gran arsis y una gran tesis, pero vamos a ver cómo

pueden sucederse arsis a arsis o tesis a tesis y entonces es necesario dividir proporcionalmente el espacio izquierdo entre el número de arsis que sea necesario, o el espacio derecho de igual manera, entre las diferentes tesis, advirtiendo que la unión de la arsis se describe con un pequeño nudo". Secuencia de dos arsis. Lado izquierdo, lado derecho, arsis, tesis.

Dos arsis es así: lado izquierdo, lado derecho. Dos arsis seguidas, éste es el lado izquierdo y éste el lado derecho.

Vamos a hacer el ejercicio con la mano. A mitad del cuerpo, hombro izquierdo, hombro derecho, hacemos una arsis y una tesis. Dos arsis. Dos tesis. Dos arsis y una tesis.

Una arsis y dos tesis. Dos arsis y dos tesis. Tres arsis y dos tesis. Dos arsis y tres tesis.

Hay otras más complejas que podemos inventar a voluntad. Demos algunas reglas generales que con la experiencia y el conocimiento de las melodías tradicionales serán suficientes para poseer este arte del gesto llamado quironomía.

Primero, a cada tiempo compuesto debe corresponder un movimiento ascendente o descendente de la mano: Táaa-ta, táaa-ta. Esto sería un tiempo compuesto, el troqueo: Táaa-ta, táaa-ta. A cada tiempo compuesto debe corresponder un movimiento ascendente o descendente de la mano. Un tiempo compuesto binario, o ternario, será interpretado como arsis o como tesis, según si la melodía describe una línea hacia arriba o una línea hacia abajo, de manera que si nosotros hacemos: táaaa-ta, táaa-ta, eso sería do-re, do-sí, do-re, do-sí ¿sí? Do-re sube, dooo-re, dooo-sí.

El final de una melodía o fragmento debe señalarse siempre como tesis —es lo que llamamos cadencia— y la reanudación del movimiento, como arsis, independientemente de que la melodía suba o baje, de manera que cuando terminamos un fragmento y vamos a reanudar, después de una barrita, un fragmento, un inciso, un miembro de frase o una frase, no importa si sube o si baja, siempre es arsis.

¿Cómo se interpreta eso en la danza? y, yy-pá, vayas para abajo o vayas para arriba, siempre haces una retracción donde absorbes la energía y acometes, no importa si vas a saltar o te vas a arrastrar. El "y" es arsis.

Ahora ya vamos percibiendo qué significa puente, transición. Arsis-tesis, eso es realmente una transición. El preimpulso.

—¿Como un respiro?

—Es una toma de energía, una preparación. Arsis y ahora páh, avientas la energía.

La nota inicial de un primer fragmento es esencialmente tesis, por encontrarse en la base de una melodía ascendente. La nota inicial, o diríamos en danza que el primer movimiento visible a nuestro espectador, siempre es tesis. No importa si apareces en el aire saltando y entre bambalinas hiciste (aspiración). Es como los bailarines clásicos, cuando van a salir de la bambalina volando. Adentro hacen arsis.

Esto es importantísimo dentro de la rítmica interior: el pulso interior del manejo de la energía.

La nota inicial de un arranque (inciso dice el autor, porque está hablando de melodías escritas) es sencillamente tesis por encontrarse en la base de una melodía.

Frecuentemente, una línea melódica traza una gran curva ascendente, seguida de otra gran curva descendente. En estos casos puede considerarse la primera parte como una gran arsis que la mano va a subdividir en varias arsis, según los tiempos compuestos de que conste, sin hacer caso de ligeros movimientos descendentes que pudieran encontrarse. Es como subir un cerro, vas en ascenso, no importa que en el camino haya pequeños descensos, vas hacia arriba. Del mismo modo, al subir una montaña podemos encontrar algunos tramos de terreno descendente y sin embargo vamos hacia la cúspide. Lo mismo dígase de la segunda curva que debe ser considerada como una gran tesis, aun cuando incidentalmente dentro se encuentren pequeños ascensos melódicos, como cuando descendemos por la vertiente de una montaña podemos encontrar ligeras subidas del terreno, a pesar de que vamos bajando.

Es lo que llamamos exposición, desarrollo, clímax y resolución, pero en el transcurso de eso hay muchos incidentes. Es como una obra de teatro, va hacia adelante y de repente nos hacen retrospectivas, pero vamos hacia adelante. La quironomía podría ser así: bajo, hago tesis, pero voy subiendo y aquí voy bajando y hay pequeñas arsis pero voy bajando. La composición es una gran arsis y una gran tesis, donde tiene pequeñas arsis y pequeñas tesis.

En otras ocasiones la línea describe un zigzag de pequeños movimientos ascendentes y descendentes, en cuyo caso debemos realizar una serie de arsis y tesis alternantes. ¿Ven cómo tiene que ver con lo que les digo de la danza, o del director de orquesta? Al director lo van siguiendo los instrumentistas.

Vemos al flautista que hace tal y vemos al violinista que hace cual, y decimos: "¡Qué emocionado está, va siguiendo el ritmo de lo que está tocando!" Todos esos pulsos están dentro de fragmentos que se van encadenando. Si vemos al violinista, por ejemplo, en un concierto de Mendelssohn, su movimiento corporal va correspondiendo con la línea de lo que él mismo va ejecutando. Está impregnado de la música, no está contando uno, dos, tres, cuatro, porque eso lo fragmenta en su discursividad. Va siguiendo arsis y tesis en una secuencia lineal constante, y eso es lo que nos da el discurso justamente. Va respondiendo corporalmente a lo que está ejecutando y que al mismo tiempo está escuchando. De este modo, es el productor y el receptor de su propia melodía. El chelista es mucho más sensual, porque tiene el violonchelo entre las piernas, es sumamente erótico, sus movimientos son también de las piernas y del torso, no nada más de la cabeza. El trompetista es como un pajarito, tu-ru-tu-tu-tú, con la cabeza, sí, los movimientos de los trompetistas siempre son con la cabeza. Sin embargo, pueden ver al saxofonista —y qué maravilla de Pérez Prado, que puso a tocar de pie a los saxofonistas— cómo está sintiendo la salida del sonido, no porque sopla, sino porque su instrumento está en contacto con todo su cuerpo.

El pianista mueve todo su cuerpo si es un buen pianista, si es malo, mueve exclusivamente los dedos. Es mejor pianista si se va hasta la muñeca, mejor si se va hasta el codo, mejor si se va hasta los hombros, mejor si se va hasta las caderas y mejor aún si se va hasta los pies. El muy famoso director italiano Sergio Celibidache dirigía no nada más con los brazos sino con las manos y con la cabeza también, daba patadas sobre el podium. Brincaba, danzaba con todo su cuerpo.

Cuanto más se usa integralmente el cuerpo, más estamos integrados a nuestras acciones; ahí empecé a observar la liga entre los pulsos de la música y la danza, cómo están unidos. ¿No se dice, cuando se hacen pruebas para un elenco, sobre todo en el ballet clásico, qué papel se le va a dar a un bailarín en la obra según la musicalidad de su cuerpo? Según como su cuerpo responda no nada más a las posiciones, a los pasos y a los ritmos marcados, sino al sonido de la música. Entonces hay los característicos, los coristas, en fin, se distribuyen como los instrumentos en la orquesta.

La musicalidad del cuerpo de un bailarín es la respuesta corporal a lo que está escuchando que no nada más entra por el oído, sino por todo su cuerpo.

La musicalidad del músico es la comprensión de los contenidos, no únicamente el enunciado de las notas, la lectura de las notas. Es más musical en tanto cuanto va capturando los significados de todas esas afluencias, de todos esos ritmos, de todas esas melodías. No es nada más la coherencia, porque la coherencia puede estar sólo en el enunciado de la lectura. Eso lo vemos en un actor que dice un texto nada más reproduciendo las palabras y otro actor que con la claridad del texto, el sentido de las palabras, asume la situación del personaje. Entonces, un músico es más musical cuando está más dentro de los significados de eso que está tocando. Si toca exactamente igual a Vivaldi que a Bach, es pésimo músico, y si toca exactamente igual lo que es alegre que lo que es triste, es pésimo también. La musicalidad tiene que ver con el sentido artístico.

Pongo el ejemplo de Odile y Odette en *El lago de los cisnes*. Observando todos los lineamientos coreográficos, toda la expresividad de la actuación del personaje, si no nos da qué le está pasando a ese personaje en ese momento escénico, es menos buena bailarina y si baila Odile y Odette exactamente igual, nada más está haciendo acrobacias. Se tiene que dar la buena, la bondadosa, la mártir, la víctima, y se tiene que dar la villana, no es sólo porque se viste de negro o de blanco, o porque tiene ciertos pasos de determinada forma, porque se puede hacer una Odile completamente aguada y una Odette sólo agresiva.

No son nada más los pasos de la coreografía, la música también está diciendo qué le está pasando en ese momento escénico a ese personaje. No es cumplir con los pasitos, un-dos-tres-cuatro, por eso estoy en contra de las cuentas en la danza, porque el músico, para ser musical, tiene que olvidarse del compás. El compás es para hacer una primera lectura nada más. Imagínense un actor que en Hamlet dice (articulando) "Ser o no ser, he ahí el dilema". ¿Dónde está Hamlet? Está dando una clase de dicción, está exhibiendo, diciendo "miren qué bonito artículo y pronuncio", pero Shakespeare desapareció.

Esto es como seguir el un-dos-tres-cuatro, salto, *plié*, vuelta, según las cuentas nada más, cuando las cuentas son exclusivamente para organizar en la cuadrícula las secuencias, después se tienen que olvidar, borrar toda esa cuadrícula, y sin embargo, estar dentro del dibujo que esa cuadrícula dio oportunidad de hacer. Hay que quitar la cuadrícula y ver el trazo.

Se procede por acumulación de elementos, no por eliminación de elementos. Cuando llevas tu línea expresiva, ya con los contenidos, estarán ahí el ritmo, el compás y los acentos, pero no como punto de atracción de la

atención del espectador. Es únicamente el mapa del tesoro. Qué te parece que en una actitud que tienes que hacer en el flamenco, el codo lo llevas más abajo del hombro o más arriba del hombro indiferentemente, cambia totalmente la expresión si pones el codo hacia abajo o lo pones arriba; si cambias la punta del codo, ya estropeaste lo que estás diciendo, ya cambió totalmente el sentido expresivo.

Todavía existe una tercera posibilidad: la melodía no sube ni baja, como en los salmos, en los que se recita sobre una sola línea, moviéndose en recta. En ese caso la mano del director puede conducirse de dos maneras: interpretar como arsis todos los tiempos compuestos que formen esos sonidos de igual entonación, siempre que estén como preparación de un ascenso melódico, o bien, distribuir unos sonidos indiferentemente en arsis y otros en tesis, procurando que los acentos de las palabras queden en arsis.

Los incisos forman miembros de frase, los miembros de frase forman frases enteras y las frases hacen toda la composición.

Una frase puede tener tres, cuatro miembros de frase, y una frase puede tener cinco incisos, depende del texto. En el gregoriano, el que rige es el texto. La música es el texto amplificado, que es libre.

Capítulo VIII

Ritmo, melodía y armonía

Ritmo, melodía y armonía son los elementos integrantes de nuestra concepción occidental de música. Cuando decimos música, damos por sobreentendido que estamos hablando de estos tres elementos conjugados, pero esto es exclusivamente en nuestra civilización occidental. Vamos a estudiarlos separadamente, para después integrarlos.

Primero el ritmo, la parte más elemental, primaria. Leo del capítulo IV del libro *Cómo escuchar la música*, de Aaron Copland.¹ Él agrega el timbre: ritmo, melodía, armonía y timbre. Esa es una concepción de la música del siglo XX; hasta el siglo XX se tomó el timbre como parte integrante de la concepción de música, antes no.

Estos ingredientes son los materiales con que trabaja un compositor. Trabaja de igual manera que cualquier otro artesano, con sus elementos. Ahora, desde el punto de vista del que escucha sin conocimientos, estos elementos tienen un valor muy limitado, pues el que escucha sin este conocimiento rara vez se da cuenta de cualquiera de ellos separadamente. Es su efecto combinado, es decir, la red sonora aparentemente inextricable, lo que forma lo que más le importa al escucha.

No obstante, este profano encontrará que es casi imposible tener un concepto más completo de los contenidos musicales si no ahonda, hasta cierto punto, en las dificultades y complicaciones del ritmo, de la melodía y de la armonía. Un conocimiento completo de éstos pertenece a lo que se llaman las técnicas más profundas del arte musical. Es necesario tener algunos conocimientos, al menos, acerca del desarrollo histórico de estos elementos

¹ Aaron Copland. *Cómo escuchar la música*, Breviario 101, Fondo de Cultura Económica, México, 1989.

esenciales si es que uno quiere alcanzar un concepto más justo de la relación que existe entre la música contemporánea y la del pasado.

La mayoría de los historiadores está de acuerdo en que la música, si comenzó de algún modo entre los seres humanos, comenzó con la percusión de un ritmo. Un ritmo puro tiene un efecto tan inmediato y tan directo sobre nosotros, que instintivamente percibimos sus orígenes, de dónde viene, a qué se refiere. Y si tenemos algún motivo para desconfiar de nuestro instinto, siempre podemos recurrir a la música de los pueblos primitivos para comprobarlo. Les llamamos "primitivos" a los pueblos que no han seguido el desarrollo de los más, digamos, industrializados.

Hay varios autores que dicen que podemos comprobar esta relación de nuestra percepción del ritmo con nuestra comunicación si observamos a un grupo que llamamos elemental en su cultura, que ha permanecido aislado del desarrollo de las grandes civilizaciones, como si observáramos a un niño que todavía no está educado, y es exactamente un salvaje. Si observamos cuál es la conducta y los efectos que produce el ritmo en un niño, notaremos los mismos efectos que en un hombre primitivo.

Esa música que llamamos primitiva es casi exclusivamente rítmica y a menudo tiene una complejidad que asombra al más erudito. No sólo el testimonio de la música misma, sino también la relación tan estrecha que hay entre ciertos moldes formales con los rítmicos, y los vínculos naturales del movimiento corporal con los ritmos básicos de la música, constituyen una prueba más, si alguna prueba se necesita, de que el ritmo es el primero de los elementos musicales. —Es lo que en la danza llamamos "el pulso".

Tendrían que pasar miles de años antes de que el ser humano empezase a escribir estos ritmos que primero tocó y cantó y luego, en edades posteriores, escribió. Aún hoy está lejos de ser perfecto nuestro sistema para anotar los ritmos precisos. Todavía no podemos anotar diferencias sutiles, como esas que añade instintivamente un ejecutante consumado, por intuición. Pero nuestro sistema, con su distribución regular de unidades rítmicas en compases separados por las barras, es suficiente en la mayoría de los casos.

Cuando se anotó por primera vez el ritmo musical, no se medía distribuyendo uniformemente las unidades de pie como se hace ahora. Fue hasta 1150, más o menos, cuando se comenzó a introducir lentamente en la civilización occidental lo que llamamos música medida. —Es una espada de dos filos, porque este cambio revolucionario de anotar los ritmos que

ya se hacían, tuvo el efecto de liberar y al mismo tiempo frenar la música, porque la escritura estatiza—. Hasta aquel momento, mucha de la música de que tenemos alguna noticia era música para cantar, vocal, que acompañaba invariablemente a la poesía o a la prosa.

Desde el tiempo de los griegos hasta el florecimiento del canto gregoriano, el ritmo de la música fue un ritmo natural —ritmo libre—. Nadie, ni entonces ni después, ha podido jamás escribir con alguna exactitud esa clase de ritmo.

Los primeros ritmos que se transcribieron con feliz éxito fueron de un carácter muy regular (el tiempo primo del canto gregoriano).

“Pero cualquiera que sea su procedencia desde ese momento, nuestros esquemas rítmicos no han vuelto a ser lo que eran. Este compositor ruso (Tchaikovski) no había dado más que el primer paso. Si bien partió de un ritmo informal, a cinco, no pasó de mantenerlo rigurosamente durante todo el tiempo. A otro compositor sucesor de él, que es Igor Stravinski, habría de corresponder el deducir la inevitable conclusión: escribir metros cambiantes en cada compás”. Entonces es un regreso al tiempo libre dentro de la lectura media. Es un rescate. “Semejante procedimiento tiene un poco este aspecto: un-dos, un-dos-tres, un-dos-tres; un-dos, un-dos-tres, un-dos-tres, un-dos, un-dos-tres-cuatro, un-dos-tres, un-dos”.

Habrà que explicar que en nuestro sistema de educación rítmica se usan las siguientes figuras arbitrarias: la redonda, la blanca, la corchea, la doble corchea, la triple corchea y la cuádruple corchea. En cuanto a duración, una redonda equivaldrá a dos blancas o cuatro negras, ahí está la proporción del ritmo medido u ocho corcheas, y así sucesivamente.

El valor en tiempo de una redonda no es más que relativo, es decir, una redonda puede durar dos segundos o veinte segundos, según la velocidad con que marquemos el tiempo, pero en todo caso los valores en que se puede dividir son subdivisiones estrictas.

Si decimos que una redonda vale cuatro negras, éstas pueden ser lentísimas o rapidísimas. Pero siempre son cuatro negras. Es únicamente una relación de proporciones entre ellas. Es decir, la que abarca más tiempo continuo es la redonda, y la que abarca menos tiempo continuo es la cuádruple corchea. Entonces vamos de una unidad, a mitades, cuartos, octavos, dieciseisavos, treintaidosavos y sesenta y cuatroavos. De manera que son símbolos abstractos. Esto no habla de velocidad, habla únicamente de maneras de dividir.

En otras palabras, si una redonda dura cuatro segundos, las cuatro negras en que se puede dividir durarán un segundo cada una. En nuestro sistema es usual reunir las figuras en porciones de tiempo que llamamos compases. Cuando en cada compás hay cuatro negras, que es frecuente el caso, se dice que la pieza está en compás de cuatro cuartos y se escribe con un quebrado. ¿Qué significa ese quebrado? El número de arriba nos da el número de tiempos que tiene cada porción de barra a barra. Cuarto quiere decir que cada tiempo de esa porción de tiempos se va a representar como un cuarto de redonda. El número de arriba nos dice los tiempos de que consta el compás y el número de abajo, a qué figura le estamos dando el valor de uno de esos tiempos.

Cuando un compás de cuatro se divide en ocho corcheas, la manera normal de distribuir éstas será agruparlas de dos en dos, porque así hacen mitades.

La mayoría de los músicos todavía encuentra más fácil tocar un ritmo parejo de seis tiempos con corcheas, seis octavos, que uno de cinco octavos—sobre todo cuando es rápido— y la mayoría de la gente que escucha se siente más cómoda con ritmos parejos y consagrados por el tiempo y las costumbres.

El paso siguiente ya ha sido dado, y es una etapa más compleja del desarrollo rítmico. Se efectuó por la combinación simultánea de dos o más ritmos independientes y vino a dar en lo que se ha denominado polirritmos. El hombre primitivo lo hace sin ninguna medida, sin intelectualidad, libremente. Pero como nosotros los occidentales todo lo queremos pasar por el intelecto y justificar todo con la lógica, inventamos una manera de escribir la libertad.

—Si son varios músicos, ¿cómo se puede?

—Ahí está la mente occidental. ¿Cómo se ponen de acuerdo los pigmeos de Camerún para hacer cinco ritmos al mismo tiempo, todos libres y perfectamente organizados, sin ninguna escritura? No lo ensayan, lo hacen por generaciones desde que están chicos, lo ven de los adultos y lo hacen así, como una manera de ser.

Siempre nos educan a hacer una cosa a un tiempo. Ellos las hacen al mismo tiempo y les sale. De manera que vean todos los principios occidentales de control que devienen en frustración, porque no van con la naturaleza.

—¿La música contemporánea es una tendencia precisamente a regresar a lo primitivo?

—Justamente, estamos en la serpiente que se muerde la cola. Estamos regresando. Con todas las aportaciones de la ciencia y la tecnología, estamos regresando a la libertad primaria. A través de la hiperestructuración intelectual, estamos buscando manejar nuestra libertad controlada, controlada por la mente, no por el cuerpo, hemos desconfiado del impulso.

—¿Y los jazzistas?

—Los jazzistas siguen un acuerdo entre ellos en donde dentro de porciones medidas ejercen su libertad. Eso se llama improvisación. Porque el jazz viene de una cultura no occidental, de África. El jazz es la cultura africana dentro de una cultura no africana, de manera que tiende a la libertad y se sujeta más o menos a este control, ejerce su libertad dentro de la esclavitud.

Ahora veamos cuál es la primera etapa polirrítmica. Es muy sencilla, la utilizaron con mucha frecuencia los compositores clásicos, es decir, de la segunda mitad del siglo XVIII a principios del siglo XIX.

Cuando tratamos de hacer dos contra tres, o tres contra cuatro, o cinco contra tres, estamos haciendo polirritmos, con la significativa limitación de que siempre el primer tiempo coincida con el primero del otro.

Dice Copland: "Son dos o más ritmos, con primeros tiempos que no coinciden, los que realmente producen ritmos fascinadores. No nos imaginemos, ni por un momento, que tales complejidades permanecieron ignoradas hasta nuestros días; por el contrario, en comparación con los tamborileros africanos y los percusionistas chinos o hindúes, con sus ritmos intrincados, nosotros somos unos verdaderos neófitos."

"Y para no alejarnos tanto de casa, una auténtica orquesta cubana de rumba puede enseñarnos algunas cosas en cuanto al uso dispar de los polirritmos. Nuestras orquestas de swing inspiradas en los días oscuros del hot jazz, también sueltan a veces un torrente de polirritmos que desafían el análisis. En su forma más elemental, se pueden observar polirritmos en cualquier simple arreglo del jazz. Recuérdese que los polirritmos realmente independientes se producen sólo cuando no coinciden los primeros tiempos."

"Todo jazz está cimentado en la roca de un ritmo firme, invariable, del contrabajo." A propósito, vamos a revisar un poco lo que se hacía en los tiempos en que el jazz era solamente ragtime.² El ragtime es un antecesor

² Ragtime: tiempo sincopado, musiquilla, tiempo quebrantado, embromado. Rag: andrajo.

del fox trot. Su ritmo básico es el compás de una marcha: un-dos/un-dos. Es curioso observar cómo al cambiar los acentos, ésta se convierte en jazz. El ritmo de una marcha europea es un-dos, un-dos, y los afroamericanos lo cambiaron a dós-un, dós-un, poniendo el acento en arsis en vez de tesis. A esto le llamamos síncopa, que significa poner el acento en la parte débil del compás, cambiando a débil la parte fuerte.

Los europeos prohibieron a los esclavos negros en el sur de Estados Unidos practicar su música porque motivaba la solidaridad entre ellos, y temían que se levantasen contra los blancos. Vivían hacinados en barracas. No tenían instrumentos adecuados para tocar la música occidental, ni la educación para ello. ¿Cómo iban a hacer música europea? Cuando regresaban a sus tinglados trataban de imitar aquella música "blanca", pero fue más fuerte el registro de su propia cultura.

Oían polcas, mazurcas, rigodones, valeses, y no pudieron imitar tales músicas con exactitud porque no estaban en su pulso interno, aparte de que no tenían buenos instrumentos. Se las arreglaban con lo que tenían a mano, cacerolas, ollas, tablas de lavar la ropa, y con eso hacían su música. Por ejemplo, en lugar de una trompeta normal contaban con una trompeta descarranchada. A destrozar esta música (por prohibición de practicar la suya) le llamaron "joderla", porque la palabra jazz, en su jerga, quiere decir "chingar", violar. "Don't jazz me" quiere decir "no me chingues". Entonces le llamaron jazz a la música "europea" con infiltraciones de pulsos africanos ancestrales.

Una de las cosas que realmente no pudieron hacer fue mantener el pulso occidental de los siglos XVIII y XIX, porque su pulso interno va del ombligo hacia los hombros y de cadera a cadera. Para atrás y para adelante, en círculos. No el rígido de los europeos, que dan patadas en el suelo. Esta combinación de ritmo doble en el cuerpo, donde la parte de abajo es oscilante y la parte de arriba es mecida, se llama rock & roll. La mecedora está en los hombros con el acento hacia arriba, y la cintura en rodadas.

Este polirritmo, natural en ellos, les hacía imposible dar patadas en el suelo durante los himnos y marchas. Usaron marchas en sus ceremonias, entierros, concursos de baile y demás. Al no poder hacer ún dos, ún dos, hicieron un dós-un, dós-un.

Cuando los blancos lo empezaron a bailar lo hicieron deslizándose, porque consideraron obsceno el ragtime negro, ya que se bailaba "en un ladrillo",

abrazados, pegados a la pareja. Casi no se desplazaban, frotaban un cuerpo contra otro. Para evitar tal obscenidad, los blancos decidieron bailar a brinquitos, desplazándose, imitando el trote de una zorra. ¿Sería por eso que le llamaron fox-trot?

El ragtime negro se bailaba en tugurios pequeños, e iba tanta gente, que quedaba sumamente apretada. No podían desplazarse porque chocaban entre sí. En cambio, los blancos sí tenían espacios grandes para echar carreritas.

“El ritmo básico del ragtime es simplemente el de una marcha: ún-dos, ún-dos. Ese mismo ritmo se hizo mucho más interesante en el jazz con sólo cambiar de lugar los acentos, de modo que el ritmo básico se convirtió en ún-dós, ún-dos, acentuando la parte débil.”

“Los sencillos ciudadanos que tildan de monótono al ritmo del jazz, admiten, sin darse cuenta, que todo lo que oyen no es más que este ritmo fundamental de acentos fuertes en la parte débil. Pero encima de éste hay otros ritmos más libres y su combinación es lo que da al jazz esta vitalidad. No quiero decir con esto que toda la música de jazz sea polirrítmica continuamente y en todas las piezas, sino que en sus mejores momentos participa de una verdadera independencia existente entre los diversos ritmos que suenan simultáneamente.”

Hay una composición de Gershwin que se llama *Fascinating Rhythm*. El acompañamiento va así: ún-dos-tres-cuatro, ún-dos-tres, ún, ún-dos-tres, ún-dos-tres-cuatro. Los compases de la melodía van desiguales con los del acompañamiento, hay momentos en que van iguales y hay otros en que van desiguales. La melodía hace ún-dos-tres-cuatro, ún-dos-tres, ún-dos-tres-cuatro, ún-dos, ún-dos-tres. Y el bajo trata de conservar debajo de esto ún-dos-tres-cuatro, ún-dos-tres-cuatro, ún-dos-tres-cuatro, ún-dos-tres-cuatro. De repente coinciden y de pronto no.

“Sólo muy parcamente debió usar Gershwin ese recurso en lo que era un producto comercial, pero Stravinski, Bela Bartok, Darius Milhaud y otros compositores modernos no tenían esas limitaciones. Por ejemplo, en *La historia del soldado*, de Stravinski, o en los últimos cuartetos de Bartok abundan ejemplos de ritmos múltiples tratados lógicamente, que producen combinaciones rítmicas inesperadas. Los compositores ingleses que florecieron en tiempos de Shakespeare escribieron cientos de madrigales rebosantes de polirritmos ingeniosísimos. Como la música que compusieron era para voces, el ritmo musical se tomó de la prosodia natural de las palabras. Cada voz lleva su parte distinta y el resultado es un inaudito entretejido de ritmos

independientes. El rasgo que caracteriza el ritmo de los madrigalistas es la falta de todo sentido de primer tiempo fuerte.”

“Por eso las generaciones posteriores, menos sensibles a los ritmos sutiles, acusaron de arrítmica a esta escuela madrigalista. La falta de un primer tiempo fuerte común da a la música esta apariencia.”

Edgar Willems³ acierta cuando dice: “el ritmo es parte integrante de la vida, es a la vez espiritual y material, es a la vez vital y formal. Este ritmo puede venir en línea directa de la vida física, de la vida afectiva, de la vida mental o de la vida espiritual. Sus medios de expresión resultan de la vida física. La vida física, para el ser humano, es lo mismo que el ritmo para la música, es su manifestación física. Puede uno muy bien ejecutar ritmos sin saber a punto fijo lo que son, con la condición de saber, por instinto, de dónde extraer la vida que debe animar lo que nosotros hacemos como forma rítmica.

“Este ritmo viviente, que es el primario, siempre ha existido en las artes. Los griegos, pueblo de artistas, entre quienes la teoría del ritmo se encontraba en un estado naciente, ponían, sin duda, mucha alma en la ejecución de sus ritmos. Los pocos escritos que nos han llegado de los griegos sólo se refieren a la rítmica.” Es decir, a la ciencia de las maneras que toma el ritmo.

“En cuanto a la ejecución rítmica, artística, los griegos la mencionan con el nombre de ritmopea. Viene de la palabra *rythmos*, que es movimiento, y *poiein*, que es hacer. Hacer el movimiento, eso es ritmopea”.

El problema de los griegos siempre fue el porqué de todo. No inventaron nada. Reunieron conocimientos y los clasificaron. Encontraron el qué y por qué. El para qué y cómo. Esa fue la obsesión de la antigua cultura griega.

Esta ritmopeya no tenía reglas fijas, dejaba libre la imaginación del compositor. Dejaba libre curso a la imaginación, no tenía reglas fijas. Hay una referencia en un estudio acerca de los griegos que dice: “Píndaro disponía tan libremente sus ritmos como un compositor moderno coloca libremente las notas en su melodía”.

“Hablaban rítmicamente su lenguaje cotidiano. Un lenguaje rítmico en el que cada palabra y cada frase tenían su valor específico. Nombraban las notas musicales con las letras de su alfabeto. Las letras son los fonemas con los que hablamos, entonces los sonidos musicales equivalían a letras del alfabeto que nosotros llamamos ‘notas’.”

³ Edgar Willems. *El ritmo musical*, Eudeba, Buenos Aires, 1993.

La rítmica

Ahora, la rítmica, es decir el estudio de las conductas del ritmo, sólo tenía en cuenta valores de duración, cuantitativos —largo, corto— pero sin especificar qué tan largo ni qué tan corto. Valores de duración, no de medición. Decían largo, corto, y los combinaban en pies métricos, como lo hemos visto, sin definir cuánto duraba una larga o cuánto una corta.

Ésa era para ellos la rítmica. La ritmopeya hablaba de la intensidad, que es un elemento cualitativo más o menos cargado de volumen, no de acentos. No tenían el concepto de acento como nosotros. El concepto de acento vino después, cuando las invasiones bárbaras en Roma y cuando más tarde el latín se hizo francés. Pero los romanos también heredaron esto de los griegos y parece que la mayoría de los idiomas antiguos era así, sin acentos, con un cantadito nada más, de sílabas largas y cortas.

El ritmo efectivo, el ritmo físico, trasciende siempre las fórmulas y las reglas. “Todas las reglas, por la misma naturaleza del ritmo, resultan muy incompletas. Las duraciones sólo pueden ser indicadas de una manera matemática, es decir, métrica, y raras veces corresponde a los valores de duración psicológicos. Por ejemplo: el no ser matemática la regularidad psicológica de cuatro negras en un compás de cuatro tiempos acarreará modificaciones en los valores.”

Quiere decir que nosotros, dentro de nuestra métrica, pretendemos hacer absolutamente exactos los valores que están ahí reunidos en un compás. Pero si, por ejemplo, observamos en una computadora la duración de cada una de las notas que según nosotros estamos haciendo iguales, veremos que son sutilmente desiguales.

Los valores de intensidad sólo se pueden indicar grosso modo. No con precisión exacta. Y los valores están a disposición de la iniciativa del ejecutante.

Una diferencia esencial entre el ritmo vivo y la fórmula rítmica que escribimos existe en el hecho de que el ritmo vivo es irreversible —sucedió, pasó y quedó así—, mientras que las fórmulas escritas posibilitan lo que llamamos la manipulación. Por ejemplo, una corchea, dos semicorcheas, invertido da dos semicorcheas, una corchea. Ésa ya es una manipulación del ritmo primero.

Los valores que empleamos son idénticos, pero el sentido que adquieren al cambiarlos y manipularlos es totalmente distinto, y para ejecutarlos con el espíritu correcto, es decir, con la expresividad pretendida, y alcanzar el valor psicológico del ritmo, es preciso ir mucho más allá del valor formal

que tiene el ritmo escrito. Un ritmo viviente, así como el tiempo, jamás se viene para atrás, no es reversible, y ésta constituye una de las características del ritmo vivo.

Para ejecutar un ritmo, ya sea pequeñito o largo, no basta, pues, realizar la fórmula. Es preciso que un impulso vital, procedente de dentro hacia afuera, rescate, a través de la fórmula, la vida de la que ella es apenas un signo intelectual.

En tiempos de los griegos la rítmica venía de la prosa y de la poesía, pero también la rítmica era propia de la danza, de la danza ejecutada. De la observación de estas ejecuciones de los movimientos sacaron la rítmica. A través de la observación llegaron al conocimiento de qué era lo que estaban haciendo.

No fue primero la teoría y luego la práctica. Primero fue la práctica y sobre la observación de la práctica anotaron y elucubraron acerca de lo que hacían. Así fueron inventando sistemas de control con objetivos específicos.

Muchos siglos más tarde, la música se liberó de aquella idea de largas y breves y prefirieron valores medidos basados en porciones iguales que podríamos asociar con nuestra corchea como común denominador. Fue el tiempo primo indivisible, igual y continuo.

Al comienzo la rítmica sólo conocía valores de duración. Más adelante, a principios de la Edad Media, se empezaron a tomar en cuenta valores de intensidad. Aparecieron los acentos. Cuando se empezaron a cantar varias melodías diferentes al mismo tiempo, el acento tomó una importancia muy grande y ocasionó la creación de una métrica para controlar sus coincidencias. Es decir, gradualmente se llegó a la invención de lo que conocemos como compás. Ahora, este compás, siendo un elemento muy favorable para la música que llamamos clásica, no deja de ser una traba para la libre expresión del ritmo, un corsé. El compás pertenece a la métrica, es una medida del tiempo, no es el ritmo. El metro no es la tela, el metro es la medición, la cosa que se va a medir es la tela. Entonces el compás es el metro, la tela es el ritmo.

La forma

La creación artística necesita, por fuerza, la elaboración de formas, grandes o pequeñas, pero formas, que nacen de la vida misma. Se manifiestan, se mantienen en una vida potencial y el hombre les da una realización espiritual.

De manera que la forma sería la organización de las ideas trasladadas a movimientos físicos. Es decir, tenemos ideas y la forma corresponde a su organización, es un recurso, una herramienta.

Estas formas nos ponen en contacto con el pensamiento y con los maestros que crearon esas obras, nos ayudan a descubrir las fuentes de donde nacieron esas creaciones.

El verdadero artista debe escapar de la tiranía de las formas consagradas. Es decir, al usar las formas debería tener la habilidad para transformarlas, para aportarles cosas a esos moldes establecidos por la tradición. Si ese artista es un compositor, tiene el impulso de crear formas nuevas, o a las existentes, darles nueva vida o un aspecto diferente.

Por ejemplo, la forma sonata se estableció en la segunda mitad del siglo XVIII por el uso y costumbre de sus antepasados, hasta que llegaron al primer movimiento: exposición, desarrollo, conclusión [A, B, A (I)], cierre, silencio. Otra pieza: lenta. Melodía bella con un acompañamiento simpático. Tercera pieza: muy fuerte, muy viva, con movimiento de danza.

La fórmula sonata está en el primer movimiento: exposición, desarrollo, conclusión. El segundo movimiento es únicamente para agregar un momento de tranquilidad, de solaz, apacible y lindo. No es más que una canción. Y el tercer movimiento es un divertimento con un ritmo sugerido por alguna danza.

Esto es la sonata hasta Bach. De los hijos de Bach en adelante, los verdaderos artistas creadores empezaron a amasar este material hasta que llegaron a la sinfonía o el concierto en tres movimientos. Es decir, a piezas autónomas que se ligan entre sí por el mismo tono en que están escritas, pero con diferente carácter, diferente ritmo, diferentes temas, etc.

¿Qué pasa con Franz Liszt o sus contemporáneos? Hacen esa misma sonata en forma de concierto o en forma de sinfonía sin interrupción, con un solo tema. Hacen los tres movimientos y es unitemática. No se siente dónde termina un movimiento y dónde empieza el otro, están encadenados. Es un modo de modificar y aportar algo a aquella forma tradicional que heredaron. Sigue siendo sonata, pero hay aportaciones creativas, por el Romanticismo, que necesita alargar y alargar y alargar.

Ahora, si el artista es un intérprete y no un compositor, busca, a través de la fórmula que hereda, la vida de la obra y también la suya propia, porque es un re-creador y re-crea de acuerdo con su temperamento.

El carácter, al interpretar a un compositor, resultará de la identidad, no de la velocidad. Depende del contexto mismo, de todo lo que está junto con ese ritmo: melodía, armonía, todo. No depende de lo rápido o lo lento. Depende del pulso de la persona que lo hace, de lo que descubre que hay ahí, sin modificar el ritmo. Los valores que pone el intérprete dependen de sutiles variaciones que su instinto le va dictando.

Hay compositores tan quisquillosos, que no permiten que el intérprete haga esto; llenan la partitura de indicaciones acerca de lo que se debe sentir y cómo hacer. No dejan mucha libertad al intérprete. Pero puede ser muy divertido seguir tales indicaciones tan precisas, tan estrictas, minuciosas. De todas maneras, aunque lo hagas como te lo indiquen, eres tú el que lo hace.

La gimnasia rítmica de Dalcroze no tiene parentesco con la rítmica griega, excepto porque usa música para armar las formas plásticas en secuencia. Es un método basado en la música y el movimiento corporal, destinado a desarrollar el sentido del ritmo plástico y no musical. De manera que ahí la música queda en segundo término. Queda únicamente como impulsora del cuerpo. El cuerpo calca los ritmos de la música.

Esta gimnasia estaba destinada a desarrollar el sentido del ritmo plástico con música. La música participa como motivadora. Es como una maestra de gimnasia, de ahí el nombre precioso que Eric Satie les pone a algunas de sus composiciones: *Gimnopedias*, melodías para hacer gimnasia. Era un gran bromista, y sobre todo un crítico incisivo. Entonces las gimnopedias son una tomada de pelo, tienen una melodía tan bella y un ritmo tan fácil de seguir, que parece decirnos: "No se emocionen, aquí no hay romanticismo. Esto es sólo para hacer gimnasia". Les llamó gimnopedias aludiendo a Dalcroze y a los griegos que usaban música para hacer gimnasia.

—¿Para Dalcroze sí había un sentido artístico?

—Dalcroze pretendió una educación del cuerpo para llegar a realizar posturas y gestos plásticos, equilibrados y armónicos. Tengan en cuenta la rigidez de la educación europea de entonces. El cuerpo estaba comprimido en corsés, botines, cuellos y puños estrechos, cinturetes, etc. En su momento tuvo su función específica, dada la pretensión de liberar al cuerpo de la rigidez.

La gimnasia con música, de Dalcroze, aplicada con inteligencia y habilidad, resulta muy apta para el desarrollo de la imaginación motriz, que es la clave del ritmo musical. Es decir, hay que manejarla con talento.

En su mejor sentido, esta gimnasia es una educación del ritmo viviente, y a la inversa de lo que ocurre en otros casos, donde se llama ritmo a lo que no es más que rítmica, aquí se le llama rítmica a lo que realmente es el ritmo práctico.

—¿No habría ahí una sensibilización a la música?

—Justamente es lo que dice Edgar Willems. No es sensibilización a la música, sino al ritmo de la música, por imitación. Es peligroso porque se puede llegar a la rigidez.

Un ejemplo de las propuestas de Dalcroze serían las Rockettes. No bailan, hacen gimnasia con música y precisión increíble. Tienen su estética, pero no es arte, es artesanía. No persiguen expresar el interior, la intención está puesta en la gratificación visual únicamente, en el placer que pueda dar la forma geométrica perfecta coordinándose de continuo.

“La mayor parte de las teorías de música cuando se refieren al ritmo sólo hablan de compases y esto, verdaderamente, ha sido muy deteriorante para la educación musical. La diferencia entre el compás y el ritmo debería ser puntualizada desde el primer día de clase de música.”

“Es preciso comenzar por despertar en el estudiante el instinto rítmico humano y el compás vendrá después, a su tiempo, cuando se trate de enseñar a medir este ritmo viviente, espontáneo, que se ha practicado ya bajo diferentes formas con el fin de transcribirlo, de escribirlo.” Hay una equivocación grave en enseñar primero el compás para después perderte cuando trates de percibir el ritmo. Esto mismo se debe hacer en la educación auditiva, que es la que me interesa para los bailarines, a diferencia del entrenamiento para leer, que adormece la percepción musical.

“El compás tiene en la música occidental una importancia muy grande, porque favorece lo que se llama la precisión, sobre todo en nuestra música que es ritmo, melodía y armonía. Favorece la precisión y las coincidencias y en muchos casos este ritmo regular es lo que orienta, por ejemplo, la marcha o las danzas. Este ritmo puede ser eminentemente vivo y concuerda perfectamente con lo que llamamos barras de compás, pero ¿cuántas veces el hacer demasiado caso del compás traba la libre expresión del ritmo verdadero?”

“En un sentido amplio, el ritmo engloba la rítmica y la métrica. De igual modo, la rítmica engloba a la métrica. Es decir, ritmo, rítmica y métrica están asociados, nosotros los separamos como conceptos, pero no los podemos separar en nuestra práctica. Pero la métrica es aconsejable que se mantenga

como humilde servidora de la rítmica, y tanto la rítmica como la métrica deben estar finalmente al servicio del ritmo y no tratar de domesticarlo”.

Rítmica, repito, es el estudio de los ritmos. La métrica es la medida de esos ritmos, pero finalmente el asunto que estamos observando es el ritmo, y no lo vamos a deteriorar por imponerle reglas y normas rígidas. El objetivo no debe desaparecer.

Melodía y armonía

Ahora, el acuerdo de ciertas civilizaciones en que ritmo, melodía y armonía, en su conjunto, hacen la idea de música, es menos perfecto cuando se empieza a analizar la naturaleza de cada uno. Dice aquí: “No se ha considerado demasiado a menudo el ritmo, y la rítmica, con la cual se le ha confundido, como elementos separados de la melodía y de la armonía. Para determinar la naturaleza del ritmo musical es indispensable situarlo en un conjunto donde se lo pueda oponer a los otros dos elementos fundamentales.” Si estudiamos el ritmo, vamos a apartarlo de la melodía y la armonía, y así con cada uno.

En esta síntesis ordenada, el ritmo ocupa un lugar que le es propio, y sus relaciones con la melodía y la armonía estarán aclaradas por los lugares respectivos que estos dos elementos tendrían en la síntesis. De manera que juntos pero no revueltos.

En una manifestación física el ritmo no es preponderante, es inevitable. Si no hay ritmo no hay música. Primero es el ritmo. Si hablamos de melodía, estamos hablando de ritmo también.

Tenemos que ver, por ejemplo, como elementos rítmicos, la intensidad, la duración y también la entonación, los cambios de sonido en un discurso melódico. Entonación. Qué cosa más natural que el ritmo tenga una influencia sobre la melodía, como sobre la armonía, de otra manera no se manifiestan. Pero también el ritmo puede sufrir ciertas influencias de la melodía y la armonía.

La intensidad del ritmo no es la velocidad, sino la energía con que se hace.

La duración es el tramo de tiempo que se utiliza para pasar de un movimiento a otro, es decir, qué tanto permanece un enunciado ligado al próximo y qué tanto dura el próximo.

La entonación tiene que ver con las diferentes vibraciones de cada sonido. Un sonido es ese sonido porque tiene un número de vibraciones, que ya son ritmo. Si se cambia el número de vibraciones, es otro sonido. Entonces, al encadenar un sonido con otro, se hace una melodía, y ¿qué se hace al encadenar un número de vibraciones con otro número de vibraciones? Ritmo. Y en el hecho de vibrar un sonido se está haciendo ritmo también. Entonces, son inseparables.

Recorramos algunas definiciones que nos pueden dar lugar a muchas confusiones. Por ejemplo: "El orden y la proporción en el espacio y el tiempo", eso dicen algunos tratadistas que es el ritmo, pero no mencionan lo que en el ritmo es ordenado o proporcionado. El orden y la proporción son abstracciones. El término orden quiere decir disposición metódica. ¿De qué? Y proporción significa relación entre las partes. ¿De qué?

Esa cierta cosa que no se menciona y de la que se está hablando, Platón la llama movimiento. ¿Qué es? *Rytmós*, que viene de *reno*, quiere decir "yo corro". Una cosa es cómo corres, a qué velocidad, con qué intensidad, qué distancia tiene un salto con el otro, cómo los organizas, y otra cosa es que estás corriendo, la carrera.

Por otra parte, el orden y la proporción también caracterizan a la melodía y a la armonía. Aquí viene algo curioso, una declaración del compositor francés Vincent d'Indy, que es de los, vamos a decir modernos, de la época de Debussy. Dice que "el ritmo, así como la melodía y la armonía, son de origen científico". Y se lanza con aseveraciones como éstas: "La música depende a la vez de las ciencias matemáticas por causa del ritmo, depende de las ciencias naturales por causa de la melodía y de las ciencias físicas por la armonía". Y para colmar esta laguna evidente, agrega: "Sin embargo, estos tres elementos de origen científico no pueden alcanzar el efecto artístico que es la expresión sino con la condición de estar en movimiento. Ahora bien, este movimiento constituye precisamente una característica esencial del ritmo".

Nosotros, si en vez de ritmo usamos la palabra movimiento, aclaramos todo. "No resulta fácil hablar a la vez de los elementos característicos y de las cualidades comunes a estos tres elementos fundamentales de la música: ritmo, melodía y armonía. Se interpenetran, se influyen mutuamente y forman, al completarse, una síntesis equilibrada. Los tres son, a la vez, movimiento, diferencia sonora y simultaneidad, pero en proporciones diferentes." De manera que cuando escuchamos la música, como cuando vemos un cuadro, estamos

percibiendo perspectivas, colores e intensidades, por los elementos conjugados que lo forman.

Desde el punto de vista genético, el ritmo es anterior a la melodía, pero es, en esencia, un elemento de orden más general y no exclusivamente característico de la música. La música comienza, en realidad, con el sonido, que es una expresión directa del alma y será siempre el centro de la música, porque nace de la palabra, de la voz humana, no de los ruidos de la naturaleza. La música no viene de los ruidos exteriores, sino de los ruidos interiores del hombre.

Cuando el hombre empieza a imitar a la naturaleza, lo hace para identificarse con ella, no por el solo hecho de imitar, sino para reconocerse en lo que está afuera. La imita para constatar la similitud. Posiblemente también algunos animales lo hagan. De manera que ese instinto de imitación no tiene el afán de repetir exclusiva y ociosamente, sino el afán de confirmar la identidad.

El ritmo es un elemento estructural indispensable a la música y constituye su base, es su apoyo material, le da corporeidad, le da vida. Una música demasiado atenta a los elementos rítmicos tiende a salirse del dominio musical propiamente dicho, a favor del valor material y mágico. Este valor puede existir fuera de la música en un solo movimiento corporal, como en danza, o en la repetición de un mismo movimiento. La magia se convierte en encantamiento cuando utiliza el sonido, ya sea mediante la palabra o por el canto. El canto es la voz que sale. Parece mágico que uno diga cosas con sonidos que no utiliza para hablar, sonidos diferentes. Es el caso en que está incorporada la magia a la música, hasta tal grado, que algunos autores la han considerado como uno de sus puntos de partida. El hombre empezó a cantar con efectos o con pretensiones mágicos.

De ahí que los griegos le llamaran melodía al canto, a esa modulación de sonidos diferentes a los hablados y que están en el habla, pero de una manera un poco velada. La melodía en sí está cuando hablas, pero difusa, no es precisa. Cuando no dices palabras y cantas, entonces ya está de una manera precisa.

La palabra melodía es un compuesto de dos palabras griegas: *melos* y *odé*. Vamos a estudiar sus significados porque es muy interesante cómo inventaron esta palabra para definir qué era lo que estaban haciendo, con su obsesión de codificar.

Melos, en griego, es esta especie de canto que tiene uno cuando habla, lo que llamamos el "dejo" o el "acento". Como los griegos eran todos de diferentes regiones, cada uno hablaba con un cantadito diferente. Lo que nosotros llamamos el acento del norte, de la costa, del sur, el cantadito que tenemos al hablar, es el *melos*. Podemos percibir muy bien el *melos* cuando no entendemos el idioma, cuando no entendemos qué están diciendo, oímos un cantadito.

Odé es este mismo cantadito pero planificado para un uso artístico, con premeditación, alevosía y ventaja, manipulado; el *dejo* manipulado.

Por ejemplo, en Sor Juana: "Hombres necios que acusáis a la mujer sin razón, sin ver que sois la ocasión de lo mismo que culpáis". No está diciendo a los hombres que son necios porque acusan a una mujer loca, a una mujer sin razón. En el *melos* y en el *odé*, planificados por ella, en el ritmo de las palabras y la ordenación de las líneas, está el sentido: ellos acusan, sin razón, a la mujer. Ahí está el sentido adecuado de lo escrito, si encontramos, con el *melos*, el *odé*. Entonces, por la melodía localizamos la intención.

Volvemos: *melos*, "dejo" al hablar; *odé*, organización de este "dejo" con fines premeditados. Cuando hablamos de ritmo melódico entendemos *el movimiento* de los sonidos que suben y bajan.

No hay que olvidar que la melodía no está hecha de sonidos aislados, sino de relaciones entre ellos, y a esto se le llama intervalos. Cuando hablamos de intervalos en música no estamos hablando de tiempo, sino de la diferencia entre un sonido y otro. Nos referimos a la distancia que hay entre ellos escalísticamente. La observación de los intervalos sirve para el análisis de las melodías; es decir, hay un intervalo entre cada sonido y el que le sigue. El intervalo es la diferencia que hay entre ellos. Es un recurso de medición únicamente para, al analizar una melodía, saber de qué elementos consta y cómo están organizados, basándose en la escalística.

No basta saber que un sonido tiene tantas más cuantas vibraciones; hay que encontrar la diferencia con el que le sigue. Sólo así estaríamos analizando melódicamente, porque melodía es sucesión de sonidos diferentes, no un sonido que se repite. Un mismo sonido repetido no hace melodía, hace un recitado. Por ejemplo, en el gregoriano: en el tenor de la salmodia, que es recitado, no hay melodía. Hay melodía en el inicio y en los finales, cuando cambian los sonidos.

Entonces, no podemos decir que el ritmo musical esté en la vibración de un sonido. Ése sería un ritmo vivo y nada más, el ritmo de la naturaleza que está vibrando algo para que suene. Para analizar una melodía tendríamos que tomar en cuenta cada sonido en relación con otro. La melodía es lineal.

Este error de hablar de ritmo aislándolo del concepto de melodía, está muy difundido, aun en las enciclopedias de eminentes autores. Existe una interdependencia entre el ritmo y la melodía; analizar estos elementos por separado solamente es conveniente con el fin de evitar una confusión.

Pongamos como metáfora que en nuestra música la melodía es línea y el movimiento de esa línea es el ritmo. La melodía es como la superficie y el ritmo es lo que la está impulsando, lo que la mueve, no es una superficie inerte.

¿De qué depende la melodía? Materialmente depende de la altura de sonidos en secuencia, no puede ser reducida a movimiento rítmico de una cuerda, de una guitarra o de un violín.

Para profundizar desde el punto de vista psicológico, la melodía existe gracias a la sensibilidad del individuo, es una manera de expresar la emoción, es en principio diferente al dinamismo humano, que es propio del ritmo de la inteligencia.

La melodía es absolutamente emotiva, es emoción; es la que nos dice qué se siente y cómo se siente. El ritmo alimenta la salida de esa emoción; sin el ritmo no puede salir la emoción, es el pulso, finalmente. Ahí está la coincidencia con la danza, sobre todo con la contemporánea, que no está hecha a base de posiciones en secuencia, sino de transiciones.

Esta línea que va transformando la visión del cuerpo en movimiento correspondería en música a la melodía, y el impulso que hace que el cuerpo vaya cambiando de forma sería el ritmo.

Pasemos a la armonía. "De estos tres elementos fundamentales de la música, el ritmo es el elemento más corporal y la armonía es el menos corporal de todos. Si el ritmo es el elemento más dinámico, la armonía es el más estático." Ahí hay una contraposición, pero vamos a ver que es aparente.

Básicamente la armonía es superposición de sonidos. La melodía es *sucesión* de sonidos diferentes, y la armonía resulta también de sonidos diferentes pero que se llevan a cabo al mismo tiempo. Por eso podemos hablar de superposición en columna, imaginariamente, de manera que de un solo golpe hay muchos sonidos diferentes al mismo tiempo. No puedo hacer armonía con mi voz porque mi voz no es capaz de dar sonidos diferentes en una sola emisión. Necesitamos

varias personas que canten sonidos distintos a un mismo tiempo. Para eso son los grupos corales y las orquestas, para hacer armonía, porque cada uno hace sonidos distintos al mismo tiempo que los otros.

Si se habla y al mismo tiempo se palmea o se golpea el piso, no hay armonía, habrá ritmo y melodía.

Con esto llegamos finalmente a una posible definición física de armonía, pero no creamos que cualquier sonido va bien con cualquier sonido.

Un acorde es una armonía, con la condición de que sea de tres sonidos en adelante. No menos de tres. Dos no hacen concepto armónico en nuestra cultura.

La armonía tiene como función darle base a una melodía, no tiene objeto si no hay melodía, es su base.

Diríamos que en una construcción la melodía sería el techo y la armonía, las columnas que lo sostienen. En el techo los ladrillos van uno junto a otro, horizontalmente, y en la columna va un ladrillo encima del otro, para sostener el techo. La armonía sin melodía no tiene sentido, sería un efecto que podríamos llamar decorativo, no expresivo.

—¿La armonía tiene que ver con el equilibrio?

—No, el equilibrio tiene que ver con el ritmo, con la melodía y con la armonía, es la proporción entre las partes, que no pese más una que la otra. Tiene que haber equilibrio entre las tres y cada una tiene que tener su propio equilibrio también. Es enriquecimiento agregado dentro de la cultura occidental, no es natural, es un artificio, una manipulación del hombre. El gregoriano no tiene armonías, por ser los acordes un artificio. Por eso no quisieron los gregorianistas ortodoxos que el gregoriano tuviera acompañamiento de instrumentos, porque se lograba la armonía. El canto así no sería puro, estaría decorado con artificio, que consideraron como vanidad, lujo o frivolidad.

El timbre

Al hablar de armonía tenemos que hablar también de timbre, un fenómeno físico al que se le ha dado ese nombre por no haber encontrado otro mejor.

El timbre físicamente es la particularidad de cada sonido, por medio de la cual podemos identificar el objeto que produce ese sonido. Do es Do porque tiene un número de vibraciones, pero si ese Do lo da un violín, una guitarra o un piano, en cada uno tendrá un timbre diferente. Podemos ejecutar un

mismo ritmo, una misma melodía, podemos sonar las mismas notas, pero en instrumentos diferentes notaremos una diferencia según el objeto del cual emane ese sonido.

Aclaremos con una comparación. Hay colores puros y compuestos. Uno de los colores compuestos más fácil de analizar es el verde, compuesto de azul y amarillo. Decimos verde y lo identificamos como tal, pero ¿cuántas clases de verde hay? ¿De qué depende ese verde esmeralda, verde mar, verde pasto, verde botella? De la composición entre la cantidad de azul y la cantidad de amarillo. Ahora, si aparte de azul y amarillo lleva otros ingredientes, como un poquito de negro o de blanco y un poquito de café y de naranja quizá, adquirirá un tono pistache. Pero de todas maneras decimos que es verde.

Esas diferencias serían el timbre que nos hace reconocer qué tipo de verde es. Los componentes que no percibimos separadamente se llaman sonidos armónicos, que podríamos separar por medio de estrategias de laboratorio.

Sonidos armónicos son sonidos pequeñitos que están amalgamados con el principal. La combinación nunca es igual de un instrumento a otro, depende de las cualidades del material que está produciendo el sonido. Por eso en una orquesta dividimos los timbres en maderas, cuerdas, alientos, metales y percusiones, cada uno tiene un timbre distinto. No hay dos instrumentos que tengan un timbre igual, porque no tienen la misma madera, las mismas cuerdas. Es el material mismo, son las moléculas del material, su composición física, el que determina cada timbre. Jamás habrá igual combinación de armónicos de un instrumento a otro.

Por eso podemos reconocer las voces humanas por su timbre. Son los músculos de una persona, sus proteínas, sus hormonas, sus moléculas, sus células, las que hacen que se produzca ese timbre particular.

—Se dice que tiene que ver más con la forma del cráneo.

—No, tiene que ver con las cuerdas vocales, con la laringe, con el diafragma, con los pulmones. Lo que menos tiene que ver es la conformación ósea. Ésa da la resonancia. La sonancia está en las cuerdas vocales y todo lo que implica moverlas en determinada forma.

Vamos a decir que el timbre es la “personalidad” del sonido. Aunque el timbre no tiene personalidad, porque no es persona.

Doy otro ejemplo: cuando vemos un cometa en el firmamento, vemos un haz de luz, nada más, de diferente forma. Ese haz de luz es más fuerte en la punta y se va haciendo difuso. Es todo lo que vemos. Pero qué conocimiento

no tendrían los astrónomos de la antigüedad, que no lo representaron como un solo cuerpo. Lo representaron como dos: una estrellita con una cabellera, con una cauda. Sabemos, por la ciencia, que un cometa es un cuerpo que se está desintegrando y que trae atrás de sí una cola de fragmentos que va dejando en el espacio.

—Sustituyan oído con vista. Esto es lo que sucede cuando escuchamos un sonido. El timbre depende de la combinación de armónicos que produce el material que está vibrando. Sabemos si es madera, metal, una campana o una cuerda frotada, una piel estirada o metal sacudido. Aunque no lo veamos, por el timbre lo deducimos.

Ahora, la tímbrica es un recurso que maneja el compositor cuando combina muchos instrumentos para hacer una música —léase coreografía: muchos bailarines haciendo una sola obra. Cada uno tiene su personalidad. Cada uno tiene su esqueleto, sus músculos, su tensión, su emoción, su formación, su educación, su cultura, su ignorancia. Cada uno es un instrumento, y todos esos instrumentos combinados serían como timbres diferentes, combinados, haciendo una misma obra.

La tímbrica se estudia. La materia se llama orquestación o instrumentación. En este estudio se promueve la manera más eficaz de encontrar la combinación de timbres adecuados para los trabajos de conjunto. Si hago una pieza para piano y violín y me la tocan con un piano y una flauta, no es lo mismo, me cambiaron el timbre. Yo la concebí expresamente para esa fusión de timbres y si no se escucha así, el discurso será otro aunque sean las mismas palabras. Si toco un aria de ópera en el piano, ya no es, porque el piano no tiene palabras, y la cantante decía palabras en su aria. Entonces, cuidado con esos “arreglos”, que yo llamo “desarreglos”. ¿Qué le arreglas a lo que el compositor ya planificó decir de esa manera?

—¿Y en el sonido 13 los intervalos son diferentes?

—Sí, el sonido 13 es un sistema de escalística distinto a nuestro sistema tonal. Es un sistema de microtonos entre una nota y otra de la escala. Es otra escalística que en vez de tener doce sonidos por medios tonos, divide en tercios y cuartos de tono y así obtiene más de doce. La subdivisión más pequeña del tono no la inventó Julián Carrillo. Los griegos ya la habían usado. Nada más que, claro, dentro de nuestro sistema tonal parecía una cosa nueva, diferente y exótica, que por el desuso de los siglos ya no teníamos la costumbre y por eso pareció un invento. Se trataba de modificar nuestra

escalística establecida con subterfugios que ya habían usado civilizaciones anteriores.

—¿Cuál era el propósito?
—Desaburrirse, cambiar, divertirse, nada más, o a lo mejor hacerse notorio. Parece ser muy original, pero no pudo derribar toda una cultura de siglos así como así. No es una evolución, es una involución. El sonido 13 es para atrás.

construcción

Alcornoque

El día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

del día 10 de mayo de 1968

Tercera parte En recuerdo

Luis Rivero, a dos años de su muerte¹

Alegría Martínez

A Luis Rivero le interesó estudiar la dramaturgia para que no le estuvieran pidiendo “una musiquita y luego otra y otra” sin saber en qué contexto y con qué intención. A dos años de la muerte de este compositor, pedagogo e intérprete, ocurrida en marzo, queda el testimonio-homenaje realizado por alumnos y colegas de la escena en un disco compacto poco difundido que pondera la necesidad de hacer fructificar su legado.

Reunidos en una mesa testimonial, maestros reconocidos y jóvenes profesores, entre quienes se encuentran Luis de Tavira, Rodolfo Sánchez Alvarado, Raquel Seoane, Tomás Urtusástegui, Óscar Ulises Cancino, Alberto Rosas y Llever Aíza, incluida la cantante Aída Cuevas, que fue su alumna, queda patente la admiración por el artista y su calidad humana. Nacido en Mérida, Yucatán en 1934, Rivero vivió comprometido con la música y el teatro.

Ante un público conformado por actores, a quienes en su mayoría impactó con su música para la escena, así como por su manera de asimilar a Federico García Lorca y su forma generosa de estar en la vida, quienes trabajaron cerca del compositor compartieron lo que atesoran de su experiencia.

En el disco compacto titulado *Homenaje póstumo al maestro Luis Rivero*, grabado el 24 de agosto de 2005, durante el ciclo La Casa del Teatro en el Galeón, Luis de Tavira, luego de serenar el corazón ante la cercanía del fallecimiento del músico, habló de la necesidad de conservar la memoria dentro de nuestra cultura, a pesar de la actitud amnésica de nuestra comunidad teatral, que borra toda huella.

Mencionó como segunda palabra clave la gratitud. En tanto ésta nos funda, nos vincula y nos responsabiliza, puesto que nobleza obliga, así como

¹ Publicado en *Laberinto*, México, sábado 7 de abril de 2007.

la apropiación a partir de que todo lo aprendido derivado de la creación de Luis Rivero es herencia para nuestra cultura teatral.

Luis Rivero alcanzó lo que apreciamos como valor artístico de amplio registro, dijo el director de La Casa del Teatro, lo que soslaya la dedicación, la conquista técnica, la labor humilde para abatir fronteras y umbrales hasta alcanzar esa amplitud, es decir, el gran aliento.

“Capaz del *lied* schubertiano, la pircua purépecha, la recuperación de la música popular mexicana, el bolero, el corrido, el danzón, como aquél en que convirtió el *Nocturno a Rosario* de Manuel Acuña, mediante el cual transformó esa catedral de la cursilería nacional en algo irresistiblemente violento e insólito, Rivero se midió con Lara y lo superó.”

Al nivel musical de Nino Rotta, Luis Rivero, en palabras de Tavira, se ocupó en primer lugar de ser el mejor artista y pedagogo, y sólo así fue como logró ser una magnífica persona.

Por su parte, Rodolfo Sánchez Alvarado, escenógrafo, quien registró la obra del compositor e intérprete yucateco, compartió, como consta en el disco compacto dirigido musicalmente por Alberto Rosas, tanto las pistas sonoras con obra del homenajead, como algunos fragmentos de entrevistas transmitidas en 1995 por Radio UNAM, en las que Rivero se expresó a favor de la composición musical para teatro.

La voz vehemente del compositor defendió en esa grabación la profesión del músico que se incline por las artes escénicas, quien en su opinión debe sentir entusiasmo y regocijo por trabajar en foros, sin considerar su quehacer como un arte de segunda.

Desde su punto de vista, la música debe participar como elemento de la arquitectura del espectáculo, por lo que es indispensable que quien esté a cargo de esa labor sepa de estilos de actuación, de voz, de coreografía, vestuario y de biodimensión.

Seguro de que no hay escuelas donde el músico pudiera recibir orientación sobre el trabajo dramático, Rivero recordó los talleres que sobre esta materia debió cursar para poder realizar un trabajo integral: “Debes saber de vestuario, porque éste va a estar en la alberca de tu música. Tienes que ver el espacio donde todo va a suceder y ajustar la música de tu imaginación a la realidad; el músico tiene que sentir placer al conectarse con otras disciplinas; si te aburre estar en un ensayo de cuatro horas, ¿para qué te metes?”

El segundo fragmento que dejó escuchar Sánchez Alvarado con la voz de Rivero contenía la narración que hizo el maestro de la primera vez que alguien le solicitó música para teatro.

Fue el director Héctor Mendoza, para la graduación de la primera generación del Centro Universitario de Teatro (CUT), integrada por Margarita Sanz, Julieta Egurrola, Rosa María Bianchi, José Caballero y José Cruz, entre otros exponentes del arte escénico que actualmente son reconocidos directores y maestros, quienes por cierto interpretaron la canción, grabada en el segundo disco de este material que integra otras obras de Rivero.

Rivero recordó que para aquel grupo de cuarenta alumnos, que terminó sólo con ocho, Héctor Mendoza le pidió que le compusiera "una musiquita para la graduación de los muchachos".

Impactado por la encomienda de crear las notas que acompañarían "la cursilería espantosa del *Nocturno a Rosario* que hasta los perros chiflan", para convertirla en una canción "sentida y cachonda", Luis Rivero encontró la posibilidad del danzón, aunque temía que el público lo estrangulara.

Luego de la experiencia, Mendoza le siguió pidiendo otra musiquita y otra más, sin que el compositor supiera cuál era la historia de la obra, cuyo título fue *In memoriam*, por lo que decidió estudiar teatro para evitar la angustia que le generaba ignorar lo fundamental de la historia y por lo tanto la esencia y el ritmo que debía contener su música. Antisolemne, divertido y sencillo para exponer lo que implicó su profesión, el músico, que admitió sentir que moría de susto frente al público mientras lo observaba desde su butaca durante los estrenos, reclamó irónico a los directores que en toda circunstancia lo echaran por delante, ya que antes de abrirse el telón, invariablemente "¡Va la música!".

Mientras el dramaturgo Tomás Urtusástegui recordó la colaboración de Rivero en la obra *Radioranzas*, para la que el compositor debió investigar sobre la música de los comerciales transmitidos por la radio de los años cuarenta, Óscar Ulises Cancino agradeció la posibilidad de comprender a Lorca y a partir de esta capacidad, "hacer nuestra la palabra y con esto imposibilitar la división entre cuerpo y emoción".

Palabras de agradecimiento por su generosidad y sabiduría, nostalgia por lo que ya no podrá ser y alguna lágrima, tomaron su lugar en este trabajo testimonial que muestra, en el segundo disco, parte de la técnica de Rivero mediante la interpretación de algunas de sus composiciones.

Reso, atribuida a Eurípides, *In memoriam* de Héctor Mendoza, *Santa* de Federico Gamboa, *La dama boba* de Lope de Vega, *El anzuelo de Fenisa* del mismo autor, arreglos para *La ópera de los tres centavos* de Brecht, *El martirio de Morelos* de Vicente Leñero, *La Perricholi* de Merimée, entre muchas obras más, contaron con la música de Luis Rivero quien, aunque no llegó a pertenecer al Sistema Nacional de Creadores, obtuvo los premios Manuel M. Ponce y Silvestre Revueltas, y a falta de homenajes en vida, queda el compromiso de ejercer su legado y el presente testimonio en disco coordinado por Llever Aíza, producido por Marco Norzagaray, grabado y postproducido por Juan Carlos Contreras, y mezclado para video por Rodolfo Sánchez Alvarado.

Somos sonido

Entrevista a Pilar Medina, bailarina y coreógrafa

Fidel Romero

F.R. ¿Cómo fue tu relación con el maestro Rivero?

P.M. Yo tenía un grupo; éramos dos actrices y yo. Se llamaba Taller de Experimentación Gestual. Era 1980-81, y una de las actrices estaba trabajando con Luis de Tavira. Su entrenamiento vocal y musical lo había hecho con el maestro Luis Rivero, para *Leoncio y Lena*. Me llamó mucho la atención cómo este entrenamiento con los actores estaba enfocado a ampliar y a hacer más clara la calidad emocional de los personajes. Podría decirse que el trabajo tenía muchas dimensiones: la sonoridad para que el espectador tuviera más claridad y un entendimiento amplio del tema. Sinceramente, fue la primera vez que tuve conciencia de este recurso, quizá porque no estaba todavía preparada para incluirlo en mis creaciones. A partir de este descubrimiento, y porque para mí es muy importante la música, no nada más como un goce audible, sino como un punto de estructuración dramático, anecdótico, poético y espiritual de la creación coreográfica, le pregunté a la actriz quién le había ayudado a vocalizar, a llegar a esos tonos y entendimiento de la sonoridad orgánica. Me dio los datos del maestro Rivero.

Cuando me comuniqué con él, pareció interesarle que yo fuera una bailarina intérprete de la danza española. Platicamos muy a gusto y percibí mi interés, justo porque yo estaba en este taller de experimentación en que investigaba la gestualidad del cuerpo, es decir, estaba ampliando las posibilidades de mi cuerpo, como creadora e intérprete. Sentía que la voz era importante, y en esto coincidí con el maestro Rivero: somos sonido, somos reverberación sonora. Evidentemente, tenemos emociones, pero nuestra masa corporal, nuestra masa espiritual, provienen de reverberaciones, somos murmullos, sonidos. Entonces me interesó más la parte creativa de lo sonoro.

Él me dijo que iniciaríamos con unas clases de vocalización, él en el piano y yo a su lado, lo que iba a generar en mí mayor conciencia de la experiencia vocal, que en la danza no se tiene, y menos en la danza que yo había estudiado. En general la danza no tiene que ver con la palabra, nadie les dice a los bailarines que la palabra es importante para significar, dignificar y ampliar el sentido corporal, el sentido motor y el sentido coreográfico de los movimientos.

Me encantó ir con el maestro, hicimos muchas clases nada más de vocalización, para que yo entendiera cómo poner las cuerdas vocales. Aparte del conocimiento que él tenía, me fascinaba verlo, porque era todo un personaje, con su cigarro negro, su pelo largo, su propensión al esoterismo, su gran sentido del humor, su neurosis galopante y todo eso que me hacía verlo como un personaje muy atractivo y tan diferente de mis maestros de danza española, que tienen cierta serenidad, cierto equilibrio interno y externo que les permiten bailar y dar clases. El maestro Rivero era un ente con un mundo interior súper abstracto y muy estudioso de las cosas. Me dio una experiencia diferente; recuerdo que empecé a bailar de forma diferente, por haber iniciado mi experiencia vocal y sentido la fuerza de mi voz. Empecé a escribir y a pensar distinto, porque te dignifica la posibilidad de articular la palabra y de decir lo que eres, que finalmente es el lenguaje coreográfico a través del cuerpo.

Hubo situaciones chistosas, por ejemplo, él me decía que yo no tenía la voz grave, sino que era mezzo, y me indicaba cierta clase de ejercicios para meter la voz en la tesitura media.

Después empezamos a tener afinidad en cuanto a la meditación. Yo dormía muy poco, y él también. Entonces mi padre, que era médico, me dijo que tomara clases de meditación o que fuera a un lugar donde me enseñaran a respirar, para que a través del proceso de oxigenación yo pudiera hacer que mis músculos se relajaran y así durmiera más. Sucedió que el maestro Rivero iba a un lugar donde, después de bañarse con agua fría y meditar, salía a las cinco de la mañana para ir a un grupo de meditación zen. Cuando me adherí a esta rutina, el maestro y yo compartimos, por ejemplo, qué tipo de dimensión se lograba con la aparente quietud del cuerpo, la movilización que significa la meditación; es un estado de movilidad cósmica increíble, desde la punta del pelo hasta la punta de los pies, pero aparentemente no te mueves. Él me invitaba a ir tempranito, pero yo tenía un hijo muy

chiquito y me daba miedo irme a las cinco de la mañana a meditar. Pero las pláticas con el maestro Rivero eran importantes, porque ya no me sentía tan sola en mi interés de darle a mi musculatura y a mi sistema nervioso más serenidad y templanza para poder dormir.

También platicábamos sobre el Expresionismo y el Impresionismo, no como movimientos pictóricos, sino como movimientos del alma y escénicos, es decir, como posturas. En los años ochenta algunos coreógrafos cambiamos la manera de estar en el foro, nos hicimos más expresionistas, rompimos con cosas anteriores, desde las mallas apretadas de licra de colores, hasta los temas, que se hicieron más urbanos, quizá más psicológicos, nuestros vestuarios tenían más que ver con lo cotidiano; fue muy interesante cómo se empezaron a dar estos grupos: Jorge Domínguez, Eva Zapfe, Marco Antonio Silva, Adriana Castaños, por nombrar algunos. No teníamos nada que ver con las compañías establecidas, empezamos a ubicarnos en una nueva manera de hacer danza, para que tuviera más claridad por lo menos para nosotros.

Todo esto lo comentaba con el maestro Rivero, y él me aterrizaba. En la danza española nadie se había quitado los olanes ni los lunares ni los claveles, y de repente yo metía músicas medievales y barrocas, siempre que le funcionaran al tema. El maestro me decía "Todo lo que vas a quitar y poner tiene que estar al servicio del tema, del concepto, de la sensación, del impuso o del pensamiento. No tengas miedo". Era un hombre increíble en este aspecto.

Dejé de ir a las clases, pero empezó a consolidarse una amistad sumamente rica, porque platicábamos mucho. Y como él trabajaba con De Tavira con mucha frecuencia, sus obras eran tema de conversación. También hice buen contacto con Rodolfo Sánchez Alvarado para hacer mis pistas sonoras.

F.R. ¿Trabajaron alguna obra juntos?

P.M. No, yo creo que las pláticas que teníamos ejercieron una influencia en mi creación, conducían el diseño sonoro en mis diversas obras coreográficas. El trabajo en conjunto que tuvimos, más teórico, más conceptual, fue cuando él colaboró como maestro en mi primer seminario para artistas escénicos, que se hizo en San Cayetano, donde trabajamos muy cercanamente. Esto fue en 2000, ya estaba un poco enfermo, pero quiso estar en la aventura, y ahí sí, trabajamos en el nivel teórico sobre lo que iba a impartir, cómo lo iba a dar, qué tipo de fragmentos musicales les iba

a dar a los muchachos. Éste era un gran tema, la música en escena, pero era tal su entusiasmo, que alguna vez tuve que intervenir para sintetizar esa gran energía que estaba tan desparramada.

F.R. ¿Puedes hablar más de esa experiencia en San Cayetano?

P.M. Había expectativa, porque en las escuelas no dan ese tema. El maestro primero entró a la sensibilización hacia el aspecto sonoro. Recuerdo con mayor fuerza la importancia de trabajar con los actores, directores y bailarines. Él decía que los artistas escénicos obviamente están en un foro, que es el símbolo del nacimiento de los dioses; que entre la tierra y el cielo están los escenarios, y quienes están sobre éstos, son literalmente la encarnación de los dioses, la fuerza pasmosa del inframundo y de todo lo que nuestros antepasados vivían y sentían debajo de la tierra. Éste no era un concepto comercial, estaba basado en lo que él vivía cotidianamente, y por eso su admiración por los artistas escénicos, por eso su elocuencia para que sus notas formularan un apoyo a la actitud y a los movimientos, tanto de actores como de bailarines. Pero decía: "Si tú, como ente escénico, no eres el representante de los dioses, yo no tengo por qué hacerte una música bonita; si tú no te sabes mover ni tienes idea de tu cuerpo ni sabes qué es tu conciencia y muchísimo menos, tu espíritu, y no te interesa ser claro, coherente y conciso...", y el maestro se cerraba. Por eso fue tan selectivo.

En sus clases explicó el porqué y para qué de lo gregoriano, lo coral, lo instrumental. Habló también de la ley de los contrarios, es decir, yo puedo ser solista pero tener como afán musical una gran sinfonía; o cómo un gran grupo puede tener como afán musical una pieza de instrumentación solista. Escuchábamos la voz de la experiencia. Pienso que lo hicimos feliz, porque creía en la comunicación; todo lo que decía, hablaba, vociferaba, subrayaba y explicaba era para hacer feliz al público, para hacer un público y un mundo mejor.

F.R. ¿Qué diferencias había entre las clases de San Cayetano y las clases individuales?

P.M. Recuerdo que en los años ochenta el maestro Rivero vivía de sus clases, por lo cual tenía muchos alumnos de clases individuales. A mí me encantan los maestros que dan estas clases, porque cada individuo tiene su mundo interior y sus circunstancias. Sobre todo cuando hay madera, hay que trabajar con el artista individualmente. Después ya vi a un maestro Rivero mucho más

hecho a dar clases en conjunto. Creció como maestro. No le seguí la pista como artista, como compositor, pero sí oí sus clases, le escuché muy bien sus puestas en escena. Ocasionalmente hablábamos por teléfono para platicar sobre espectáculos, porque le encantaba ser espectador. En varias ocasiones fuimos a ver danza auténtica; era impresionante el grado de emoción al que llegaba, y cuando estaba emocionado me llevaba a cenar y a tomar la copa. Tenía una intensidad emocional muy particular cuando algo lo tocaba; cuando no le gustaba, era capaz de levantarse y salirse.

El maestro era yucateco, me decía que la gente yucateca era superior; que tenía la herencia de antepasados mayas, que se reflejaba en su pensamiento y en su sentir, y aunque fueran personas de provincia, tenían una percepción del mundo, sin saberlo, superior a los habitantes de otros lugares de la república, incluso de Latinoamérica.

F.R. ¿Reconoces si alguno de sus conceptos sobre el arte, la música, la humanidad, te marcaron de alguna manera?

P.M. Sí, uno es la conjunción del impulso corporal con los demás elementos del escenario, lumínicos, sonoros, escenográficos, de utilería, vestuario, poéticos y conceptuales. Me decía que no dejáramos las ideas sueltas, sin profundizar en el cuerpo, que era lo más importante. Consideraba que una bailarina y un espectador hacían el espectáculo, pero que todo lo demás lo podía enriquecer, ampliar, dignificar, aclarar y emocionar. El aspecto sonoro que yo traía intrínsecamente, lo elaboré a través de él. La conceptualización e ideologización para poder estar contenta, feliz y libre en el escenario, en gran parte se las debo al maestro Rivero.

F.R. ¿La relación con Luis Rivero se mantuvo hasta el final de su vida?

P.M. Le dejaba recados en la grabadora, como "Teacher, mando besos", cosas así, y un poco antes le llevaba unas empanadas de manzana que le gustaban mucho.

F.R. Si lo tuvieras enfrente o le escribieras una carta, ¿qué le dirías?

P.M. Le diría que últimamente siento todo más lento. El tiempo contiene su velocidad, pero mi cuerpo, junto con mi pensamiento, va más lento. Ir despacio comienza a gustarme porque genera profundidad, ampara el instante, permite que los sonidos externos tengan su significado y que el silencio interior se manifieste.

Recuerdo que en varias ocasiones platicamos de la escucha y apertura al silencio, de la inmovilidad del cuerpo para percibirlo, de la sensación

que genera la compañía del silencio, de la posibilidad de la percepción de los latidos del corazón.

Ahora esta latitud la traduzco en movimiento, y es diferente al virtuosismo, es quizá la apertura a la experiencia de la solidez, peso y dimensión de las cosas. Mis movimientos en danza van despacio para terminar en umbrales de voces sonoras que magnifican los cambios. No me angustio, simplemente percibo que en la lentitud existen velocidades, matices, fuerzas y concreciones.

Le diría que le platico esto porque sé que me comprende, que sus obras musicales eran producto silencioso de su alma, del estar quieto para atreverse a inquietar la sonoridad de sus notas. Igualmente, le platicaría que sigo sus enseñanzas, trato de escuchar con el corazón, de comer bien, de dormir poco pero profundamente, de suavizarme con la lluvia de meses seguidos, de escribir mis pensamientos, de encontrar voz y sonido a mi frecuencia interior.

A veces, le diría, recuerdo cómo usted me dijo que mi voz no es tan grave, que puedo subirla de tono, hacerla más ligera y quizá más diáfana, que puede ayudar a parecerme a mí misma. Que, como usted me indicó, es necesario no hablar tanto, no hacer tanto ruido y provocar el sonido indispensable.

Ojalá que lea esta carta hoy, para que me ayude a entender por qué las jacarandas moradas florecen desde el invierno y cómo hacer para mantenerlas en flor todo el año. Lo recuerdo en abril, en 2007, en el tiempo lento de mi danza, en la profundidad requerida. Espero su pronta respuesta, con amor siempre.

Homenaje a Luis Rivero

Patricia Cardona

Amigo querido Luis,

Sé que me escuchas porque ahora ya no hay paredes, ni distancias que nos separen. Cuando supe de tu muerte yo estaba muy cerca de Mérida, tu tierra natal. En ese momento miré las copas de los árboles, el cielo azul sin nubes y ahí estabas, inmenso y más cerca que nunca.

¿Recuerdas cuando te dije, hace tantos años, que tu música venía del infinito? Te lo dije de la manera más natural, como quien le dice a otro "qué hermosos ojos tienes". Y lo escuchaste con tanta naturalidad, que sonreíste feliz. Fue durante el estreno de *Constelaciones y danzantes, homenaje a Rufino Tamayo*, coreografía de Guillermina Bravo. Esa noche me parece memorable. Creo que tú y Guillermina tenían un pacto de sangre y con esa obra se consagró.

Luego te busqué como maestro. Ya tenía antecedentes de que eras un banquete de humor y sabiduría. Así que como alumna descubrí que nos fascinaban las mismas cosas: el conocimiento hermético, el poder de la naturaleza, el pulso vital de los creadores, la pasión por la vida, la inteligencia de los animales, la música del infinito...

Cuando te busqué como amiga (porque todo fue sucediendo en etapas), me abriste las puertas de tu laberinto mental y sobre todo, de tu vulnerabilidad emocional. Compartiste lo mejor de ti: la dramaturgia de la historia oral. Te deleitabas contando anécdotas. Y cómo te identificabas con ellas. Vivías ese personaje escénico que se llamó y se sigue llamando Luis Rivero. Supiste construir el personaje extraordinario de tu propio ser. Eras teatral, siempre en estado de alerta, siempre sorprendente, como el mejor animal escénico. Me impactaba escuchar tu elocuencia para matar o morir, para amar o repeler, para abrir tu corazón o lanzarlo como puñales en el centro

del corazón del otro. Nunca te vi fuera de escena, nunca te vi aburrido ni opacado. Sí te vi alterado, furioso, incendiario o inmensamente feliz.

¿De qué fuente inagotable te nutrías? Lo que más extraño de ti es precisamente tu exquisita y teatral altanería, tu ironía apasionada, tu crítica reveladora. ¿Qué demonio vivía en tu mirada?

Siempre volaste muy alto. Nos diste como maestro, músico y amigo tu abundancia y tu genio creador. Sobre todo, tu seductora claridad mental.

Luis, sigues resonando en mí como ese querido y travieso amigo, irreverente y brillante amigo, sabio y juguetón amigo. El día en que me informaron de tu muerte miré al cielo sin nubes. Y ahí estabas, sereno, inmenso, cubriendo la selva maya. La tierra celebró tu presencia. Había una luz brillante y el sonido de la naturaleza se escuchó sin tregua.

Así te pienso, así te siento aún.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar
Presidenta

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Teresa Vicencio Álvarez
Directora General

Maricela Jacobo Heredia
Subdirectora General de Investigación Artística

Elizabeth Cámara García
*Directora del Centro Nacional de Investigación, Documentación
e Información de la Danza José Limón (CENIDI-DANZA)*

Silvia Molina
Coordinadora de Publicaciones



Luis Rivero. El músico y la danza,
se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2010,
en los talleres de Expertos en Impresión, S. A. de C. V. (EXIMA),
Panteón 209, Bodega 3, Los Reyes Coyoacán, C. P. 04330, México, D. F.
La edición consta de 1000 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Coordinación de Publicaciones del INBA.

Este libro contiene semblanzas, entrevistas y algunos de los documentos donde Luis Rivero expuso sus conceptos acerca de la educación musical del bailarín y sobre la unión entre la música y la danza; contiene el seminario Música y danza, que Luis Rivero impartió a maestras de esta disciplina, el cual constituye una introducción a los conceptos básicos y a la historia de la música; abarca la mitología hindú y griega, hasta llegar a la música occidental como la conocemos hoy, con sus particularidades y procesos.

Luis Rivero fue un maestro excepcional. Teórico lleno de sabiduría. Este compositor notable para la danza y el teatro, recurrió, a lo largo de sus exposiciones, a su propio quehacer para entregar a los oyentes su experiencia como íntimo conocedor del diálogo entre las artes escénicas.

ISBN: 978-607-6050-17-0



9 786076 050170

MÉXICO
2010



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

CONACULTA