



NÚM. 848, NUEVA ÉPOCA
\$50 ISSN 0185 1330

RITMO

U

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO



culturaUNAM



UNAM
La Universidad
de la Nación

RECTOR

Dr. Enrique Graue Wiechers

COORDINADOR DE DIFUSIÓN CULTURAL

Dr. Jorge Volpi

CONSEJO ASESOR UNIVERSITARIO

Dra. Rosa Beltrán
Dr. William H. Lee Alardín
Dr. Jorge E. Linares Salgado
Mtra. Socorro Venegas
Dr. Alberto D. Vital Díaz

CONSEJO EDITORIAL

Miguel Alcubierre
Magalí Arriola
Nadia Baram
Roger Bartra
Jorge Comensal
Abraham Cruzvillegas
José Luis Díaz
Julieta Fierro
Luzelena Gutiérrez de Velasco
Hernán Lara Zavala
Regina Lira
Pura López Colomé
Frida López Rodríguez
Malena Mijares
Carlos Mondragón
Emiliano Monge
Paola Morán
Mariana Ozuna
Herminia Pasantes
Vicente Quirarte
Jesús Ramírez-Bermúdez
Papús von Saenger

CONSEJO EDITORIAL INTERNACIONAL

Andrea Bajani
Martín Caparrós
Alejandra Costamagna
Philippe Descola
David Dumoulin
Santiago Gamboa
Jorge Herralde
Fernando Iwasaki
Edmundo Paz Soldán
Juliette Ponce
Philippe Roger
Iván Thays
Eloy Urroz
Enrique Vila-Matas

DIRECTORA

Guadalupe Nettel

COORDINADOR EDITORIAL

Javier Ledesma Grañén

COORDINADORA DE REVISTA DIGITAL Y MEDIOS

Yael Weiss

JEFA DE REDACCIÓN

Nayeli García Sánchez

CUIDADO EDITORIAL

María del Mar Gámiz

DIRECTORA DE ARTE

Roselin Rodríguez Espinosa

DISEÑO Y COMPOSICIÓN TIPOGRÁFICA

Rafael Olvera Albavera

INVESTIGACIÓN ICONOGRÁFICA

Carmen Uriarte Acebal

PROMOCIÓN Y VINCULACIÓN

Guillermo Vega Zaragoza

INVESTIGACIÓN Y ARCHIVOS

Verónica González Laporte

DISTRIBUCIÓN

Graciela Martínez Corona

COMUNICACIÓN Y RELACIONES PÚBLICAS

Monserrat Ilescas

ASISTENCIA EDITORIAL

Elizabeth Zúñiga Sandoval

FOTOGRAFÍA

Javier Narváez

DISEÑO DE LA NUEVA ÉPOCA

Roxana Deneb y Diego Álvarez

SERVIDORES, BASES DE DATOS Y WEB

Fabian Jendle

IMPRESIÓN

Impresos Vacha, S.A. de C.V.



↓ Descarga las bases



librosunam

PREMIO POESÍA JOVEN

UNAM 2019

CONVOCATORIA

La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), a través de la Coordinación de Difusión Cultural (CDC) y la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial (DGPFE), convoca a los **estudiantes inscritos en el bachillerato de la UNAM y escuelas incorporadas, en licenciatura y posgrado, menores de 30 años** al 31 de julio de 2019, a publicar un libro de poemas auspiciado por nuestra institución, con apego a las siguientes

BASES

PRIMERA. Podrán participar con una o más obras originales e inéditas escritas en **castellano o alguna lengua indígena** con su correspondiente traducción al castellano. Ésta deberá incluirse en hoja a la par.

SEGUNDA. Los autores de las obras seleccionadas suscribirán un contrato con la UNAM cediendo en exclusiva los derechos patrimoniales de su obra, recibiendo como contraprestación 10% de los ejemplares de la publicación de la obra impresa. La cesión será por un plazo de tres años incluyendo la publicación en formato impreso y digital.

TERCERA. Los poemarios, de **tema libre**, deberán contar con un mínimo de 56 y máximo de 104 cuartillas (máximo 28 líneas por página). Cada poema iniciará en página distinta.

El manuscrito será firmado con seudónimo y enviado como archivo adjunto a la dirección electrónica premiopoesiajoven@libros.unam.mx

CUARTA. En un sobre cerrado, con el título de la obra y el seudónimo en el exterior, se incluirán los datos de la persona participante: nombre completo, dirección, teléfono de contacto y correo electrónico; fotocopia del acta de nacimiento o del certificado de naturalización, pasaporte o prueba de residencia legal en el país, documento que lo acredite como alumno y una breve semblanza (de 600 a 800 caracteres con espacios). Asimismo, deberá incluirse la declaración de que la obra es inédita y está libre de contrato con editoriales nacionales o extranjeras. Este sobre deberá entregarse o enviarse por correo postal a la DGPFE con atención a la Subdirección de Vinculación, Comunicación y Tecnología, a la Avenida del IMAN núm. 5, Ciudad Universitaria, Tlalpan, 04530, Ciudad de México, México (el matasello no deberá rebasar la fecha de cierre de la convocatoria).

QUINTA. El plazo de presentación de manuscritos finaliza el 24 de mayo de 2019 a las 15:00 horas.

SEXTA. La UNAM, a través de la CDC y la DGPFE, designará un comité de lectura constituido por especialistas, quienes seleccionarán las obras sobre las que deliberará un jurado. Si en la deliberación previa a la votación se considera, por mayoría de sus integrantes, que ninguna de las obras presentadas posee calidad suficiente para su publicación, esta convocatoria podrá declararse desierta.

SÉPTIMA. El fallo del jurado será inapelable y se hará público durante el mes de agosto de 2019.

OCTAVA. Se seleccionarán entre una y tres obras para ser publicadas por la DGPFE de la UNAM en 2019. Las personas ganadoras serán invitadas a presentar sus libros en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara 2019. Los gastos correrán a cargo de los organizadores.

NOVENA. No se devolverán los materiales recibidos. Las obras ganadoras que se publiquen después del término de la vigencia del contrato deberán incluir la leyenda "Premio Poesía Joven UNAM 2019".

DÉCIMA. La participación en esta convocatoria implica la total aceptación de estas bases. El jurado resolverá todos aquellos aspectos no contemplados en las mismas.

Ciudad de México, 24 de febrero de 2019

¿Te perdiste una edición?

IDENTIDAD

REVOLUCIONES

EXTINCIÓN

PROPIEDAD

ÉXODOS

TIEMPO

VIDAS AL MARGEN

MEXAMÉRICA

TABÚS

MAPAS

DAÑOS COLATERALES

M68

UTOPIÁS Y DISTOPÍAS

CULTOS

ORÍGENES

GÉNERO

ABYA YALA

Nuestras necesidades [...] son ritmos que la costumbre tiende a fijar como norma. Lo que nosotros llamamos nuestro horario es tan sólo un entrelazamiento de varios ritmos colocados a distintos niveles [...]. La costumbre tiende a establecer cierto equilibrio inestable entre esos ritmos fijándolos unos en relación con los otros.

BERNARDINO FANTINI

Gracias al ritmo de la radiación podemos conocer las propiedades de los astros y del Universo. Analizando los ritmos de los astros construimos calendarios, medimos distancias, comprobamos teorías físicas y descubrimos la materia oscura.

JULIETA FIERRO

Si asumimos que la experiencia afroamericana es tan central como la resistencia cultural de los indígenas o las diferentes creaciones de las naciones criollas, entonces podemos afirmar que no nos debemos a una única herencia ni a una única tradición y que (parafraseando a Borges) podemos aspirar a todas ellas.

DAVID BEYTELMANN

Ritmo es repetición y de ello son dechado los latidos del corazón; pero no repetición de cualquier índole; no sonsonete sino, en poesía, distribución sabia de las intensidades acentuales, regularidad puesta en sintonía con los demás elementos del verso, de la estrofa, del poema entero.

DAVID HUERTA

Para el observador chino, el trazo es antes que nada un dinamismo capaz de revivir interiormente, es decir, corporalmente. Los trazos del pincel no son percibidos como separaciones o fronteras entre sí mismas o entre las rayas y la superficie, sino como “trazos en movimiento” rítmicos, unidos entre sí en una relación orgánica.

YOLAINE ESCANDE

El ritmo cardíaco es un rasgo antiquísimo, definitorio. Aunque cambia transitoriamente al contemplar el retrato de esa persona (o de aquella otra), al ver una película de terror o tras tomar sustancias estimulantes o sedantes como el café o el alcohol, el cuerpo pronto vuelve a dominar la taquicardia o su inverso, la bradicardia, y a imponer la homeostasis.

MAIA F. MIRET



¡Te la enviamos!: unam.numerosatrasados@gmail.com

¡No te pierdas ninguna!

Suscríbete: suscripciones@revistadelauniversidad.mx



Visita nuestra plataforma digital:
www.revistadelauniversidad.mx

RITMO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

NÚM. 848, NUEVA ÉPOCA

\$50 ISSN 0185 1330

RITMO

¿Cómo influye el ritmo en nuestra vida cotidiana? ¿Qué tiene que ver con la creación artística y de qué forma la propicia? ¿Cuántos fenómenos del cuerpo y del Universo se regulan por medio de ritmos?

**Milagros Abalo • Frank Báez
David Beytelmann • Brenno
Boccardo • Tania Candiani
José Manuel Casañ • Gonzalo
Deza Méndez • Yolaine Escande
Bernardino Fantini • Irasema
Fernández • Julieta Fierro
Oliverio Gironde • Nicolás Guillén
Miriam Huberman Muñiz • David
Huerta • Beatriz Mariscal
Paco Roca • Ximena Rojo • Georges
Roque • Francisco Serratos
Julio Trujillo • Arturo Vallejo
Susana Vargas Cervantes**

ENTREVISTA CON
JUAN TALLÓN

G. SEVILLA Y C. BARRAGÁN

REGUETÓN, MÚSICA
TRADICIONAL

NED SUBLETTE

EL CORAZÓN
TIENE RAZONES

MAIA F. MIRET

LA REALIDAD
EVANESCENTE

JULIETA GARCÍA GONZÁLEZ

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD DE MÉXICO



culturaUNAM



UNAM
La Universidad
de la Nación

El estilo es un asunto muy simple: no es más que ritmo. Una vez que entiendes eso no puedes equivocarte de palabras [...] Ahora bien, el ritmo es algo más profundo y va mucho más allá del lenguaje. Una imagen o una emoción crean cierta ola en la mente antes de que las palabras se ajusten a ellas.

VIRGINIA WOOLF

*Saltar de roca en roca sin caerse
jamás con una carga pesada
es más fácil de lo que suena:
no puedes caerte cuando estás
inmerso en el ritmo de la danza.*

JACK KEROUAC

*La palabra de la poesía temblará siempre
sobre el silencio y sólo la órbita de un
ritmo podrá sostenerla.*

MARÍA ZAMBRANO

ÍNDICE

5 EDITORIAL

Guadalupe Nettel

DOSSIER

6 LA CANCIÓN DEL BONGÓ

Nicolás Guillén

8 REBELIÓN DE VOCABLOS

Oliverio Girondo

10 LOS TAMBORES BATÁ

David Beytelmann

16 EL RITMO DEL TRAZO COMO RITMO DEL MUNDO EN LA PINTURA CHINA

Yolaine Escande

25 EL CORAZÓN TIENE RAZONES

Maia F. Miret

33 EL RITMO Y LOS INICIOS DEL ARTE ABSTRACTO

Georges Roque

43 EL RITMO DE LAS ESTRELLAS

Julieta Fierro

46 YO FUI RAPERÓ

Frank Báez

52 LA MARIMBA EN EL PATIO

Gonzalo Deza Méndez

54 RITMOS CORPORALES, RITMOS PSICOLÓGICOS, RITMOS CULTURALES

Bernardino Fantini

63 LA ENCRUCIJADA

Paco Roca y José Manuel Casañ

73 RITMO BUENO PA' GOZAR

Julio Trujillo

79 REGUETÓN, MÚSICA TRADICIONAL

Ned Sublette

87 LAS CEREMONIAS ESTRUCTURALES DE UN POEMA

David Huerta

91 SOBRE LA MÚSICA SINCOPADA Y EL JAZZ A INICIOS DEL SIGLO XX

Brenno Boccadoro

ARTE

106 LAS MÁQUINAS PARLANTES DE TANIA CANDIANI

Roselin R. Espinosa

PANÓPTICO

EL OFICIO

112 JUAN TALLÓN:

"EL TRABAJO DE UN ESCRITOR
ES CONSTRUIR UN ÁRBOL
A PARTIR DE UN MUEBLE"

Gonzalo Sevilla y Carlos Barragán

PALCO

116 EN BUSCA DEL MOVIMIENTO ORIGINAL

Miriam Huberman Muñiz

AL AMBIQUE

120 ¿ANTROPOCENO O CAPITOCENO?

Francisco Serratos

ÁGORA

124 DÍA DE LAS MADRES: UNA INVENCION CAPITALISTA

Susana Vargas

PERSONAJES SECUNDARIOS

129 NO HAY SEGUNDO LUGAR PARA LOS LUCHADORES

Ximena Rojo

OTROS MUNDOS

133 LA REALIDAD EVANESCENTE

Julieta García González

CRÍTICA

138 SONRÍE O MUERE Y CAUSAS NATURALES

BARBARA EHRENREICH

Arturo Vallejo

142 EL SISTEMA DEL TACTO

ALEJANDRA COSTAMAGNA

Irasema Fernández

146 PEQUEÑAS LABORES

RIVKA GALCHEN

Milagros Abalo

150 EL CUERPO EXPUESTO

ROSA BELTRÁN

Beatriz Mariscal Hay

154 NUESTROS AUTORES





Ogata Korin (1658-1716), *Olas en Matsushima*, s.f.

EDITORIAL

En su libro *Lo extraordinario*, Georges Perec nos invita a dejar por un momento de otorgar nuestra atención a los grandes sucesos, a los titulares de la prensa y a la coyuntura, para fijarnos en lo que siempre está ahí y damos por hecho, pero no por eso es menos relevante. Siguiendo ese consejo la *Revista de la Universidad de México* dedica esta edición a un tema que si bien no es urgente tiene una gran importancia y no perderá jamás su actualidad.

¿Cómo influye el ritmo en nuestra vida cotidiana? ¿Qué tiene que ver con la creación artística y de qué forma la propicia? ¿Cuántos fenómenos del cuerpo y del Universo se regulan por medio de ritmos? Las olas del mar, nuestra respiración, el caer de la lluvia, los ciclos circadianos, el pulso sanguíneo, la espiral del ADN. En el ritmo parece cifrada como en un código morse la receta de la vida.

La sinóloga Yolaine Escande en su ensayo sobre la caligrafía china nos explica que para esa cultura milenaria el ritmo es la manifestación de la energía vital del Cosmos, y que el pintor o el calígrafo debe sintonizarse con este ritmo primordial para poder crear. Maia F. Miret nos habla sobre el corazón y el origen del latido que nos mantiene vivos. La reconocida astrofísica Julieta Fierro explica cuánta información revela el pulso de las estrellas, mientras que David Huerta enfatiza la importancia del ritmo en la poesía. Como era de esperar, la música cobra protagonismo en esta edición. David Beytelmann describe los códigos de las percusiones yoruba de nuestro continente, pero también el jazz, el hip-hop y el reguetón se encuentran presentes aquí.

Llama la atención cómo este número, además de ser pluridisciplinario, adquirió también un carácter interdisciplinario, pues en casi todos los textos los autores remiten a campos alejados de su especialidad y establecen conexiones insospechadas: la música y los estudios de raza, el arte y la acupuntura, la poesía y el baile, por mencionar algunas. Esta edición debe mucho a Georges Roque —filósofo e historiador del arte, interesado desde hace años en la importancia del ritmo dentro de la pintura abstracta—, quien nos hizo descubrir a muchos ensayistas aquí reunidos.

Querido lector, en estas páginas encontrarás una aproximación novedosa a la idea de ritmo, que durante largo tiempo estuvo secuestrada por una visión estrecha y reducida: la de la métrica. Mientras las lees, permite que por unos minutos llegue hasta ti la música de tu cuerpo, la cadencia de tu entorno, el rumor de lo extraordinario; interroga aquello que la costumbre te impide escuchar desde hace tanto tiempo, y aprecia como si fueran nuevos los ritmos que te rodean.

Guadalupe Nettel

POEMA

LA CANCIÓN DEL BONGÓ

Nicolás Guillén

Ésta es la canción del bongó:

—Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo.

Unos dicen: *ahora mismo*,
otros dicen: *allá voy*.

Pero mi repique bronco,
pero mi profunda voz,
convoca al negro y al blanco,
que bailan el mismo son,
cueripardos o almiprietos
más de sangre que de sol,
pues quien por fuera no es noche,
por dentro ya oscureció.

Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo.

En esta tierra, mulata
de africano y español
(Santa Bárbara de un lado,
del otro lado, Changó)
siempre falta algún abuelo,
cuando no sobra algún Don
y hay títulos de Castilla
con parientes en Bondó:
vale más callarse, amigos,
y no menear la cuestión,
porque venimos de lejos
y andamos de dos en dos.

Aquí el que más fino sea,
responde, si llamo yo.

Habrá quien llegue a insultarme,
pero no de corazón;
habrá quien me escupa en público,
cuando a solas me besó...

A ése, le digo:

—Compadre,

ya me pedirás perdón,
ya comerás de mi ajiaco,
ya me darás la razón,
ya me golpearás el cuero,
ya bailarás a mi voz,
ya pasaremos del brazo,
ya estarás donde yo estoy:
ya vendrás de abajo arriba,
¡que aquí el más alto soy yo!



Nicolás Guillén, *Sóngoro cosongo* en *El son entero*.
Suma poética, 1929-1946, Editorial Pleamar, Buenos Aires, 1947, pp. 25-44, pp. 28-30. Publicado con el permiso de la Fundación Nicolás Guillén.

POEMA

REBELIÓN DE VOCABLOS

Oliverio Girondo

De pronto, sin motivo:
graznido, palaciego,
cejijunto, microbio,
padrenuestro, dicterio;
seguidos de: incoloro,
bisiesto, tegumento,
ecuestre, Marco Polo,
patizambo, complejo;
en pos de: somormujo,
padrillo, reincidente,
herbívoro, profuso,
ambidiestro, relieve;
rodeados de: Afrodita,
núbil, huevo, ocarina,
incruento, rechupete,
diametral, pelo fuente;
en medio de: pañales,
Flavio Lacio, penates,
toronjil, nigromante,
semibreve, sevicia;
entre: cuervo, cornisa,
imberbe, garabato,
parásito, almenado,
tarambana, equilátero;
en torno de: nefando,
hierofante, guayabo,
esperpento, cofrade,

espiral, mendicante;
mientras llegan: incólume,
falaz, ritmo, pegote,
cliptodonte, resabio,
fuego fatuo, archivado;
y se acercan: macabra,
cornamusa, heresiarca,
sabandija, señuelo,
artilugio, epiceno;
en el mismo momento
que castálico, envase,
llama sexo, estertóreo,
zodiacal, disparate;
junto a sierpe... ¡No quiero!
Me resisto. Me niego.
Los que sigan viniendo
han de quedarse adentro.

Oliverio Girondo, "Rebelión de vocablos", Oliverio Girondo, UNAM / Material de Lectura, Ciudad de México, 2010, pp. 20-21.



LOS TAMBORES BATÁ

David Beytelmann

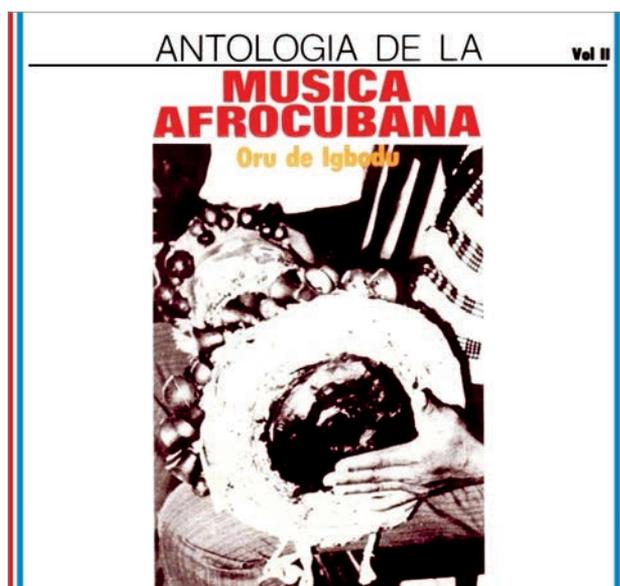
LAS HERENCIAS AFRICANAS

Es un lugar común decir que la música de las Américas estuvo determinada por la herencia africana allí donde los africanos esclavizados y sus descendientes fueron arrojados y explotados. Los géneros musicales, los instrumentos, muchos ritmos como tales, el principio de la polirritmia, las diferentes síntesis en los bailes (varios de origen europeo) la práctica de la improvisación son algunos de los elementos más sobresalientes de esta historia, cruel y milagrosa a la vez. Este panorama tiene la virtud de acentuar lo que podríamos llamar la *criollización*: la hibridación, la mezcla, la síntesis y la fusión de elementos y formas en el suelo americano entre diferentes culturas. Sin embargo, hay dentro de esta historia un problema de gran interés, y es la supervivencia de tradiciones musicales africanas que no son *derivadas de su mezcla con otras*; no se trata de la síntesis de una matriz africana y formas musicales europeas o indígenas, sino que son tradiciones africanas que sobrevivieron a la censura, la represión y la marginación. Resistieron preservadas en el suelo americano (aunque no pretendo decir "inalteradas"), y de ellas, en realidad, no hay muchos ejemplos. Es el caso de la herencia yoruba en Cuba, asociada habitualmente con una de las religiones afrocubanas más importantes: la santería o *Regla de Ocha*.

Hace unos años descubrí un blog escrito por percusionistas franceses que dieron en el clavo al llamar a su trabajo de investigación *Echú*

Ayé, músicas yoruba de Cuba (*Musiques yoruba de Cuba*). Desgraciadamente el blog está casi todo en francés, con algunos pocos textos en español. Aunque por supuesto en Cuba, en Brasil, en Haití y en otros lugares de América hay un gran número de tambores de origen africano, la tradición yoruba cubana presenta una particularidad asombrosa, incluso si se la compara con el otro gran polo de fortaleza de la cultura yoruba en las Américas: Brasil. Cuba es el único lugar del continente donde los instrumentos asociados al culto a los orishas siguen siendo (casi) los mismos (hay otros elementos, por ejemplo, el sistema oracular o de adivinación, conocido como el *dilogún*, dentro de la cosmogonía llamada *ifá*). En Brasil, en particular en Bahía, el *candomblé* sintetizó varios elementos y aunque los cantos, las danzas, ciertos colores asociados con los orishas, el sincretismo, los ritos de la liturgia y buena parte de la herencia lingüística y religiosa yoruba fueron preservados, los instrumentos musicales con los cuales se acompañan las ceremonias son los *atabaques*, cuyo origen es distinto. Es verdad que las polirritmias del *candomblé* tienen estructuras (a veces) comunes, pero es un detalle que no cambia la pregunta central (uno de estos puntos es que el tambor que “habla” es el grave, llamado *rum*, pero no es común en Brasil, lo que en el *batá* se conoce como “conversaciones”). La precisión es interesante: los tambores *batá* se siguen tocando en Nigeria actualmente, aunque estos tambores yoruba de Nigeria no tienen necesariamente las mismas características físicas que los tambores yoruba de Cuba, ni se tocan de la misma manera, ni con el mismo lugar y connotación sagrada.

Explicar, describir o analizar los tambores *batá* en un texto es imposible. Lo más ló-



“Orú de Igbođu”, *Antología de la música afrocubana*, vol. II, EGREM, Matanzas, 1977

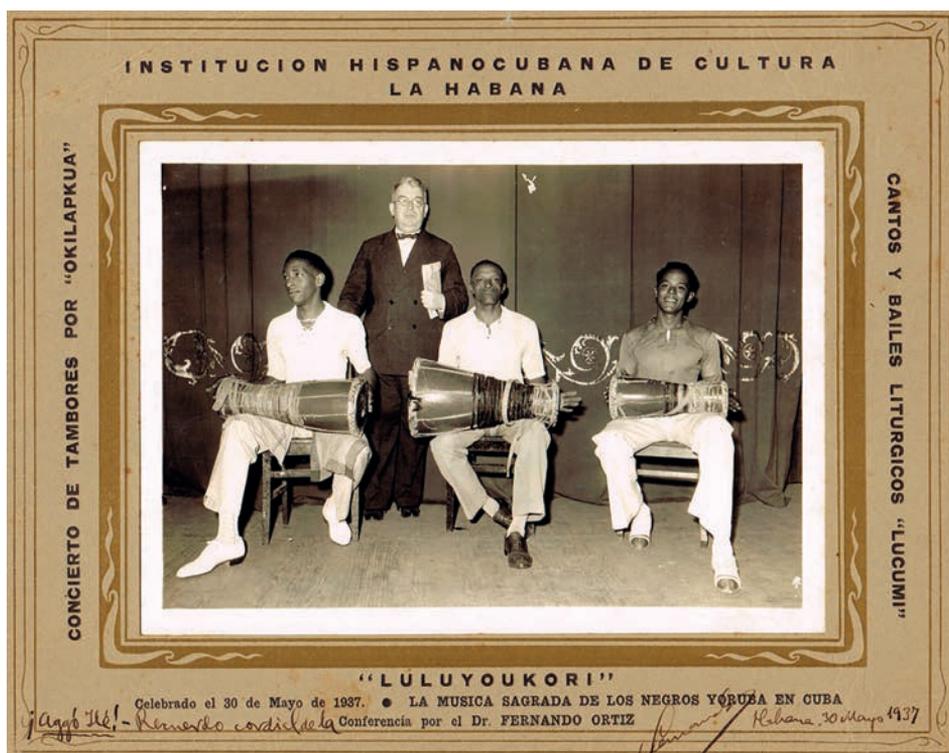
gico sería verlos o escucharlos primero. Creo que no hay mejor introducción al ritmo, o mejor ejemplo de él. El proyecto de escribir sobre esto nos condena a la incompletud y a la frustración. O mejor dicho: es un proyecto que viene a acompañar y completar la otra experiencia que es la primera y más importante.

¿QUÉ SON LOS BATÁ?

Los tambores *batá* son un conjunto de tres tambores con doble membrana. En realidad podríamos decir también que son una orquesta en miniatura, basada en dos principios centrales: la polirritmia y las “conversaciones” codificadas (esta distinción es sutil, pero no podemos entrar en detalles). Estos dos principios se entroncan con todos los elementos



Documental sobre los instrumentos del *candomblé* en Bahía



Fernando Ortiz con el trío Okilapkoa, concierto de tambores, La Habana, 1937

de la música practicados en la religión: los cantos, los diferentes toques, la manera de traer al orisha (el trance), la danza. En palabras de la investigadora Victoria Eli Rodríguez:

Los tambores batá son tres membranófonos de golpe directo con caja de madera en forma clepsítrica o de reloj de arena. Tienen dos membranas hábiles de distintos diámetros, que se percuten en juego y están apretadas por un aro y tensadas por correas o tirantes de cuero

o cáñamo que van de uno a otro parche en forma de N. Este sistema de tensión está unido y atado al cuerpo del tambor por otro sistema de bandas transversales que rodean la región

central de la caja de resonancia. Esta descripción es común a los tres tambores, diferenciados morfológicamente por sus dimensiones. Sus características y origen nigeriano los une a las ciudades-Estado de Oyo y Ifé, que eran los principales centros políticos y religiosos, respectivamente, de los yoruba.¹

La referencia a los tamaños de cada tambor es importante porque se corresponde con un timbre característico. El mayor, iyá (en yoruba, "la madre"), es el más grave, que dirige, abre, cierra y dicta el orden preestablecido de los diferentes ritmos y de las conversaciones. Todos



Un ejemplo del batá yoruba de Nigeria

¹ V. E. Rodríguez: "Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores batá", herencialatina.com/Musica%20Cubana/musica_de_Cuba.htm

los orisha tienen un ritmo específico y dentro de cada uno de estos ritmos existen partituras estructuradas de conversaciones que le dan a este ritmo sus diferentes partes. A decir verdad no se trata de conversaciones, o al menos no con todas las connotaciones lingüísticas de este término, pero volveré sobre este aspecto más tarde. *Itótele*, el "segundo", o mediano, es el tambor que interactúa mayormente con *iyá*, mientras que *okónkolo*, el más pequeño, oficia en general de columna rítmica, es decir que es el único que mantiene un patrón repetitivo que les permite a los otros interactuar.

ENCUENTROS

En una tarde de verano de 1993, recibí un regalo que alguien me trajo de Cuba: un disco de pasta. Se trataba de uno de los volúmenes de la *Antología de la música afrocubana*, de la EGREM, dirigida por María Teresa Linares. Ese disco era el *Orú de Igboodú* (luego me enteré que este término se usaba tradicionalmente para nombrar el toque específico de apertura de una ceremonia en el recinto sagrado para saludar a los orishas); fue grabado en 1977, en Matanzas. Esto ocurrió en el contexto del mundo sonoro preinternet, en el cual el objeto-disco podía ser un lujo, una aventura y un milagro salvado del tiempo, y la situación de aislamiento de Cuba hacía de cada disco una especie de tesoro. La magia fue instantánea. Para alguien que no creció en un país donde esta música circulaba, para quien esos sonidos eran un mundo nuevo, confieso que fue algo así como una experiencia alucinatoria. Voy a explotar este exotismo barato: lo primero que uno intuye es la complejidad, la idea de que seis parches generan algo así como una melodía rítmica o como una organización sin-

fónica. Todo viaje es una historia donde se trenzan los descubrimientos y también las amistades y, en mi caso, tuve la suerte de que varias amistades me dieran a entender y conocer un poco más de cerca la tradición. A veces uno tiene la suerte de compartir el viaje con una persona que también recorre el mismo camino y con quien uno puede compartir la curiosidad. Esta persona me dijo una vez: "cuando uno se sienta a escuchar los tambores puede tener la impresión de que son como gotas de lluvia que caen de una manera mágicamente ordenada". Nunca olvidaré esta imagen, porque creo que refleja muy bien la experiencia sonora de un oyente extraño a la tradición. Escribo oyente y no espectador, porque la experiencia (aquí sonora, pero no únicamente) es radicalmente distinta cuando se está en presencia de los instrumentos en una fiesta de santo. Y para poder presenciar eso, el recorrido fue más largo. Pero la primera escucha ya fue un viaje.

¿CÓMO ESCUCHAR UN TAMBOR? (LA POLIRRITMIA)

Formulada de manera directa, esta pregunta en experiencia ingenua no parece generar mayor debate, puesto que el volumen sonoro de los tambores no se deja esconder, y esta característica física parece ser el elemento ineludible de la escucha. Sin embargo, creo que oculta una dificultad mucho más profunda: casi todas las lenguas reconocen la distinción escuchar/oir, donde la participación activa del oyente consiste en focalizar su atención sensible en lo que está pasando musicalmente. En este sentido, hace falta una



El *Orú de Igboodú* de la grabación de 1977

“Cuando uno se sienta a escuchar los tambores puede tener la impresión de que son como gotas de lluvia que caen de una manera mágicamente ordenada.”

forma de familiaridad para educar nuestra propia sensibilidad al código y a los conceptos que construyen la complejidad del batá. Este problema repercute en la manera que percibimos todos los elementos de la música: la estructura, los énfasis, el desarrollo de una idea, las variaciones, la noción de orquestación, la apreciación del virtuosismo, etcétera.

Para oídos no habituados a este ejercicio en general, creo que la dificultad del batá es aún mayor que cuando se descubren otras tradiciones musicales, porque ciertos obstáculos estéticos son más difíciles de saltar. El primero de ellos es reconocer que los tambores son tan complejos como una orquesta y que el universo sonoro que nos proponen es difícil de entender en el primer abordaje. Yo diría que este obstáculo es político-estético y a la vez psico-perceptivo: está ligado al prejuicio de la subvaloración musical de las tradiciones no europeas, en particular cuando tienen que ver con la percusión, por estar asociadas a otras formas de concebir el cuerpo, de pensar lo sagrado, etc., pero también, al mismo tiempo, está ligado al hecho de que nuestro oído no está educado para apreciar, distinguir y valorar las sutilezas de esta complejidad *prima facie*.

Voy a imaginar a un oyente distraído que, como yo, descubre por primera vez una grabación y voy a trazarle un mapa con al-

gunas pistas a seguir. Lo primero es distinguir las dos series más elementales de sonidos: las notas agudas de las bocas estrechas (conocidas como *chachá*) y las notas más graves, conocidas como *enú*, que van a construir la melodía rítmica. Esta melodía se construye como una trenza donde el *enú* de *iyá* realiza un ping-pong codificado con el *enú* de *itótele*, y ambos dibujan estas figuras mientras que *okónkolo* marca, con los otros *chachás*, las partes más regulares y recurrentes de los patrones que hacen al ritmo (en este sentido el ritmo sería la superposición de la linealidad regular de ciertos sonidos y los eventos que acaecen por encima de la regularidad).

La segunda etapa es prestar atención a los cambios y a lo que hace *iyá*. Uno de los momentos clave del descubrimiento de esta música, en mi entender, es que cuando nos sentamos a escuchar realmente los tambores una realidad sonora escondida emerge: la sucesión de ritmos que caracteriza al *oro seco* (el nombre más común del *Orú de Igbodú*) empieza a coexistir con la interacción compleja entre cada uno de los sonidos, es decir, que no sólo seguiremos el camino de las frases, sino también el tejido de los pequeños golpes que acompañan a cada patrón rítmico. La polirritmia en general es definida como una especie de principio de ecos o de “voces que se responden” (de vuelta a la metáfora lingüística) dentro del juego musical, donde es particularmente importante que una frase emerja y sea plenamente afirmada para que pueda ser contestada. En el marco del batá, a un oyente principiante le puede resultar difícil entender las frases, para esto le aconsejo que se fije (lentamente) en los sonidos que se producen al unísono y los que se articulan unos a otros con ciertos patrones rítmicos.



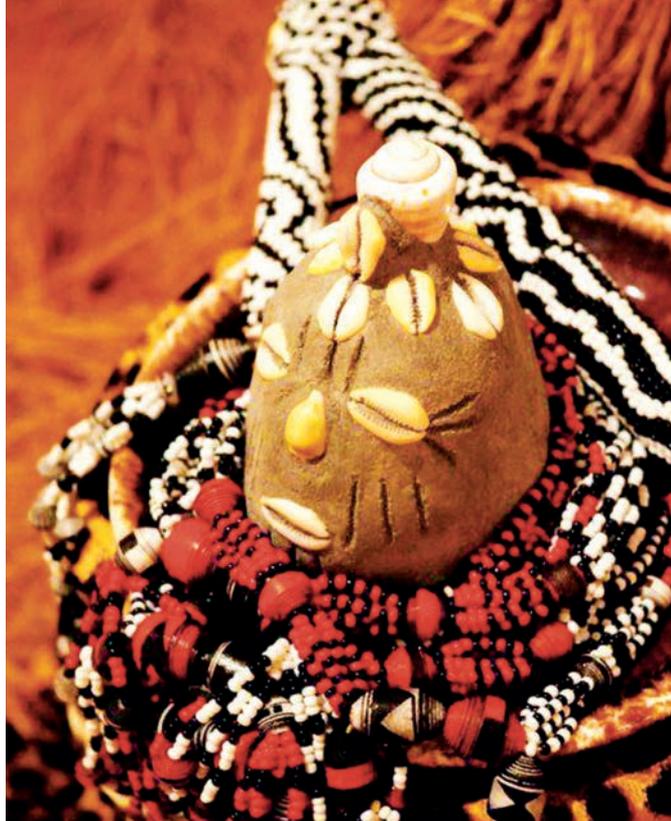
Una versión del *oro seco* grabada en La Habana en 2013

Así, uno de los pisos de esta escucha, me parece, es detectar las frases que se suceden en orden y que constituyen la conversación, que en realidad es más un código, porque se trata de una partitura imaginaria donde *itótele* responde de cierta manera a ciertas frases codificadas que dice *iyá*. Todo esto, hoy en día, con los archivos de video disponibles en la web, es un poco más fácil de identificar, porque podemos ver “quién hace qué” en la fábrica del ritmo, y por ende, asociarlo con un evento sonoro, con una “frase”.

El repertorio del batá es de dos clases: el oro seco (o sea el *Orú de Igboḍú*) y el oro cantado. El oro seco es la sucesión de ritmos, con todas las conversaciones dentro de estos ritmos dedicados a cada orisha, que se toca generalmente para saludarles antes de una ceremonia. El oro cantado alude a los ritmos que se tocan para acompañar durante la fiesta de santo a los diferentes cantos dedicados a cada orisha (pueden ser cientos). Como cada ritmo tiene un nombre y se toca de diferente manera, en el oro cantado es común que el tamborero (*olubatá*) sepa con qué ritmo específico acompañar a los cantos, en especial porque se espera de él y del cantante (llamado *akpwón*) que sepan en qué momento de la fiesta hay que subir la tensión al dirigirse, con la música, el canto y la danza a una especie de clímax. Estos ritmos de acompañamiento abren el espacio para que los tamboreros exhiban su maestría y conocimiento, así como su talento para crear el ambiente en la fiesta, donde se espera la venida del orisha.

SALUDO FINAL

En la santería es costumbre abrir y cerrar las ceremonias saludando a un orisha en particular: Eleguá, el señor de los caminos. Quizá



Eleguá. Imagen de dominio público

lo mejor sea cerrar entonces con una apertura, es decir tratar de abrir un camino: creo que, musicalmente, para empezar a pensar el ritmo no hay mejor escuela que ésta, que se encuentra a nuestro alcance y que es un patrimonio americano. Si asumimos que la experiencia afroamericana es tan central como la resistencia cultural de los indígenas o las diferentes creaciones de las naciones criollas, entonces podemos afirmar que no nos debemos a una única herencia ni a una única tradición y que (parafraseando a Borges) podemos aspirar a todas ellas. La intensidad de la preservación de este patrimonio, la fidelidad de los afrocubanos con su historia y su dignidad pueden ser elementos para pensar no solo éste patrimonio, sino también la necesidad de la común humanidad. Para eso necesitamos franquear los obstáculos estético-políticos de los que hablaba. Como decía un viejo *graffiti* argentino: “América somos todos”. **U**



EL RITMO DEL TRAZO COMO RITMO DEL MUNDO EN LA PINTURA CHINA

Yolaine Escande

Traducción de Nadxeli Yrizar Carrillo y Humberto Pérez Mortera

La civilización china imagina un universo carente de fijeza, en movimiento constante, que deambula al ritmo de la respiración cósmica y que se distingue sobre todo en las montañas, donde el vapor, los torrentes y las nubes que los vientos empujan, los cambios meteorológicos y los temblores manifiestan la vida del Universo.

Los elementos físicos de la naturaleza se perciben como una serie de fuerzas, arterias o venas por donde circula un *ki*, aliento vital idéntico al que da vida a los seres vivos. Según la creencia popular la montaña es el cuerpo del ser cósmico: las rocas son sus huesos; el agua, su sangre; los árboles y las hierbas, su cabello; las nubes y la bruma, los vapores de su aliento. De esta manera, la respiración cósmica (*ki*) es la manifestación perceptible del principio de la vida. El corazón de la naturaleza es la montaña, que late al ritmo del Universo.

Si el aliento, *ki*, universal y particular a la vez, moviliza la vida de todo ser, desde los humanos hasta las plantas, pasando por las constelaciones, las rocas, las nubes o los animales, es natural que también dé "vida y movimiento" a obras de arte, como las pinturas. Es por eso que una de las reglas de composición de la pintura china, realizada sobre papel o seda con la ayuda de un pincel impregnado de tinta, consiste en modelar el trazo al compás temporal y rítmico de la naturaleza, bajo el principio de la respiración cósmica, "de apertura y cierre", formulado por un pintor y teórico de la dinastía Qing, Shen Zongqian (¿1721?-¿1803?), en su *Jiezhou xuehua bien*, 1781 (*Esquife sobre el océano de*

la pintura). Las aperturas y cierres corresponden al ritmo de la respiración entre el cielo y la tierra. La realización concreta de una pintura, de abajo hacia arriba en un rollo vertical, principalmente de "montaña y agua" como expresión de un paisaje pictórico y literario, armoniza el andar del paseante mientras sube la montaña. El pintor revive el momento respetando el desarrollo espacio-temporal sobre el soporte físico, calcado de la respiración cósmica.

En la pintura china, el ritmo tiene un papel fundamental que está en concordancia con la primera y más importante regla de la pintura, promulgada en el siglo V: el ritmo no se aplica al color ni a la tonalidad, sino al trazo, pues éste implica una regularidad, una similitud, una cohesión, que en la pintura china funde por completo el trazo con el pincel.

Porque la pintura (*hua* 畫) en chino no se refiere al hecho de fijar colores: su etimología es una mano (手 o 巾) sosteniendo un pincel (聿) sobre un campo cultivado (田), que significa "trazar, delimitar". *Hua* expresa el acto de pintar, la pincelada, su resultado, el trazo y la obra pictórica. De esta manera, *hua* no pone el énfasis en los colores, como lo explica el teórico de la pintura Zhang Yanyuan (siglo IX).¹

LAS SEIS REGLAS DE LA PINTURA CHINA

Esto también explica la importancia de dos de las seis reglas de la pintura china, que pueden ser aplicadas tanto al arte pictórico como al caligráfico: la primera es "la resonancia de los alientos que da vida y movimiento" y la segunda, "la utilización del pincel según el

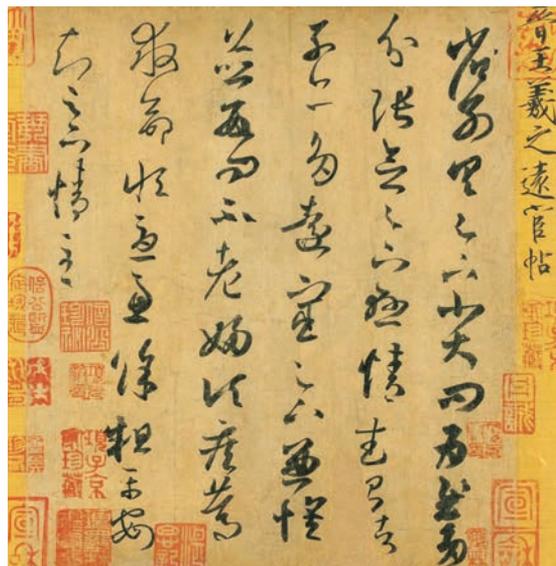


Ilustración 1. Lu Ji, *Pingfu tie* (Carta), Pekín, Museo del Antiguo Palacio

método del hueso" o "el método estructural del manejo del pincel". La primera regla también se puede traducir como "la resonancia del aliento propicia el movimiento de la vida" o "el ritmo de los alientos produce el movimiento". Estas reglas, enunciadas por el teórico y pintor oficial Xie He (activo entre 479 y 502),² han permanecido vigentes como referencia a lo largo de la historia china y han llegado hasta nuestros días, aunque interpretadas de manera distinta según la época.

La expresión "la resonancia de los alientos" (*kiyun*) parece corresponder muy bien a la noción de ritmo. En esa misma época, en poesía, para lograr transmitir la expresión del *ki* como fuerza vital creadora en una composición determinada, había que hacer un arreglo armónico entre las palabras y las frases. De hecho, el *ki* puede ser positivo o negativo; su arreglo armónico y rítmico es necesario

¹ Y. Escande, *Traité Chinois de peinture et de calligraphie*, tomo II, *Les Textes fondateurs (les Tang et les Cinq Dynasties)*, Klincksieck, París, 2010, p. 608.

² X. He, *Evaluation des Peintres anciens*, en Y. Escande, *op. cit.*, tomo I, *Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*, Klincksieck, París, 2003, pp. 297-298.



Ilustración 2. Wang Meng, *Juqu lin wu* (*Vivir en los bosques Juqu*), 1378, Museo Nacional del Palacio, Taipei

El ritmo no se aplica al color ni a la tonalidad, sino al trazo, pues éste implica una regularidad, una similitud, una cohesión, que en la pintura china funde por completo el trazo con el pincel.

para lograr una composición artística. Esto se debe a que el *yun* (韻) es un picto-fonograma formado por dos elementos, uno semántico, (音), que remite “al sonido” y el otro fonético, (員). En su sentido estricto *yun* significa rima. La rima del o de los alientos es el ritmo, tanto en poesía como en pintura.

La primera regla de Xie He tiene que ver con la “vitalidad” del sujeto representado (el *ki*), el aspecto “armonioso” de la ejecución (el *yun*) y la “vivacidad” del dibujo (el resultado visual) obtenido gracias al método propuesto en la segunda regla, es decir, la del pincel de tipo caligráfico. Esta vitalidad compuesta de manera rimada, ¿acaso no es el ritmo?

Concretamente, ¿a qué corresponde esta regla? Nosotros podemos apreciar manuscritos originales hechos por la mano de artistas, conocidos de Xie He. Por ejemplo un manuscrito del poeta Lu Ji (261-303) [véase la ilustración 1].

Esta caligrafía puede servir para ilustrar lo que representa *yun*: en esta obra, la docilidad en el manejo del pincel es perceptible, la armonía de las formas —regulares sin ser estereotipadas, en movimiento pero ritmadas— restituye el efecto al que remite la etimología del término.

En pintura, durante la época de Xie He, la resonancia de los alientos se aplicaba a la representación, en particular de retratos; en caligrafía, se notaba en el resultado visual del trazo. La segunda regla fue tomada directamente del método caligráfico “del hueso”, que consiste en realizar un trazo dinámico en sí mismo, es decir, conlleva una exposición, un desarrollo y una conclusión.

En su tratado, Xie He une pincelada y energía vital (*ki*) con capacidad de composición armoniosa y resonancia (*yun*). En esa época, la

caligrafía ya era un arte institucional, poseedora de sus propias obras maestras. Por ello, Xie He hace hincapié en que la calidad caligráfica del trazo debe transmitir la energía vital del objeto representado.

Algunos siglos más tarde, para el teórico Zhang Yanyuan (siglo IX), autor de los famosos *Lidai minghua ji* (*Anales de los pintores célebres de las dinastías sucesivas*), de 847, es claro que la línea y el trazo son fundamentales: la estructura del rollo tiene que ver con su composición y con la línea del trazo mismo. En su época, es en el interior de esas líneas de fuerza por donde circula el aliento, en particular en las pinturas de “montaña y agua” que eran muy populares en ese momento. El primer criterio de apreciación de los pintores está claramente enunciado: será la pincelada y muy particularmente el “aliento del hueso” (*guki*). El artista debe buscar que los alientos internos sean armónicos (la resonancia de los alientos) y transmitirlos con su trazo. La semejanza se produce como resultado natural. Es así como él invierte las preguntas sobre la pintura, en contraste con las de los teóricos de la Antigüedad, para quienes el parecido formal, es decir la transmisión por medio de la copia, sexta regla de la pintura, era primordial. ¿Que entendía él por el “aliento del hueso”? Zhang explica:

El aliento del hueso y el parecido formal tienen su origen en la intención contenida que se transmite en la utilización del pincel. Es por



Ilustración 3. Huang Gongwang, *Morada en las montañas Fuchun*, 1350, Museo Nacional del Palacio, Taipei

eso que los buenos pintores destacan también en caligrafía.³

Claramente se trata del empleo de la técnica caligráfica en pintura. Sin embargo, esta interpretación se limita al efecto provocado por el trazo y no involucra la calidad del calígrafo, a diferencia de lo concebido por la apreciación caligráfica que vincula explícitamente la calidad del trazo con la calidad moral o espiritual del calígrafo. Exponer la evolución de la primera regla es necesario para entender que la primacía del trazo en la pintura china y su apreciación no es evidente. En otras palabras, la representación del trazo como ritmo del mundo no es algo obvio en la pintura.

LA CONCEPCIÓN CALIGRÁFICA DEL KIYUN - RITMO DEL MUNDO

En la teoría pictórica china la pregunta se centra principalmente en la energía vital que

circula, tanto en la pintura como en la caligrafía, por medio del trazo: ¿acaso ésta corresponde a la energía del objeto representado en la pintura, a lo trazado en la caligrafía, o a la energía del artista trabajando? ¿Y acaso el artista se conforma con transmitir la energía rítmica que anima el universo, particularizada en un objeto, como el paisaje, sin detenerse a pensar en sí mismo? ¿O en su propia energía vital, tomando como pretexto el paisaje?, o más bien, ¿transmite el resultado de la relación que establece con el objeto? De acuerdo con la época, la teoría ha evolucionado y el sentido del aliento también ha variado.

En el siglo XI, el teórico Guo Ruoxu propone en sus *Tuhua jianwenzhi* (*Notas sobre lo que vi y escuché de pintura*)⁴ una definición del arte caligráfico y pictórico: los artistas son gente que forma parte de una élite, movidos por la

³ Y. Escande, *op. cit.*, tomo II, p. 638.

⁴ G. Ruoxu, *Notes sur Ce que j'ai vu et entendu en peinture*, La Lettre Volée, Bruselas, 1994, pp. 70-74.



“resonancia de los alientos” (*kiyun*), sinónimo de valor moral y espiritual, condición necesaria pero no suficiente para que sus obras se consideren sobresalientes. En su interpretación de la primera regla, *yun*, “la armonía, la resonancia”, califica a *ki*, “el aliento”. El *ki* representa la vitalidad, la actividad del corazón del artista, mientras que el *yun* representa la resonancia, la vibración armónica. De esta manera, el *kiyun* es indisoluble del artista y de la obra, considerados como un todo. La obra es la coincidencia entre el corazón y su manifestación exterior. El “movimiento de la vida” es el resultado de una actitud espiritual, visible en la obra.

Así mismo, el *kiyun* cubre dos niveles de realidad: designa tanto al pintor y su cualidad humana, como el resultado de la obra pintada, es decir, su cualidad suprema de movimiento de la vida. A diferencia de Zhang Yanyuan que consideraba, en el siglo IX, que el *kiyun* sólo se aplicaba a los seres vivos sin tomar en cuenta los objetos inanimados, Guo

Ruoxu vincula el *kiyun* a toda la pintura, que él trata de manera global como la realización de un artista, de una personalidad. Esto significa una evolución relevante, pues, hasta entonces, la caligrafía era considerada la expresión directa de la personalidad, principalmente en los exámenes imperiales, no así la pintura. Con Guo Ruoxu, esta última adquiere el mismo estatus que la caligrafía, por lo menos en lo teórico.

No es casual que precisamente en esta época de la dinastía Song las obras estuvieran firmadas, que se les añadieran colofones y que el arte caligráfico y pictórico se desarrollara. En otras palabras, a partir del siglo XI, el vector de la transmisión del ritmo del universo por obra del pintor es el trazo rítmico llevado a cabo por el pincel.

La tarea de restituir el aliento del cuerpo cósmico es explícitamente confiada a la pincelada pictórica que traza las “líneas de fuerza” que dan estructura a un rollo. La pintura de “montañas y aguas” se ubica en lo alto de la

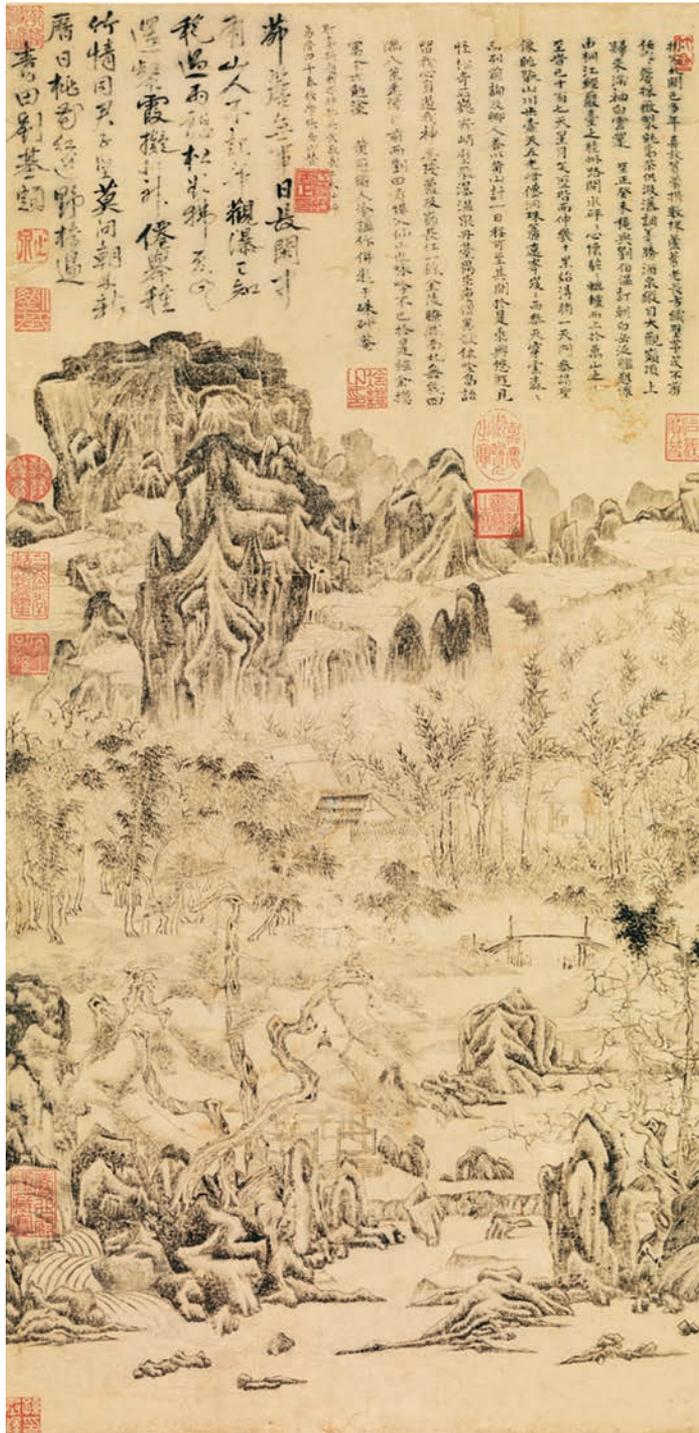


Ilustración 4. Leng Qian, *Boyueshan (El monte Boyue)*, fechado en 1343, Museo Nacional de Palacio, Taipei

jerarquía pictórica a partir del siglo X, y alcanza un auge notable en el siglo XIV. La famosa pintura de Wang Meng (1308-1385) *Juqulin wu* (*Vivir en los bosques Juqu*) [véase la ilustración 2] es particularmente ilustrativa por su trazo rítmico y la expresión de las líneas de fuerza del paisaje.

RITMO DEL TRAZO

Como la caligrafía china se despliega sobre un espacio de dos dimensiones, las limitantes son fuertes y dependen de la escritura del carácter, del número de trazos y del orden de su grafía, del estilo utilizado y de las relaciones entre pincel y tinta, tinta y papel, trazos y soporte, etcétera. El lenguaje caligráfico al que se refieren los pintores chinos está modelado por esas limitantes. Está elaborado, al mismo tiempo, por la interacción entre la actividad del calígrafo y el material y las idas y venidas entre el soporte y el cuerpo del calígrafo. Cuando el escribano apoya el pincel sobre el soporte, el corazón, que es al mismo tiempo el del calígrafo y el del pincel, reacciona en función de la cantidad de tinta, de la firmeza o suavidad del pelo de la brocha, de la finura o rigidez del papel, del espesor o fluidez de la tinta, etcétera. El corazón envía de regreso a la mano y al cuerpo del calígrafo señales que lo influyen y lo condicionan, y a las cuales él responde, por lo tanto su cuerpo entero es modelado por el trazo. El aprendizaje adquirido en caligrafía se encuentra en la composición y el trazo en la pintura. En el trazo caligráfico existen técnicas muy precisas para dar vida a una raya, para otorgarle un cuerpo dinámico, como por ejemplo dejar más tinta al comienzo o al final de un trazo y, con el fin de transmitir vida a una serie de trazos o a una composición pictórica, el prin-

cipio consiste en trazar las rayas de acuerdo a un ritmo regular.

En otras palabras, cuando vemos un trazo, estamos también ante un signo plástico, puesto que no significa nada en sí mismo, no tiene el sentido (excepto el trazo horizontal que en caligrafía significa *uno*) que nosotros interpretamos arbitrariamente a partir de su forma. Para el observador chino, el trazo es antes que nada un dinamismo capaz de revivir interiormente, es decir, corporalmente. Los trazos del pincel no son percibidos como separaciones o fronteras entre sí mismas o entre las rayas y la superficie, sino como "trazos en movimiento" rítmicos, unidos entre sí en una relación orgánica.

Es por eso que, aunque la apreciación puede parecer centrada en el trazo del pincel, más bien reposa en la relación entre el observador y el artista. La tradición china considera, desde el siglo XI, que el espectador de una pintura, mientras observa el trazo sobre un rollo, no solamente se representa en pensamiento el acto que produjo el movimiento del trazo, sino que puede igualmente percibir o experimentar ese trazo en su propio cuerpo, igual que en la tradición caligráfica. En ese proceso, el ritmo del trazo es esencial, sobre todo porque el trazo del pincel no puede ser ni repetido ni corregido, y menos aún, borrado. Además, en el aprendizaje, copiar un modelo no consiste solamente en imitar formas, sino en revivir interiormente lo trazado por el pincel a través del gesto revivido y actualizado. Dicho de otra manera, por medio y gracias al trazo el calígrafo o el pintor que lo observa hace un vínculo de cuerpo a cuerpo con el escribano de la obra copiada. Y aún más: en el vocabulario pictórico y caligráfico, no se habla de la *belleza* de un trazo, sino de su *fuerza*, de

los huesos, de la carne, de la sangre, del tendón. De esta manera, en la resucitación corporal del acto que condujo el trazo por medio de la visión de su rastro o de su huella, lo que se muestra es la percepción corporal de un ritmo.

El ritmo de la vida no solamente es restituido gracias a la manera de trazar la línea, sino también a la composición del rollo. Es el caso, por ejemplo, de la pintura *Morada en las montañas Fuchun* de Huang Gongwang (1269-1354), fechada en 1350 [véase la ilustración 3], una de las obras maestras de la pintura china, que sirve de modelo de estudio para aprender los principios pictóricos. En la estructura de ese largo rollo horizontal el espectador siente una continuidad circular de derecha a izquierda, que da aliento a la pintura; se trata del efecto de las líneas de fuerza que marcan el ritmo de la composición. Desde ese punto de vista, en las obras construidas a lo ancho, como ésta, los elementos formales tienden a desarrollarse horizontalmente, dando una sensación de estabilidad que fácilmente podría volverse monótona.

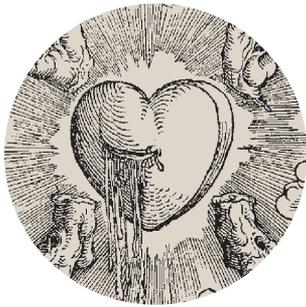
Pero Huan hace gala de un genio excepcional para imprimir vitalidad rítmica a su pintura alternando acercamientos y planos abiertos, formas verticales (montañas, árboles) y elementos horizontales (ríos, riberas, montañas lejanas), espacios vacíos y lugares repletos. Gracias al ritmo de las variaciones bajo los principios de la composición pictórica china (abierto/cerrado, repleto/escaso, vacío/lleño, oscuro/claro, lejano/cercano, elevado/bajo), él logra transmitir una respiración viva: al principio, a la derecha, se encuentra un pequeño grupo de colinas, después se extiende una larga superficie de agua, por último —gracias al soporte dejado virgen— al final, una montaña solitaria recobra, por última vez, una for-

ma vertical y deja una “cola” de montañas lejanas perderse en el horizonte.

Más aún, una pintura es una experiencia, principalmente en el caso de un viaje por las montañas, como lo afirma el pintor y calígrafo Leng Qian (activo en el siglo XIV) en una inscripción en su pintura *El monte Boyue* [véase la ilustración 4]: “Guardo en mi corazón y mi cuerpo [esa travesía], que embargó mis pensamientos y mi espíritu” (留我心身, 遏我神思). Y el espectador puede renovar esta experiencia si la reconstruye en el pensamiento a partir del ritmo del trazo.

De hecho es gracias a su intermediación que la experiencia corporal del paseo por la montaña, vivida por el pintor y plasmada en forma de trazos rítmicos, puede ser transmitida al espectador. El andar acompasado a través de la montaña da la posibilidad al viajante de deambular al ritmo de las mutaciones del Universo, peculiarmente manifiestas en la montaña, e igualmente participar activamente en ellas; el pintor caminante restituye esa respiración cósmica por medio de la resonancia de los alientos gracias al trazo del pincel, que el espectador puede, a su vez, experimentar y revivir cuando camina visual y corporalmente en el rollo, recurriendo a sus propios recuerdos de un paseo por la montaña. El espectador de la pintura mezcla así, gracias a su imaginación y a su aprendizaje, la lectura rítmica del trazo pictórico, el gesto revivido del movimiento del pincel y el recuerdo del paseo por las montañas ritmado por las mutaciones del Universo. **U**

Ésta es una versión abreviada del artículo original consignado en Jackie Pigeaud (dir.), *Le Rythme. XVIII^{es} Entretiens de La Garenne Lemoit*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014.



EL CORAZÓN TIENE RAZONES

Maia F. Miret

*¿Y ordenas, Floris, que en tu llama ardiente
quede en muda ceniza desatado
mi corazón sensible y animado,
víctima de tus aras obediente?*

No fue Quevedo el único. Todos los vertebrados poseemos un corazón sensible y animado, e incluso animales relativamente sencillos como las lombrices o las medusas tienen sus propias versiones de corazoncitos que hacen el trabajo de empujar fluidos por aquí y por allá.

Por más comunes que sean hoy, sólo podemos inferir la historia de los corazones con ayuda de animales vivos y de ciertos fósiles, aunque estamos bastante seguros de que evolucionaron hace muchos millones de años a partir de una especie basal, el ancestro de todos los animales con columna vertebral, que debió tener un órgano contráctil y muscular que por primera vez hizo las veces de bomba. (Curiosamente, aunque cada vez entendemos mejor el origen embriológico y evolutivo del corazón sigue habiendo creacionistas que aseveran que es una de varias estructuras “inevolucionables”, atenazados por su celo y por su falta de imaginación.)

Los primeros corazones complejos del reino animal son los de los peces, con cuatro protocámaras dispuestas en forma secuencial (en serie, digamos, y no en paralelo). Los anfibios innovaron a su manera con un corazón de tres cámaras que complementan respirando por la piel,



Ilustración de la canción “Belle, bonne, sage” en Baude Cordier, *Manuscrito Chantilly*, ca. 1400

y reptiles como las tortugas lo hicieron a la suya, con tres y media cámaras que funcionan bien para sus existencias parsimoniosas. Otros reptiles tienen corazones muy parecidos a los de los mamíferos, y para terminar las aves y nosotros compartimos la eficiente arquitectura de aurículas, ventrículos y válvulas que debimos memorizar en primaria y que nos permite tener un ritmo de vida muy activo y exigente en términos energéticos.

Pero para toda esta historia y complejidad, el corazón comienza humildemente. A las tres semanas de concebido un embrión humano no parece gran cosa: es una estructura alargada semejante a una oruga, con un abultamiento en la que será la cabeza y una estructura simétrica que parece (y es) una cola. Más que rasgos anatómicos (¡no se puede pedir mucho a una criatura que hace apenas horas no eran sino dos células separadas!) en este diminuto amasijo hay *regiones*, grupos de células que empiezan a cambiar y a hablar entre ellas se-

gún un plan al mismo tiempo genético y posicional. Son los precursores de los precursores, que combinarán esfuerzos para dar origen al cerebro y al corazón, a la piel, las vísceras, el sistema nervioso.

Pero que la anatomía no cobre aún un papel estelar resulta irrelevante. Es como el ensayo de un espectáculo musical: para el observador ajeno a sus intrínquilis todo es un ir y venir de tramoyistas y un gritar de instrucciones, pero cada quien tiene una idea más o menos clara de qué está pasando y de qué le toca hacer. En el embrión ocurre algo parecido: un frenesí de señales químicas y de interacciones físicas entre células está probando vestuarios y mandando a todos hacia sus marcas en preparación para el momento en que el esfuerzo cobre sentido.

Por este entonces se forman dos estructuras que casi no se distinguen del resto del elenco. Se llaman tubos endocardiales, y como tantas cosas en el cuerpo se desarrollan uno en cada mitad, situados en espejo. Pero no por mucho tiempo. Una semana después se han fusionado para formar otro tubo rudimentario cuya forma no traiciona en absoluto su propósito futuro. Si se observa de cerca puede detectarse una actividad equivalente a la del electrocardiograma de un adulto: antes de que podamos reconocerlo como un corazón, este órgano incansable ya tiene inscrita su música eléctrica en cada una de sus células.

En este tubo, que por el momento cumple su función latiendo con un sencillo ritmo peristáltico, como el del esófago o los intestinos, pronto emergerán cinco estructuras rudimentarias que se dividirán y fusionarán siguiendo la lógica del desarrollo embriológico y evolutivo para dar paso al órgano maduro y a su curioso paso sincopado.

La estructura del corazón es muy compleja; si se lo compara con un riñón o un hígado, o incluso un estómago, uno casi entiende por qué los creacionistas están empeñados en demostrar que sólo puede ser producto del diseño divino. Tiene zonas fibrosas y lisas, válvulas, músculos, aberturas, venas, arterias y tendones. Y esto es lo que se puede ver a simple vista: dentro del miocardio, el músculo del corazón que hace el trabajo pesado de comprimir el saco carnosos y poner todo en movimiento, hay una región que no está delimitada por ningún rasgo anatómico evidente. Ahí, embebido en el resto del tejido, se encuentra

precipita una descarga eléctrica que se propaga de célula en célula hasta que todo el corazón se comprime al unísono. Entonces, e igualmente importante, se descargan también por su cuenta y sin ayuda de nadie y quedan listas para hacerlo otra vez. Ni siquiera tienen una fase de reposo, un respiro: en el instante en el que termina una fase comienza la siguiente.

Este mecanismo es tan antiguo y tan fundamental que no está de más tener algo de redundancia. Hace poco más de un año se descubrió que cuando falla el cuerpo principal de esta región entran en acción dos respaldos en la "cabeza" y la "cola" del nodo. No

Es como el ensayo de un espectáculo musical: para el observador ajeno a sus intrínquilis todo es un ir y venir de tramoyistas y un gritar de instrucciones, pero cada quien tiene una idea más o menos clara de qué está pasando y de qué le toca hacer.

el nodo sinoauricular, la región (ya no futura sino presente) responsable de iniciar la descarga eléctrica que dará origen a la cascada de acontecimientos que termina, cada una, en un nuevo latido. Se llama el marcapasos.

A diferencia de otras células del cuerpo, las del nodo sinoauricular no pueden parar ni por un instante. Es por eso que tienen un grado de autonomía que las distingue, por ejemplo, de las células del páncreas, siempre atentas a su medio para saber si toca producir insulina, o las inmunitarias, que reaccionan al entorno químico de la sangre y a la presencia de enemigos reales o imaginarios. No, ellas hacen lo suyo: sin importar lo que suceda afuera están programadas para permitir que los iones de sodio y de calcio del medio intracelular entren por su membrana y carguen su batería. Al alcanzar un umbral bien definido se

funcionan con tanta eficiencia como las células dedicadas y mantienen un ritmo menor, pero evitan que ocurra un fallo cardíaco catastrófico. Los anatomistas llevan siglos describiendo corazones (y asignándole tareas como la de producir calor, ser la sede del alma o ser el origen de los nervios), pero aún estamos desarrollando las herramientas para poder observar los detalles microanatómicos y fisiológicos más finos.

En todo el sistema opera una curiosa tensión entre la autonomía y la colaboración. Sí, es verdad que estas células trabajan por su cuenta para producir el ritmo cardíaco; lo hacen cuando se las aísla en una caja de Petri e incluso comienzan a latir las que se crean en el laboratorio a partir de células madre (aunque es muy difícil conseguir que lo hagan a un paso constante). Pero sería un desperdi-

cio tener un órgano tan versátil y eficiente y dejarlo trabajar siempre en segunda, aislado de los múltiples acontecimientos del cuerpo a los que les viene bien reclutar su ayuda. De manera que para responder a esas exigencias orgánicas el nodo requiere información.

Las rutas de suministro de esta información son dos juegos de nervios que excitan la actividad de las células por un lado, y la inhiben por el otro. La rama nerviosa que exige prudencia (en particular el nervio vago, un componente del sistema parasimpático) se origina en una región profunda del cerebro. La otra, la que incita a la acción, se crea en la médula espinal, a la altura del tórax, y forma parte del sistema simpático. Juntos, los dos sistemas mantienen el corazón al paso, latien-

do entre 60 y 100 veces por minuto, si está en reposo. Como se acelera fácilmente de dejarlo a su aire, porque las respuestas más útiles para sobrevivir tienden a ser las que requieren más oxígeno y no menos, la prudencia es la que debe privar en situaciones normales, y por eso la inhibición es un poquito más dominante.

Para hacer su trabajo, el sistema simpático y el parasimpático recogen datos de receptores especiales sembrados en células de todo el cuerpo que les informan sobre nuestra postura, la presión que el continuo bombeo ejerce sobre nuestros vasos, el estado químico de nuestra sangre, la presión y el estiramiento que le exigimos a nuestros músculos y vasos. Entonces, mediante su dotación de neurotransmisores, las neuronas entretrejidas en el tejido cardíaco se ocupan de aumentar la frecuencia de las descargas cuando empezamos a correr, o nos sentimos sofocados o nos ponemos de pie tras permanecer demasiado tiempo sentados en nuestra silla, y de ralentizarla cuando la necesidad de oxígeno extra ha pasado.

Pero claro que hay más cosas que lanzan nuestro corazón a un loco galope. Garcilaso lo sabía bien:

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende al corazón y lo refrena.

Igual que otras respuestas autónomas como el rubor, la sudoración o la excitación sexual, las cuales pueden ocurrir en forma inopinada en medio de una junta o mientras cortamos cebolla, la información que enciende y refrena nuestro corazón no se limita a nuestro estado químico o mecánico o eléctrico, sino

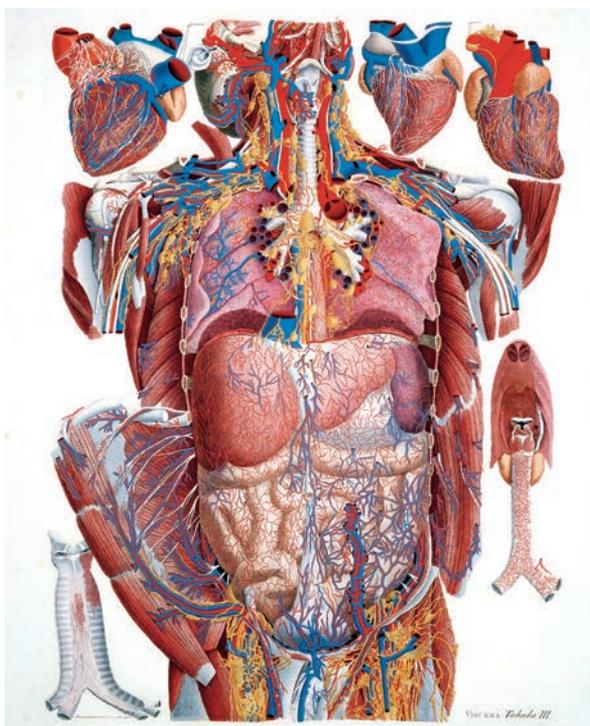


Ilustración de Paulo Mascagni, *Anatomia Universa*, 1823. Fuente: Wellcome Collection. CC BY

también al estado de la mente, ese otro mundo de nuestro cuerpo que en rigor también es químico, mecánico y eléctrico. Y eso es porque los nervios del sistema parasimpático (los inhibidores) están conectados con el sistema límbico, una serie de estructuras bastante primitivas de nuestro cerebro que tienen que ver con la motivación, el olfato, la reacción de huir o pelear, y también con las emociones viscerales. El sistema límbico le quita las bridas al corazón con el fin de que esté listo para enfrentar situaciones de estrés (benévolo, como ver pasar a cierta persona o aciago, como ver pasar a esa otra persona) y ni nos pregunta.

Hasta ahora hemos hablado del corazón y de su marcapasos como si se tratara de un tejido cualquiera, un cúmulo de células del mismo tipo que trabajan juntas y hacen lo mismo. Y en rigor lo es: cada célula cardíaca tiene un núcleo (a veces dos) y un montón de mitocondrias, las productoras de energía, que le permiten sostener su ritmo incansable. Pero si se observa con cuidado, la individualidad deja de estar tan clara; vistas bajo el microscopio las células del músculo cardíaco tienen forma de ramas, imbricadas íntimamente unas con otras, y es difícil decir dónde comienza y termina cualquiera de ellas. Esta relativa disolución de la identidad en pro de la sincronía es la razón por la que pueden clasificarse para todo fin práctico como un sincitio, una sola gran célula fusionada con muchos núcleos. Dos sincitios, en realidad, uno auricular y uno ventricular, cada uno haciendo su trabajo al unísono en la parte superior e inferior del corazón.

No siempre es así. Cuando las señales que las rodean le ordenan por primera vez a sus



Leonardo da Vinci, *Un bosquecillo de árboles*, 1508

precursoras que se conviertan en células cardíacas, cada una late a su ritmo dentro del embrión en crecimiento, unas más rápido, otras más lento. Pero cuando comienzan a proliferar, a dividirse y a organizarse en láminas y estructuras, las membranas se abren y permiten que sus citoplasmas se conecten en un abrazo tan íntimo que durante mucho tiempo se pensó que al nacer se clausuraba definitivamente la división celular. Así, que el corazón crezca tras el nacimiento se explicaría únicamente por el aumento de tamaño de las células mismas, no por su multiplicación. Hoy sabemos que esto no es cierto: hay cierta tasa de recambio a lo largo de la vida, pero es muy pequeña si la comparamos con otros tipos de células de vida corta o media: en total menos de la mitad de las células cardíacas con las que nacemos se renueva en algún momento. Es por eso que resulta tan difícil recuperarse de lesiones cardíacas y la

Una de las consecuencias más desconcertantes del corazón de flujo continuo fue que los receptores, incontrovertiblemente vivos tras la operación, carecían de un atributo tan esencial para la vida humana que es su sinécdoque: pulso.

razón por la cual casi toda la investigación en la génesis y el desarrollo de esta clase de células se concentra en la posibilidad de injertar nuevas o estimular a las viejas para que crezcan y se multipliquen. Un enfoque complementario es la impresión en 3D de corazones nuevos hechos de una matriz orgánica infundida de precursores de células cardíacas que, en las condiciones correctas, deberían diferenciarse en todos los tipos de células que existen en el corazón (muchas más que las del músculo, en las que nos hemos concentrado hasta ahora) y comenzar a latir. Es un proyecto para el futuro.

En última instancia siempre quedan marcapasos (nos enteramos hace poco que pertenecen a la categoría de dispositivos hackeables), transplantes de corazón y corazones artificiales, de los cuales el más curioso, aunque no el más popular, es el corazón de flujo continuo que inventaron dos médicos de nombre Cohn y Frazier. Su diseño, más duradero y pequeño que el de otros corazones artificiales que se apegan al programa de las válvulas y las contracciones, funciona mediante una turbina que envía un torrente continuo de sangre por todo el cuerpo de los pacientes. Una de las consecuencias más desconcertantes del corazón de flujo continuo fue que los receptores, incontrovertiblemente vivos tras la operación, carecían de un atributo tan esencial para la vida humana que es su sinécdoque: pulso.

En los pacientes con corazones naturales (y pulso) el ritmo normal de las descargas eléctricas del marcapasos está determinado en buena medida por los genes, que fijan la velocidad de disparo del nodo sinoaricular y la forma en la que el sistema nervioso lo mantiene a raya. La velocidad base cambia de persona a persona, y dramáticamente también según la edad y el tamaño. En un recién nacido, por ejemplo, el ritmo normal mínimo es igual al máximo de un adulto. Esto se explica en parte por las necesidades energéticas de un bebé, que debe alimentar todos sus tejidos de oxígeno a una velocidad extraordinaria para crecer como lo hace, pero también por la relación entre la superficie y el volumen: un cuerpo pequeño tiene proporcionalmente más superficie de piel que volumen de músculos y órganos que uno más grande, y esto provoca que pierda calor mucho más rápido. El organismo tiene que compensar con una aceleración metabólica, y para ello el corazón debe latir más rápido para proveer de oxígeno a los hornos celulares que producen ese calor. Y no ocurre sólo en los humanos: los animales pequeños suelen tener ritmos más elevados que los grandes. Un hámster palpita a la vertiginosa velocidad de 450 latidos por minuto, y una ballena azul, a 6. Existen otras variables, como el plan corporal; el corazón de una jirafa, uno de los animales más grandes del mundo, debe latir 150 veces por minuto para contrarrestar el efecto de la gravedad.

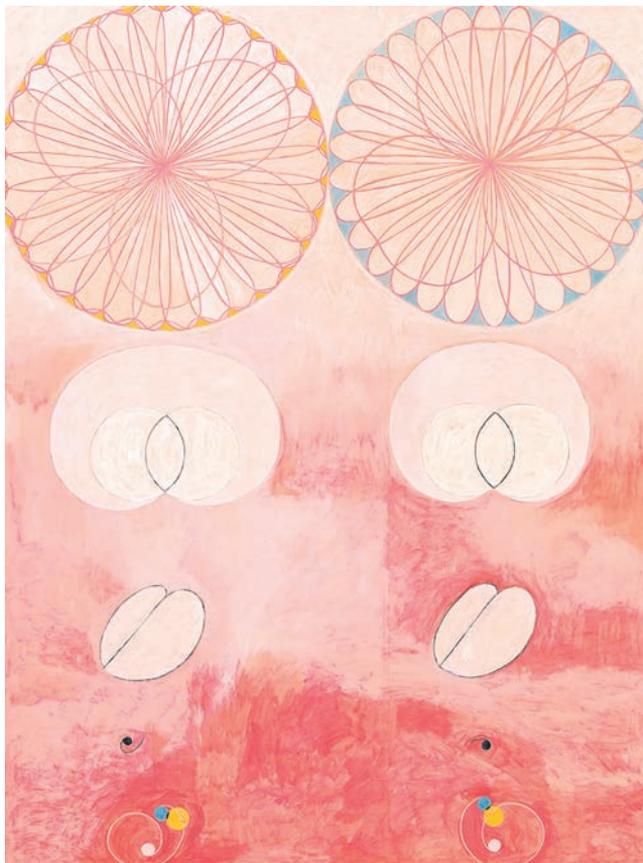
El ritmo cardíaco es un rasgo antiquísimo, definitorio. Aunque cambia transitoriamente al contemplar el retrato de esa persona (o de aquella otra), al ver una película de terror o tras tomar sustancias estimulantes o sedantes como el café o el alcohol, el cuerpo pronto vuelve a dominar la taquicardia o su inverso,

la bradicardia, y a imponer la homeostasis; no tenemos forma de influir conscientemente sobre nuestros corazones. Hay quien dice que los profesionales del tiro con arco pueden extender el tiempo que transcurre entre dos latidos para hacer en ese momento su disparo, pero probablemente ocurre gracias al control de la respiración y no a un dominio sobre el sistema nervioso autónomo.

Lo cierto es que sí hay una forma de modificar nuestro corazón que requiere una gran fuerza de voluntad, pero también mucho ejercicio: los atletas, en particular los que practican deportes de resistencia, desarrollan co-

razones con ventrículos más grandes, mayor masa muscular y paredes cardíacas más anchas. Algunos de estos atletas pueden tener en reposo un latido bajísimo, de entre 40 y 60 pulsaciones por minuto, condición que puede confundirse con un defecto cardíaco y que de hecho los doctores llaman, inútilmente porque no es una enfermedad, síndrome del corazón de atleta.

Inútil, como digo, porque ya sea alegre, inadvertido y confiado como el de Quevedo, o tierno y blando como el de Garcilaso, todos, hasta aquéllos sin pulso, sufrimos también del corazón. **U**



Hilma af Klint, *The Ten Largest, No. 9*, 1907



Léopold Survage, *Colored Rhythm: Study for the Film*, 1913. DIGITAL IMAGE © 2019, The Museum of Modern Art/Scala, Florence



EL RITMO Y LOS INICIOS DEL ARTE ABSTRACTO

Georges Roque

Traducción de Nadxeli Yrizar Carrillo y Humberto Pérez Mortera

Dos breves comentarios, para empezar. 1) Mi interés por el tema del ritmo tiene varias fuentes. En la época de mis estudios universitarios escuchaba a los profesores en el salón y luego leía sus textos. Al hacer lo segundo tenía una experiencia extraña: la lectura se acompañaba de una subvocalización, algo muy común, pero yo escuchaba la voz de mis profesores, como si ellos estuvieran pronunciando las oraciones que leía. Pregunté a mis compañeros y la mayoría me dijeron que les pasaba lo mismo. Entre los autores que leía, uno me gustaba mucho, Gilbert Lascault; en este caso no lo conocía y nunca lo había escuchado. Algo me sorprendía en su forma de escribir: frases muy breves, sujeto-verbo-complemento. En una ocasión hice un comentario acerca de este estilo con alguien que lo conocía bien, y me dijo: "¡Claro, es asmático!". ¿Existe por lo tanto una relación entre escritura y ritmo respiratorio? 2) Apenas había entregado el texto que sigue a la redacción de la revista empecé a tener problemas cardíacos. Resulta que tengo arritmia. Y de acuerdo con el cardiólogo, ésta ocurre desde hace mucho tiempo. ¿Existe por lo tanto una relación entre el interés teórico por el ritmo y una arritmia? Curiosamente –o quizá no tanto– los pintores que he analizado a lo largo de mi vida hablan también de ritmo respiratorio y de ritmo cardíaco.

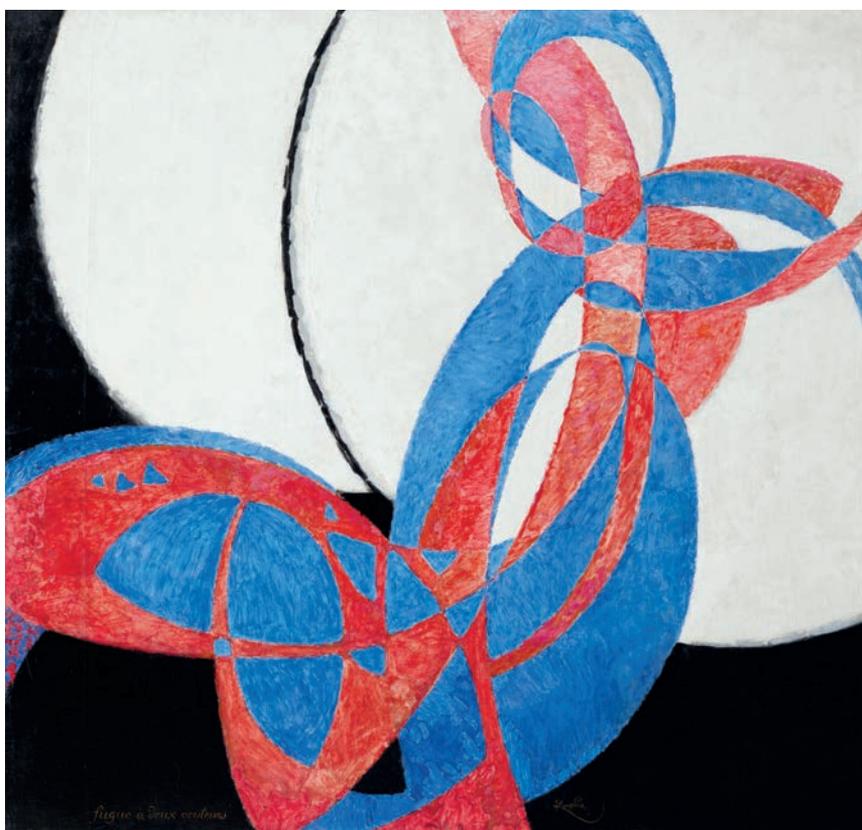
¿Por qué se habla tanto de ritmo entre los pioneros del arte no figurativo? La mejor respuesta la dio, sin duda, Kandinsky en *De lo espiritual en*

el arte a partir de unas comparaciones con la música, que le sirvió de modelo. De hecho, un artista que deja de imitar la naturaleza para mostrar su mundo interior “ve con envidia la naturalidad y facilidad con que esto se logra en el arte más inmaterial del momento: la música”. Sabemos que con la llegada del arte abstracto, la relación entre formas y colores se volvió predominante, de ahí que la cuestión sobre el ritmo sea fundamental y, por lo tanto la relación con la música se vuelva crucial.

Primero me pregunté si el interés por el ritmo en los pintores del inicio de la abstracción se manifestaba en el título de las obras. Desde ese punto de vista, la búsqueda empí-

rica es decepcionante: encontramos muy pocos títulos que aludan explícitamente al ritmo, mientras que los que hacen alusión a la música abundan. La principal excepción tiene que ver con Robert y Sonia Delaunay, pero en su caso se trata de referencias tardías, que datan de los años treinta. Otro caso es Paul Klee, del cual no hablaré aquí, puesto que nunca fue considerado un pintor abstracto.

Comienzo por Léopold Survage, un excelente ejemplo del intento de unir ritmo con movimiento. A diferencia de otros pintores, que querían dar la impresión de movimiento a partir de imágenes fijas, Survage pensó en la posibilidad de hacer una película a partir



František Kupka, *Amorpha, Fugue en deux couleurs*, 1912

El ritmo respiratorio debe corresponder, en la medida de lo posible, al ritmo del acto mismo de dibujar, de manera que nunca experimentemos un alto total.

de cientos de acuarelas, con el fin de dar movimiento al color en una sucesión de imágenes que se desplegaran en el tiempo. Survage, que llamó a su proyecto "Ritmo coloreado", publicó un artículo con ese título en *Les Soirées de Paris*, en el número de julio-agosto de 1914. Ahí, parte de la analogía color/música, porque los dos se componen de vibraciones. Profundizó más al respecto en las memorias de una exposición donde explica que la pintura, a pesar de haberse liberado de la representación de la naturaleza, aún debía liberarse de la inmovilidad, y así volverse

un medio flexible y rico para expresar nuestras emociones, como pasa con la música. [...] Yo doy vida a mi pintura, le doy movimiento, introduzco el ritmo en la acción de mi pintura abstracta, eclosiono mi vida interior, y mi instrumento será la película cinematográfica.

Se sabe que Apollinaire y Blaise Cendrars, de manera muy entusiasta, elogiaron el proyecto de Survage, que pretendía asociar ritmo y movimiento con el fin de producir sentimientos en el espectador.

Sin embargo no todos compartían esa concepción radical que implicaba un verdadero salto en la pintura con el fin de obtener un ritmo. Kupka, por su parte, también une ritmo y movimiento, pero con la intención de lograrlo directamente sobre el lienzo. Para él, como lo dice claramente, se trata de "¿dar la impresión de movimiento utilizando medios que son en sí mismos inmóviles!" ¿Cómo? A partir de la duración de las impresiones en la retina, el mismo principio del cine, pero tomada, en este caso, desde el punto de vista del desplazamiento de los ojos del espectador: "Si el artista quiere obtener un ritmo o

una cadencia, tendrá que recurrir, en primer lugar, a marcar el compás con analogías plásticas que se sucedan y atraviesen la obra en todos los sentidos. Y también dispone de líneas de fuerza que puede juntar en un acorde rítmico [...] El ritmo reside en las vueltas periódicas de las analogías, en la simetría de las líneas y de los límites".

Esta cita puede hacernos creer que Kupka concebía el ritmo bajo la perspectiva autónoma de las artes plásticas. Pero no es así. En primer lugar, igual que Survage y varios más, él une las sensaciones de la luz y los colores a los estados de ánimo que suscitan en nosotros y que él considera estados psicológicos. Es la razón por la que el ritmo debe ser entendido como un "ritmo orgánico" en su sentido más amplio. En lo que respecta al trazo, Kupka también elogia la práctica asiática, en una época (1911-1913) en la que aún no era muy conocida en Francia.

Quizá valdría la pena voltear a ver a los japoneses, exhalar lentamente el aire de nuestros pulmones mientras trazamos una línea de arriba hacia abajo y después aspirar mientras hacemos lo mismo de abajo hacia arriba. El ritmo respiratorio debe corresponder, en la medida de lo posible, al ritmo del acto mismo de dibujar, de manera que nunca experimentemos un alto total.

Kupka, cuyo arte nutre sus raíces del simbolismo vienés, concibe el ritmo ligado a las sensaciones, estados de ánimo y al ritmo corporal



Vasili Kandinski, sin título, 1923



(aquí él habla de la respiración, pero en otros lados habla también de la composición de la sangre). Y finalmente, al ritmo cósmico “de la reproducción y del regreso”, lo que apunta hacia una concepción vitalista del ritmo.

Para avanzar en este breve recorrido, pasemos ahora a Kandinsky. Señalé, en un inicio, las razones que da sobre su interés por el ritmo musical a partir de la idea de que el arte ya no busca imitar a la naturaleza, lo que significa que la cuestión del ritmo no es algo central para él. Aparece en muy pocas de sus obras, como en *Mirada retrospectiva*, o en *Punto y línea sobre el plano*. Sin embargo, es un tema recurrente en los apuntes de las clases que impartió en la Bauhaus. Muchas concepciones del ritmo se yuxtaponen:

1) Una, bastante clásica, sobre la que no ahondaré, es el del ritmo como proporción.

2) Otra, mucho más importante, está basado en la tensión: “ritmo = relación absoluta entre las tensiones [...] igual en todas las artes: pintura, música, danza, escultura, poesía, arquitectura”. De esta manera, ritmo, tensión y composición están estrechamente ligados. Sobre la pregunta “¿qué es el ritmo?”, responde: “Las relaciones entre las tensiones”. Y sobre ¿la ley del ritmo? “Tensión/relajación = contraste. Todo es relativo, entonces las posibilidades son inagotables”.

¿Pero qué entendía él por tensiones? Kandinsky lo aclara en otros apuntes:

Las tensiones inherentes a los elementos son fuerzas estáticas que esperan encuentros que les permitan volverse activas = dinámicas. Las tensiones entre dos líneas repercuten en las pequeñas tensiones iniciales y crean una pulsación. A partir de que percibimos esa pulsación, las tensiones iniciales se vuelven secunda-

rias. Esas tensiones simples y primarias de un elemento sobre otro crean el *ritmo*. Es evidente que el ritmo define la obra y que una obra sin ritmo es inconcebible. Pero el ritmo no es una repetición más o menos simple sino la composición de tensiones entre elementos = la *composición de relaciones*.

3) Su concepción del ritmo no se limita únicamente a las tensiones en el seno de la composición: Va más allá, como lo señala en otros apuntes:

“El principio primero y primordial es el ritmo: el pulso, la respiración, la circulación de la sangre. [...] Por lo tanto es muy natural que toda creación humana —incluyendo el arte— participe de la misma pulsación cósmica. De esta manera todo artista verdadero abreva de la naturaleza, aunque sea ‘abstracto’”. Y sigue hablando del ritmo en el arte, concebido como la relación entre los elementos y la alternancia entre tensión y relajación.

El último artista que quiero mencionar en esta breve presentación es Mondrian. Con él, entramos en un sistema de pensamiento completamente distinto. La diferencia principal es que para Kandinski no hay distinción entre el ritmo en la naturaleza y el ritmo en el arte, todo forma parte de una misma visión rítmica basada en la idea de tensión y la alternancia entre tensión/relajación. Mondrian, por su parte, está muy preocupado por la concepción de un arte separado de la naturaleza. De ahí la oposición entre lo particular y lo universal: el arte debe separarse de las particularidades del mundo natural para vislumbrar relaciones universales. De ahí también la simplificación de las relaciones entre las líneas y entre los colores: la relación entre las líneas se reduce al ángulo recto y la

relación entre los colores, a los tres colores primarios.

Mondrian también alcanza a distinguir y separar dos concepciones del ritmo: el de la naturaleza, que él rechaza y el de los elementos plásticos, que defiende. ¿A favor de qué concepción debe ser abolido el ritmo naturalista?

El ritmo interiorizado (con la abolición permanente de las oposiciones entre ubicación y tamaño) no tiene nada que ver con la repetición

círculos concéntricos u ondulaciones, sigue siendo muy natural, pues lo encontramos al lanzar una piedra al agua, o en un corte transversal hecho al tronco de un árbol.

Otro elemento importante es que el ritmo no se limita al arte; forma un todo con lo que Mondrian llama, en distintas ocasiones, el *ritmo de la vida*. En su concepción volvemos a encontrar la necesidad de un doble ritmo: el ritmo natural al que, según su perspectiva, el hombre se opone cada vez más a medida que progresa, y el segundo, al que llama el

De ahí el interés de Mondrian por el jazz y su ritmo sincopado, en donde ve una parte de ese movimiento de liberación de ritmo que promulga en el arte, y que encuentra en la vida.

que caracteriza lo particular; pues ya no es una secuencia sino una unidad plástica. De esta manera adquiere mayor fuerza el ritmo cósmico que fluye a través de todas las cosas.

Y agrega una nota: "Los antiguos chinos concebían el ritmo como el flujo de la vida."

Entonces encontramos aquí, como con Kupka, una influencia de la concepción oriental del ritmo que Yolaine Escande desarrolla en su contribución a este número.

En un escrito de principios de los años treinta, *L'Art nouveau – la vie nouvelle*, encontramos una concepción más elaborada de los dos ritmos; por un lado señala: "la tendencia que se expresa como un ritmo marcado por líneas curvas o concéntricas [y por otro] aquella en la que el ritmo se manifiesta por medio de líneas rectas que chocan en un ángulo recto". Intuimos que Mondrian privilegia el segundo tipo de ritmo, que es para él puramente plástico y estético, mientras que el primero,

ritmo del hombre, que es "al mismo tiempo físico y moral". De ahí el interés de Mondrian por el jazz y su ritmo sincopado, en donde ve una parte de ese movimiento de liberación de ritmo que promulga en el arte, y que encuentra en la vida.

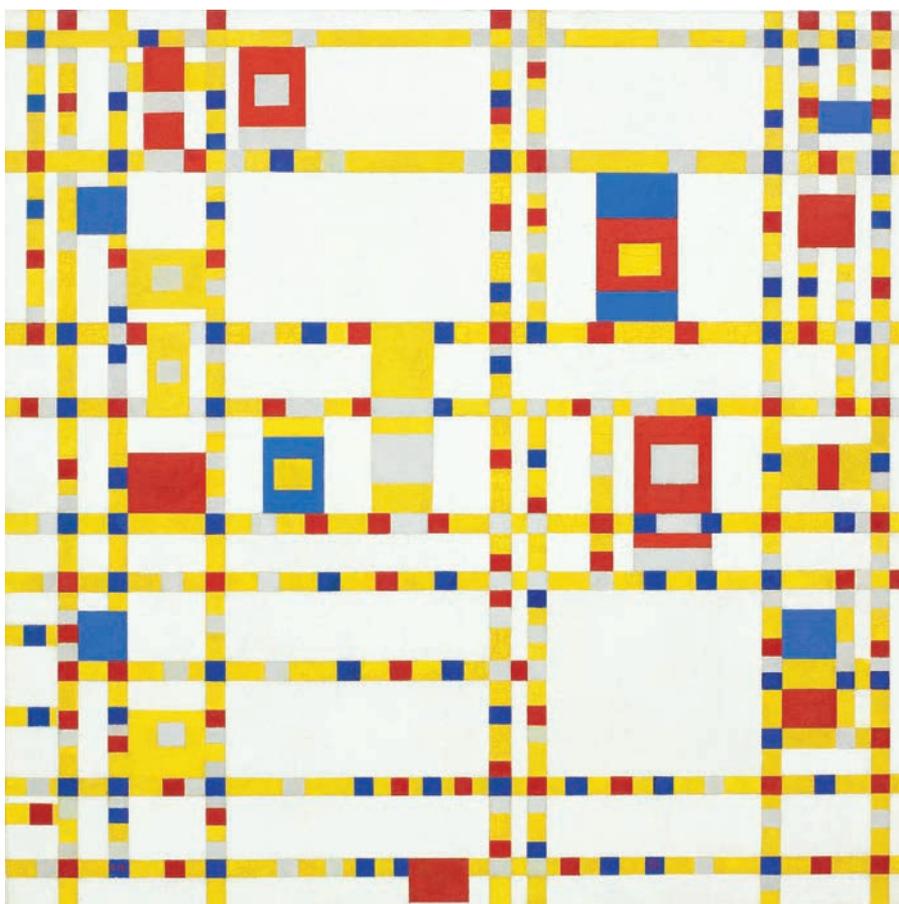
Uno se pregunta, con razón, de dónde viene esta concepción dualista del ritmo tanto artístico como vital. Un poco más adelante, Mondrian revela una de sus fuentes y el pasaje merece ser citado a detalle.

Siguiendo el ritmo de las dos fuerzas contrarias de la línea recta, podemos decir que la vida real, en el interior de todo hombre, no es más que una doble oposición en equilibrio, como por ejemplo el doble movimiento de la respiración, contraria y complementaria. Se trata únicamente de la expresión pura del ritmo vital que el doctor Jaworski define como el doble movimiento de interiorización y exteriorización y que la sabiduría de la Antigüedad señaló como las accio-

nes de expansión y reducción o limitación. Al respecto, es interesante, retomar lo que dice el doctor Jaworski: 'Esos dos movimientos de interiorización y de exteriorización se combinan, se equilibran, sin confundirse nunca, y ese ritmo eterno, esa maraña de dos corrientes contrarias se encuentra en todos lados'. Es sólo en el hombre completamente humano, es decir en el clímax de la cultura humana, que ese ritmo equilibrado tiene lugar, en el terreno físico y en el moral. Y como el arte es más libre que la vida, lo ha podido manifestar.

En resumen, el ritmo, para Mondrian, constituye un elemento de liberación tanto del arte como de la vida.

De esta breve revisión podemos concluir que hay varios elementos comunes en los artistas interesados por este tema que indican que compartían ciertas ideas. Si los pintores abstractos tenían razones particulares para interesarse en el ritmo como resultado del abandono de la figuración, sólo resta decir que abrevaron de una vasta literatura disponible en su época. Para terminar me gustaría trazar brevemente un marco general y en-



Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942

tender este interés, que no surgió de la nada sino que ya era clara su presencia en el ambiente desde la década de 1880 y que duró, por lo menos, hasta la de 1930: ese medio siglo fue una especie de edad de oro del ritmo. Fue también durante ese lapso que tuvo lugar en Ginebra el primer congreso sobre el ritmo (agosto de 1926), organizado por Émile Jacques-Dalcroze, a quien le debemos importantes obras sobre lo que él llamó *la rítmica* y que hace énfasis en la importancia del cuerpo humano en los ritmos. ¿Cuáles son las razones de tal afición a propósito del ritmo durante medio siglo? Señalaremos algunas que no son incompatibles entre ellas, sino más bien complementarias y se empalman unas con otras.

1) *El simbolismo*, que privilegió claramente todo lo que suponía la interacción entre los diferentes géneros artísticos por medio de la teoría de las correspondencias. Como el ritmo era un concepto transversal, se adecuó perfectamente a este objetivo; este punto fue puesto en evidencia por Verónica Estay Stange en su libro *Sens et Musicalité*.

2) *La sinestesia*, que procede de otros ámbitos pero que, gracias al interés que despertó en los simbolistas, cobró un gran auge. Aquí, nuevamente, el interés por la relación entre el sonido y el color se encuentra con el ritmo.

3) *La cuestión del movimiento*. Como vimos, muchos de los pintores abstractos asocian el ritmo con el movimiento. En esa época existía un gran interés tanto científico como artístico por este último. Esta inquietud estuvo influida por los inicios del cine, como es el caso de Survage.

4) *El interés por las vibraciones*. En otro texto intenté mostrar que éste juega un papel determinante en los inicios de la abstracción.

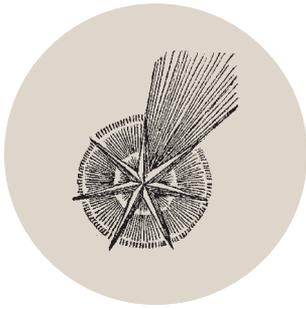
¿Pero de qué se trata realmente? El punto de partida es la analogía entre el sonido y el color. Sabemos desde hace mucho tiempo que los sonidos están constituidos por vibraciones. Y, como los colores también lo están, existe una razón, digamos pseudocientífica, para compararlos. La idea de vibración sienta una base para pensar en términos de ritmo y organizar, a partir de ahí, sus composiciones abstractas.

5) *La inclinación hacia la idea de las sensaciones*, tanto en la ciencia como en el arte. Se trata de un cambio que me parece crucial en la estética porque reemplaza al interés que predominaba hasta entonces. El artista ya no busca imitar la naturaleza sino plasmar en el lienzo las sensaciones que ésta produce, o sea sus emociones. Y el fin de estar atento a esas sensaciones es precisamente escuchar su ritmo cardíaco, su ritmo respiratorio, etcétera... O por lo menos eso es lo que dicen Kupka, Kandinsky y hasta cierto punto, también Mondrian.

6) El último punto que me gustaría mencionar es una idea que me atrae particularmente: *el interés por las líneas y los colores en cuanto signo*, es decir *significante*, que remite a un significado. Aquí encontramos una de las grandes lecciones entre las muchas reflexiones sobre el ritmo —ya sea poético, musical o artístico— porque se le entiende más allá de la concepción puramente formal, lo que permite establecer un vínculo entre el ritmo en cuestión y el contenido mismo del texto, partitura musical o cuadro. Ésa es una idea valiosa para los simbolistas y muy importante en los inicios de la abstracción. Existirá entonces también, de manera implícita, en los pintores abstractos, algo así como un *cratilismo del ritmo*. **U**



Edmund Weiss, "Tormenta de meteoritos Leónidas vista en Estados Unidos el 13 de noviembre de 1883", en *Bilderatlas der Sternenwelt*, 1888



EL RITMO DE LAS ESTRELLAS

Julieta Fierro

En la naturaleza existen numerosos procesos rítmicos que dentro de la comunidad científica llamamos *periódicos*. La astronomía siempre ha estado regida por los ritmos celestes. Desde épocas remotas se construyeron calendarios marcados por eventos recurrentes: el día y la noche, las fases de la Luna, la época de sequías y de lluvias, las estaciones que delimitan el paso del tiempo y los años. Las grandes culturas registraron las constelaciones que rítmicamente aparecen en el cielo nocturno como un inmenso reloj cósmico.

Cuando se observaron los planetas y posteriormente los cometas, se registraron sus órbitas: se descubrió que a cada astro le toma siempre el mismo tiempo darle la vuelta al Sol cada vez, es decir que su órbita es periódica. Mucho más tarde, se descubrió que el Sistema Solar tarda 230 millones de años en completar una órbita en torno al centro de nuestra galaxia; ésta no es una órbita plana, sino que se desplaza de manera ondulante, como los caballitos de un carrusel.

La mayor cantidad de información que tenemos de los astros se debe a otro fenómeno repetitivo: la frecuencia de la radiación electromagnética. Por ejemplo, las moléculas del medio interestelar oscilan o giran; si transitan a otro ritmo, de más rápido a más lento, emiten ondas de radio y así develan sus secretos. Nos muestran cómo son más abundantes en las nubes de formación estelar que en el medio intergaláctico.

Cada tipo de radiación electromagnética nos permite desentrañar las propiedades de los astros y del Universo en su conjunto. Las estrellas

Cuando una onda gravitacional atraviesa la Tierra la deforma rítmicamente.

variables, los pulsares y la rotación de las galaxias son ejemplos de cómo sus ritmos nos permiten determinar distancias, inferir que existen las ondas gravitacionales y cuantificar la materia oscura.

Uno de los grandes retos de la astronomía ha sido calcular la distancia que nos separa de las estrellas. Para las más cercanas se utiliza la paralaje.¹ Este método consiste en observar las estrellas desde dos puntos opuestos de la órbita terrestre; al hacerlo, éstas parecen desplazarse respecto de las estrellas lejanas. Lo mismo ocurre si miramos con un solo ojo uno de nuestros dedos proyectado sobre un fondo distante; si movemos la cabeza de un lado a otro éste parecerá cambiar de lugar. Entre más cercano esté el dedo de nuestra cara su desplazamiento será mayor. Así sucede con las estrellas: las próximas tienen mayor paralaje.

Un vez que conocemos la paralaje de las estrellas podemos comparar su brillo. Así como cuando vemos el farol de un poste podemos calcular su distancia observando su intensidad, al estudiar el brillo de las estrellas similares podemos calcular sus distancias: entre más alejadas estén, sus brillos son más débiles. Así como no todos los faroles son iguales, hay diversos tipos de estrellas; entonces, en casos especiales una manera de determinar lo alejadas que están es medir su ritmo.

Existen estrellas variables, que se hinchan y disminuyen de diámetro de manera periódica. Al expandirse, baja su temperatura, y vuel-

ve a incrementarse cuando se contraen. La consecuencia es que su brillo aumenta y disminuye periódicamente. La frecuencia de la pulsación estelar depende de la masa. Hagamos un símil con campanas: el sonido de la mayor campana de una catedral es más grave que el de la campanilla del monaguillo. Podemos saber cuál de las campanas está tañendo con sólo escuchar el sonido que produce. Se han medido centenares de estrellas variables cercanas y se ha encontrado una correlación entre su periodo de oscilación y su brillo promedio. Las estrellas más masivas oscilan más lento que las que poseen menor masa. Gracias a esta propiedad podemos determinar la distancia a las estrellas variables lejanas. Así, al observar una estrella variable muy distante y medir su periodo de oscilación, podemos saber cuál debería ser su brillo intrínseco. Retomando el símil de las campanas, si estamos más lejos escuchamos más débil el sonido de la campana, pero su tono no cambia. Comparando el brillo observado con el que tendría si estuviera a la distancia del Sol podemos conocer su distancia. Gracias a este método se pueden calcular las distancias a las galaxias más cercanas, donde es relativamente sencillo detectar las estrellas variables.

Existe otro tipo de cuerpos celestes que brillan, se llaman *pulsares*. Éstas tienen manchas producto de intensos campos magnéticos. Conforme giran varias veces por segundo, se ven o se dejan de observar las manchas y por lo tanto da la impresión de que la estrella pulsa, como la luz de un faro. Estas estrellas son los antiguos núcleos de estrellas masivas y están compuestas exclusivamente de neutrones.

Hace cien años Albert Einstein propuso teóricamente la existencia de ondas gravita-

¹ “Variación aparente de la posición de un objeto, especialmente un astro, al cambiar la posición del observador”, *sub voce Diccionario de la Lengua Española*, RAE, Madrid, 2018. [N. de la E.].



Nebulosa del Águila desde el Kitt Peak National Observatory, 2009. © T. A. Rector & B. A. Wolpa, NOAO, AURA

cionales capaces de transportar energía. Los astrónomos Hulst y Taylor observaron un par de pulsares que giran uno en torno del otro. Descubrieron que se estaban acercando. Calcularon la cantidad de energía que deberían estar perdiendo para juntarse si emitieran ondas gravitacionales. Sus conjeturas mostraron que Einstein tenía razón. Con laboratorios terrestres se han medido ondas gravitacionales emitidas durante la colisión de hoyos negros y estrellas de neutrones. La frecuencia de estas ondas, su ritmo, nos permite conocer las particularidades de los objetos que las emiten. Cuando una onda gravitacional atraviesa la Tierra la deforma rítmicamente.

Las galaxias espirales, como la nuestra, giran, tienen su ritmo, pero éste es distinto al de un sistema como el planetario, donde a mayor distancia del Sol los astros se mueven más despacio. En las galaxias espirales, más o menos a una quinta parte del radio, la velocidad de las nubes de gas y de las estrellas permanece constante. Esto no se puede explicar con la

física convencional como la que avanzó Newton, donde la fuerza de gravedad disminuye con la distancia. Si éste fuera el caso, así como los planetas se mueven más lento entre más lejos están de sus estrellas, las estrellas y las nubes de gas y polvo de las galaxias deberían moverse más despacio entre más alejadas estuvieran del núcleo galáctico. Una manera de explicar esta anomalía es proponer que hay materia oscura en el disco de la galaxia, que no es como la común de la que estamos hechos nosotros. La materia oscura no sólo no interactúa con la radiación electromagnética (no la emite, la absorbe ni la refleja), sino que es por mucho la materia más abundante del Cosmos; aporta cinco veces más gravedad que la materia común.

Así, gracias al ritmo de la radiación podemos conocer las propiedades de los astros y del Universo. Analizando los ritmos de los astros construimos calendarios, medimos distancias, comprobamos teorías físicas y descubrimos la materia oscura. **U**



YO FUI RAPER0

Frank Báez

Fui rapero por un periodo tan breve que hasta suelo olvidarlo. Para entonces tenía doce años, lo que significa que estaba en medio de la pubertad y que a diario sufría mutaciones: las hormonas se disparaban y era posible que una mañana amaneciera con una pulgada más de altura, con un bigote o con otra voz. Ese verano la voz me cambió y adquirió una aspereza, un registro más grave y profundo. Fue el cambio en mi voz lo que me motivó a rapear.

Quien me había insistido con lo de rap era mi amigo Guillermo Espinoza, a quien le decíamos *Guillermito*, ya que su padre se llamaba como él. Pues mi amigo se pasaba noche y día rapeando y hablando de rap. No sólo era versátil, entusiasta y enérgico, también era dedicado y solía estudiar las rimas de otros raperos. Su colección de casetes llenaba varias cajas. Recuerdo que nos trancábamos en su cuarto a escucharlos uno por uno y cada vez que empezaba un tema nuevo notaba que mi amigo se sabía la letra.

Cuando le comenté que me gustaría rapear se emocionó mucho y me dijo que podíamos convertirnos en un dúo. Pero antes yo tenía que aprender a hacerlo. La verdad es que no pegaba una rima. No lo lograba. A veces intentaba rapear en la casa, pero a mi hermana le molestaba y no paraba de ir y venir por el pasillo gritando que me callara, que no la dejaba leer. Así que para evitar molestias salía en mi bici y le daba la vuelta al barrio rapeando.

El rap era marginal en esa época y raramente lo ponían en las emisoras. Por lo que la única manera que tenía de escuchar rap era en el cuarto de Guillermito. Claro, en la casa de Guillermito también lo odiaban, pero ya se habían acostumbrado y además él ponía el volumen bajito. A mí me gustaba el carácter subversivo del rap y que atentara contra las buenas costumbres y contra la hipocresía que había en ese Santo Domingo desigual y racista en que crecí. Mientras en los otros géneros musicales se servían del doble sentido o metaforizaban el erotismo o la violencia, en el rap se iba al grano. Sin embargo, más que escuchar rap lo que me fascinaba era hacerlo y sobre todo ese momento en que uno se fundía con el ritmo y las palabras parecían fluir como si las emitiera otra persona: era como si uno se desdoblase y fuese al mismo tiempo el emisor y el receptor.

Una noche me regañaron porque eran más de las ocho y yo no había ido a comprar el pan. Cuando salí era tardísimo y según gritaba mami para esa hora los panes ya estarían fríos y duros como piedras. Cogí la bici y pedaleé con rabia hacia la panadería y en el trayecto me salió un rap fluido sobre lo mucho que me fastidiaba comprar el pan todas las noches. A medida que pasaban los días fui trabajándolo hasta lograr una versión decente.

El próximo paso era mostrárselo a Guillermito. No se imaginan la tensión que sentí cuando se lo rapeé y el alivio que me vino cuando respondió que le gustaba. Luego empezó a improvisar una parte que le quedó genial y que le dio mayor consistencia y fuerza a mi pieza. Lo ensayamos varias veces hasta que consideramos que funcionaba y entonces lo grabamos en un casete.



Antonio Rull, *Rap*, 2012. CC BY-SA



David Gallard, *Ray of Light*, 2009. CC BY

—Esto nos llevará a la radio y a la televisión —dijo Guillermito triunfal.

Por supuesto, nunca llegamos a la radio y mucho menos a la televisión, pero Guillermito le pasó el casete a un promotor que luego de una semana nos llamó para invitarnos a participar en un evento.

Era lo que se conoce hoy como *pelea de gallos*, pero que el argot de entonces llamaba *tiradera* y que el organizador del evento vendía como “La pelea de los titanes”. Lo realizaron en la cancha de básquet de Nordesa. Según el organizador, un banilejo que se llamaba Papo y que tenía ínfulas de promotor cultural y deportivo, en “La pelea de los titanes” se reunirían los mejores raperos de la zona oeste de Santo Domingo. Sin embargo, la realidad

era que apenas participarían algunos raperos de seis barrios de la zona.

Por más que buscó no dio con ninguna compañía que aceptara patrocinar el evento y la culpa de eso se la echó a la mala reputación que tenía el rap. De hecho, el sonido que consistía en dos micrófonos y un amplificador él lo había conseguido prestado en una iglesia evangélica. En cuanto al premio, era una placa que se entregaría posteriormente al vencedor para poder añadirle el nombre. Supongo que el ganador aún debe estar esperando su placa. Para nosotros —chamaquitos de doce, trece, catorce y quince— que nos invitaran a “La pelea de los titanes” era lo mismo que nos convidaran a los Grammy o algo por el estilo: la ausencia de orden, de una tarima o de un



Cogí la bici y pedaleé con rabia hacia la panadería y en el trayecto me salió un rap fluido sobre lo mucho que me fastidiaba comprar el pan todas las noches.

más grandes. Éste fue el primero en atacar y cuando a Guillermito le tocaba responder titubeó y las palabras le fallaron. Por primera vez a mi amigo las rimas se le atragantaban en la boca. Se bloqueó totalmente. Ahora comprendo que sufrió de miedo escénico. Aunque entonces pensé que se había acobardado y que le tenía miedo al contrincante, lo que por supuesto pensaron todos los que rodeaban en círculo la media cancha.

Papo, que conocía de sobra el talento de Guillermito, anuló el combate y los convidó a que empezaran de nuevo. Pero esto fue peor: Guillermito volvió a quedarse frizado con el micrófono en mano, incapaz de pronunciar una palabra, hasta que no pudo más y rompió en llantos. Estaba a dos metros de él y no lo podía creer. Para que se hagan una idea, los contrincantes estaban ubicados en medio de la cancha y en torno suyo había un círculo de chamaquitos que no paraban de enzarzarlos. Pues tan pronto vieron que Guillermito no podía controlarse las lágrimas, estallaron en burlas, risotadas y lo insultaron de la manera más abyecta posible.

Un señor que curioseaba por los alrededores y yo tuvimos que sacar a Guillermito a empellones.

—Vámonos —le insistía, pero mi amigo no se recuperaba y aún no emergía del shock.

Una vez que los sollozos y las lágrimas cedieron comentó que hablaría con Papo para que le diera otra oportunidad. Sin embargo, tan pronto se puso de pie los sollozos, las lágrimas y los mocos arremetieron. Al rato de

buen sonido las suplían nuestras ingenuas y creativas mentes.

Si tomamos en cuenta mi falta de experiencia, las pocas semanas que tenía rapeando y mi edad, debo reconocer que no me fue nada mal. Al primer contrincante le lancé más insultos y mentadas de madres que golpes se pueden apreciar en una película de Jackie Chan. Sin embargo, cuando me enfrenté con el segundo, que era un gordito del Invi al que le decían *Buda*, estaba afónico y los jueces no alcanzaron a entender ninguna de mis rimas.

En cuanto a Guillermito, fue una lástima. Era quizás el rapero más dotado de los reunidos esa tarde en la cancha. Le tocó con un flaquito que se comía las erres, que tenía frañela y unos jeans que le quedaban tres tallas



Krists Luhaers, *Floor War*, 2018. CC BY

sistió y nos fuimos como habíamos llegado, Guillermito sentado en la barra de mi bici y yo pedaleando. Mientras más nos alejábamos de la cancha más sereno mi amigo se ponía. Le pregunté qué le había ocurrido y él me confesó que el ritmo lo había abandonado. Me vinieron a la mente esos momentos en que rapeábamos juntos y él me decía que mantuviera el ritmo arriba, que no lo dejara caer, como si el ritmo flotase sobre nuestras cabezas y pudiéramos tocarlo si alzáramos la mano.

—Querrás decir que *se te cayó* —le dije como para evocarle ese recuerdo.

Pero Guillermito negó con la cabeza y aseguró que no se le había caído, sino que lo había abandonado como un superhéroe cuando pierde sus poderes. Fue entonces que pasó una camioneta 4 x 4 que casi nos atropella. Frenó con un chirrido y dio reversa. Tan pronto nos alcanzó el conductor bajó el vidrio tintado y yo reconocí a uno de los chamacos que habían estado en “La pelea de titanes”. De seguro era un quinceañero a quien el papá le había prestado la camioneta para que fuera al evento y se la presumiera a todo el mundo.

—¡Raperos wannabe! —nos voceó haciendo una mueca.

A Guillermito le volvieron las lágrimas y a mí eso me encojonó tanto que tuve que hacer un gran esfuerzo para mantener el equilibrio y no estrellarnos. Ya que no le hacíamos coro el chamaco subió el vidrio y la camioneta aceleró a todo dar. Al verla perderse en la calle supe que con ella también se perdían mis ganas de ser raperos.

En lo que quedaba de vacaciones no volví a ver a Guillermito. Me imaginaba que estaría avergonzado por lo ocurrido, así que no insistí mucho y lo dejé en paz. Pero ya que pasaban los días y no lo veía fui a visitarlo. Su mamá

me recibió y me dijo que lo esperara en el mueble de la sala. Me senté y al minuto escuché a Guillermito pelearle a su mamá y gritarle que no quería verme a mí ni a nadie. Me esfumé antes de que la señora volviera.

Acabaron las vacaciones y las clases ocuparon todo mi tiempo. Coincidimos unas cuantas veces, pero no mencionamos el suceso, no por reticencia ni nada por el estilo, sino porque era algo que ya había quedado atrás y que habíamos superado.

Después vino nuestra mudanza y yo perdí contacto con todos mis viejos amigos. A algunos los veía en fiestas, a otros paseando por la ciudad y otros coincidimos en la universidad o en actividades. Sin embargo, no volví a toparme con Guillermito en todo ese tiempo.

Tuvieron que transcurrir veinticinco años de “La pelea de titanes” para que me lo encontrara en un supermercado. Iba pasando por una de las góndolas cuando vi a mi viejo amigo empujando un carrito medio lleno y lo saludé efusivamente. Pese a que ahora tenía bigote y lentes, mantenía esa misma cara de rasgos agradables y esa sonrisa que no sé por qué me hizo pensar en Gandhi. Me habló de su familia y me contó que era pastor de un templo evangélico.

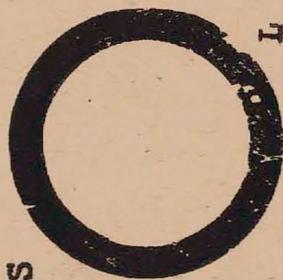
—¿En serio? —le pregunté sorprendido.

Como si lo quisiera confirmar, sacó una tarjetita donde se leía el nombre de la iglesia y me convidó a que lo fuera visitar un día. Pensé entonces en preguntarle si había recuperado el ritmo, pero por temor a que me respondiera que el ritmo era Cristo o que Cristo le había devuelto el ritmo, me abstuve y lo dejé que continuara empujando su carrito y prosiguiera con su compra. **U**

LA MARIMBA EN EL PATIO

ESTATICOMINUET
DE LAS VIVIENDAS

patio de
vecindad



gritos de muchachos
ladrar de perros
gritos de muchachos
ladrar de perros
gritos de muchachos

LADRIDOS
GRITOS
LADRIDOS

muchachos
perros

EL JADEARESC LAVO
DE LOS MOTORES Y
alviiiiooo
ooooooooocaloo

l a m e a n
o r b o n i c a s s
a n d e r a s s
r o p a a s e Car

a la sombra
duerme el gato

a 40 por hora SUDA el
tiempo minutos

S O R P R E S A
d e a l e g r e
l l u v i a
e m p i e z a
a t o c a r
l a c a l l e j e r a

MARIMBA

Gonzalo DEZA MENDEZ

México
1923.



RITMOS CORPORALES, RITMOS PSICOLÓGICOS, RITMOS CULTURALES

Bernardino Fantini

Traducción de Nadxeli Yrizar Carrillo y Humberto Pérez Mortera

La palabra ritmo se utiliza en varios ámbitos diferentes, relativos a los fenómenos naturales o sociales, a la vida individual o a las artes. Hablamos de ritmos naturales o biológicos, de ritmo del discurso o de la lengua, de ritmo de las acciones y los movimientos corporales, y en el ámbito de las artes, en especial en la música, donde la noción y la práctica del ritmo son predominantes, pero también se encuentran presentes en la danza, la poesía, la pintura y la arquitectura.

Podemos dar una idea global de las ramificaciones que parten de la noción de ritmo si separamos sus aspectos fenomenológicos, sus implicaciones psicológicas y sus interrelaciones teóricas. Al parecer, el aspecto común a sus diversas ramificaciones, lo que podríamos llamar la raíz del ritmo, es la combinación indisociable entre dos componentes indispensables: un latido o una pulsación y su repetición periódica.

Si nos fijamos con atención, podemos notar que el concepto *ritmo* se articula alrededor de cuatro ámbitos empíricos. El primero está compuesto por regularidades y periodicidades que podemos reconocer en los fenómenos de la naturaleza: los sucesos periódicos y ondulatorios en astronomía y en física, las oscilaciones de las reacciones químicas, la periodicidad estructural de los cristales, las regularidades cosmogónicas y los grandes ciclos cósmicos. Nos referimos al ritmo de las horas, de los días y de las noches, de las estaciones: el movimiento previsible de la Tierra que gira alrededor de sí misma y alrededor del Sol provoca la alternancia oscuridad/luz así como el ciclo de las estaciones

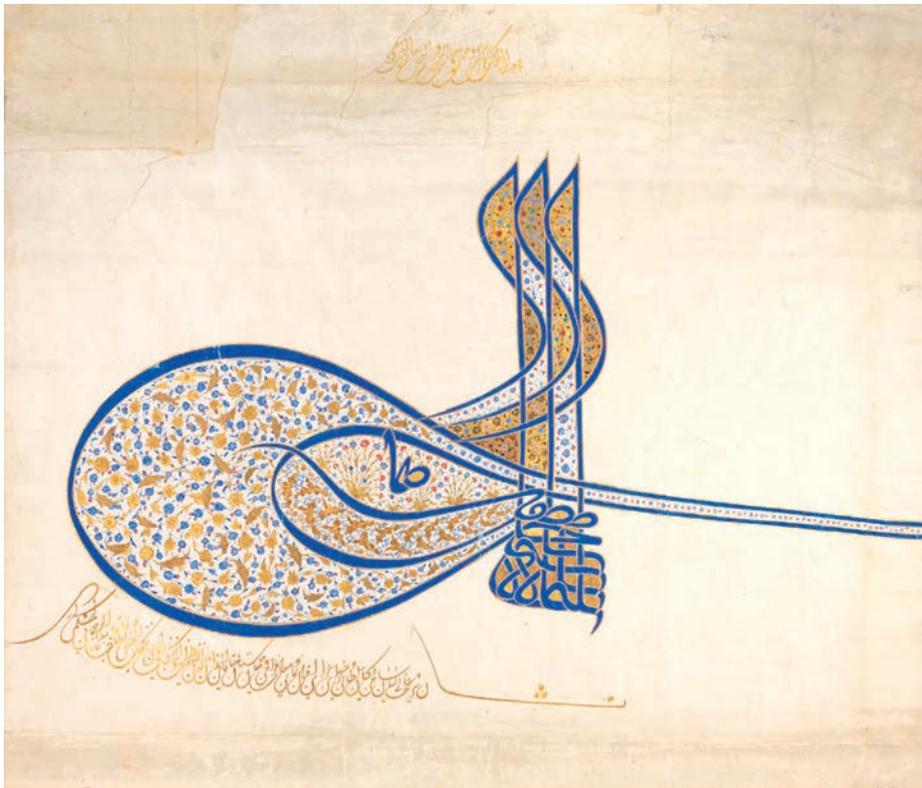
y su diversidad, alternando entre actividad y descanso, calor y frío, desarrollo y decadencia.

El segundo ámbito se refiere a los fenómenos de la naturaleza biológica. "Ritmo de la naturaleza" es la expresión comúnmente utilizada para designar la periodicidad y el resurgimiento de la vegetación y la floración, que depende de la información espacial y temporal. La estructura regular de los pétalos de las flores, la distribución geométrica de las espirales, omnipresentes en el mundo animal y vegetal, las ondulaciones de los cerros son aspectos naturales también descritos como rítmicos. Asimismo, pertenecen a este ámbito los ritmos de los fenómenos biológicos, el ritmo de la división celular, los ritmos cardíaco

y respiratorio, el caminar y el correr, la alternancia de generaciones, los ciclos de reproducción de las diferentes formas de vida, las regularidades morfológicas y las regularidades taxonómicas. En ese mismo contexto podemos referirnos a la doctrina hipocrático-galénica de la puntualidad de las crisis y de los días críticos.¹

Si el regreso, la periodicidad y la oscilación son fenómenos tan presentes, incluso dominantes, en el mundo físico y cosmológico, donde el ritmo parece estar estrechamente ligado a la vida, no puede tratarse más que de un

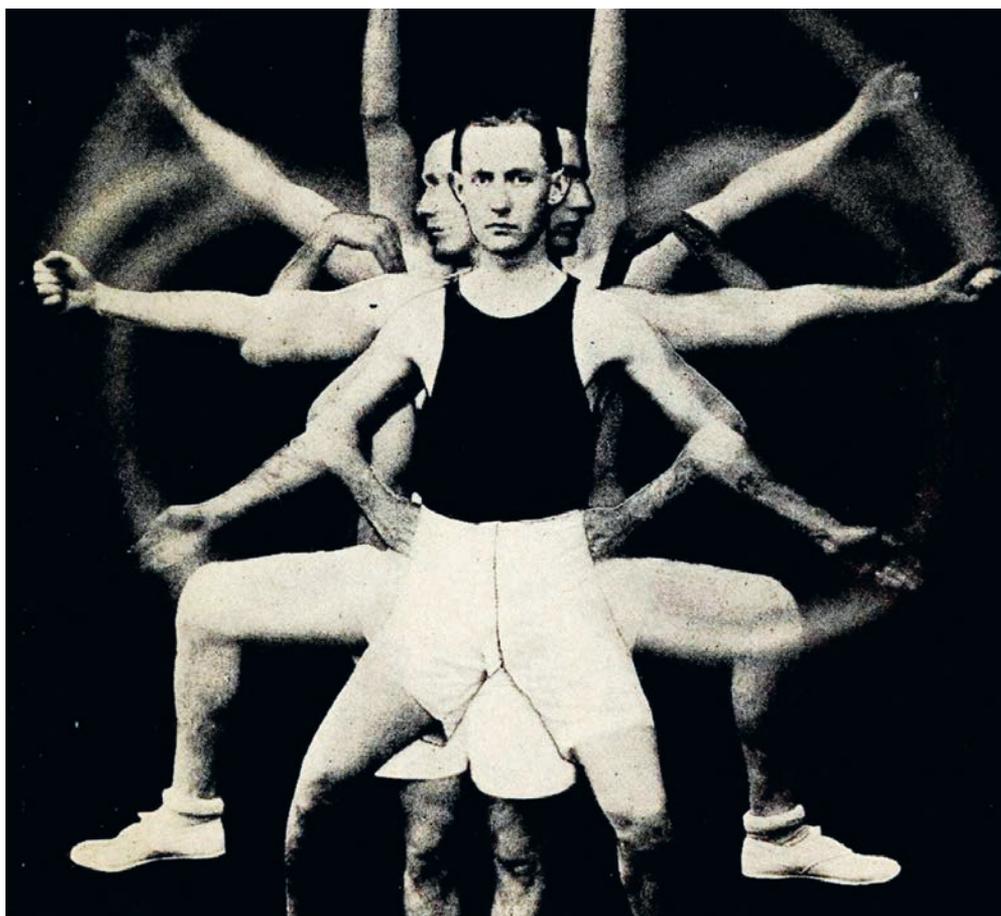
¹ Jackie Pigeaud, *Poétiques du Corps. Aux origines de la médecine*, Les Belles Lettres, Paris, 2008.



Tughra [firma oficial] del sultán Suleimán el Magnífico, Turquía, ca. 1555

ritmo biológico y psicológico. Es cierto que la periodicidad parece ser una de las propiedades fundamentales de la materia viva; todos los procesos metabólicos, fisiológicos y psicológicos presentan ondulaciones, alternancias, periodicidades. En el corto plazo se halla el latido cardíaco, los movimientos respiratorios, el caminar. Dentro del largo plazo se encuentran los ciclos de la vida, las migraciones y las generaciones. Y más importante aún, los ritmos circadianos y todas esas actividades que suceden en el transcurso de un día mar-

cadadas por picos y valles, interiormente determinadas por una ley de tensión y relajamiento, con una alternancia necesaria, donde la regularidad y la mesura eran la base de las reglas higiénicas ligadas a las seis cosas "no naturales" (*res non naturales*) de la medicina medieval. Los picos circadianos no suceden al azar, sino que responden a una estructura temporal. Esas regularidades permiten al organismo la posibilidad de prevenir y responder a las variaciones periódicas del medio ambiente asegurando así la estabilidad de la homeos-



H. Irving Hancock, "Composite Exercise for Limbering Up", *Physical Training for Business Men*, G.P. Putnam's Sons, Nueva York y Londres, 1917

Si el regreso, la periodicidad y la oscilación son fenómenos tan presentes, incluso dominantes, en el mundo físico y cosmológico, donde el ritmo parece estar estrechamente ligado a la vida, no puede tratarse más que de un ritmo biológico y psicológico.

tasis (o fluidos intestinales o medio interior). Los ritmos biológicos corresponden a la adaptación de los seres vivos a las variaciones periódicas y previsibles del medio ambiente. De esta manera, las variaciones periódicas circadianas rigen sus funciones.

Un tercer ámbito empírico tiene que ver con los ritmos ligados a la organización de la vida social y cotidiana y a los fenómenos artificiales. Entre los primeros se encuentran las migraciones periódicas y estacionales, como la trashumancia, un tipo de ritmo regido por las estaciones y los ciclos de producción de hierbas necesarias para los rebaños. El funcionamiento de los artefactos mecánicos provoca ritmos, como el tic-tac del mecanismo de escape de los relojes, que crea una alternancia simple y simétrica, o el ruido producido por el paso de las ruedas de los trenes sobre las juntas de los antiguos rieles de ferrocarril, un ritmo complejo pero fácilmente identificable, independiente de su cadencia y determinado por el largo del riel y la velocidad del tren. Frecuentemente utilizamos el término *ritmo* para describir los sonidos constantes producidos por las herramientas mecánicas, principalmente en una cadena de producción.²

También forman parte de este ámbito los fenómenos psicológicos, como la repetición espontánea de las acciones provocadas por la costumbre en la esfera de lo cotidiano, los ritmos enfocados en satisfacer nuestras necesidades corporales, fisiológicas y psicológicas. El análisis antropológico del ritmo en los

diferentes ámbitos de la vida humana (el "ritmo de la vida") muestra, frecuentemente, su relación con los ritmos biológicos. Como bien escribió Paul Ricoeur: "Nuestras necesidades [...] son ritmos que la costumbre tiende a fijar como norma. Lo que nosotros llamamos nuestro horario es tan sólo un entrelazamiento de varios ritmos colocados a distintos niveles [...]. La costumbre tiende a establecer cierto equilibrio inestable entre esos ritmos fijándolos unos en relación con los otros".³ La costumbre permite sobrepasar los rígidos límites impuestos por los ritmos biológicos, que son modulados e integrados dentro de los ritmos y las regularidades producidas por la costumbre. El primer valor de la costumbre es el de modificar el ritmo natural y plegarlo a las necesidades del individuo, de sus relaciones y de sus sentimientos morales y estéticos. El ritmo psicológico y de comportamiento puede otorgar una medida a las acciones determinadas por las necesidades biológicas, ordenarlas y dominarlas, lo que permite controlar la energía de los impulsos y de las emociones y canalizarla hacia un comportamiento eficaz, moral y estéticamente válido. De esta manera, un ritmo elegido por el sujeto y la sociedad es incorporado a un ritmo biológico

² En la película *Tiempos modernos* (1936), Charles Chaplin utiliza perfectamente la sumisión del protagonista al ritmo desenfrenado de una cadena de producción acelerada, con el objetivo de destacar el contraste entre el maquinismo industrial y los ritmos biológicos y psicológicos.

³ Paul Ricoeur, *Philosophie de la Volonté I. Le volontaire et l'involontaire* (1950), Aubier, París, 1950 (nueva edición, 1988), p. 282.

gico que ya estaba ahí. El contraste entre la regularidad, la repetición de los ritmos ligados a la vida cotidiana y la necesidad de libertad y de elección es una de las constantes del pensamiento filosófico y artístico. El mito de Sísifo, condenado a arrastrar eternamente una piedra hasta lo alto de un cerro y que cae siempre antes de llegar a la cima, lo ilustra perfectamente. Este mito contado en la *Odisea* es reinterpretado por Albert Camus,

Por último, el cuarto ámbito de utilización de la categoría *ritmo* se refiere a la regularidad que guía la sucesión de las civilizaciones, un orden preciso y riguroso como el propuesto por Nicolas de Condorcet, quien habló de diez periodos en la historia de la humanidad, y por Giambattista Vico, quien afirmó que las sociedades evolucionan a través de los años por medio de *corsi e ricorsi*, es decir mediante avances y retrocesos, describiendo círculos en

El movimiento rítmico ha tenido un papel fundamental en la creación y mantenimiento de comunidades humanas y en la solidaridad interpersonal.

quien refleja la necesidad de controlar el miedo provocado por el sinsentido de la vida y sus ritmos cotidianos: "Levantarse, transportarse, cuatro horas en la oficina o en el trabajo, comer, transportarse [...] y lunes, martes, miércoles, jueves, viernes y sábado con el mismo ritmo, este trayecto se sigue holgadamente la mayoría del tiempo".⁴

Entre los ritmos asociados a los fenómenos artificiales, podemos incluir las estructuras y las formas de los objetos artísticos, la sucesión de líneas, la repartición regular de las masas y de los colores, la distribución de ornamentos y motivos que forman un dibujo, una escultura, una arquitectura. Y en las estructuras narrativas, de la literatura o del cine, podemos observar y seguir los encadenamientos regulares de las acciones en una novela o en una obra de teatro. La articulación de imágenes y de escenas en la edición de una película nos permite hablar de ritmo.

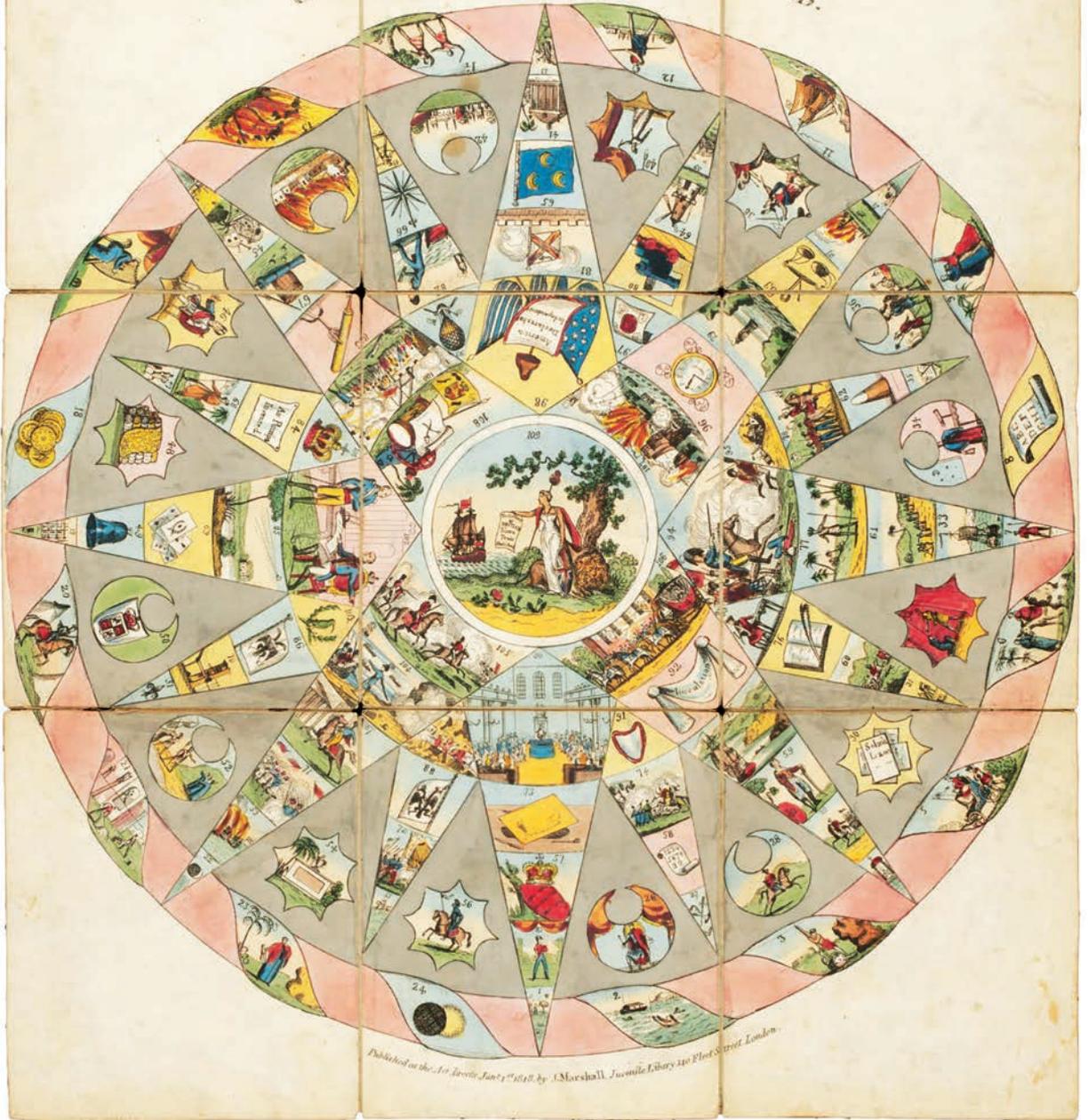
el tiempo y reproduciendo siempre un mismo estado de las cosas cada vez que concluye un ciclo. Incluso si los historiadores han señalado siempre que no se puede citar un periodo dado de la historia que reproduzca idénticamente otro periodo, en términos de situación geográfica, política, económica y social, es cierto que hay semejanzas sorprendentes que permiten imaginar las espirales de las civilizaciones donde el ciclo parece desarrollarse indefinidamente a lo largo de los años. La alternancia entre fuerza y reacción, acción y reacción, ir y venir, progreso y retroceso, que constituyen la historia, puede producir grandes oscilaciones sociales, incluso geográficas, pero nunca produce ritmo.

RITMO Y PERIODICIDAD

Aunque la periodicidad sea un aspecto importante del ritmo, es esencial distinguir los dos conceptos. De hecho, la mayoría de los "ritmos" naturales o culturales son periódicos pero no estructurados. Como lo señala Paul

⁴ Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphé*, Gallimard, París, 1942, p. 27.

THE
CHRONOLOGICAL STAR OF THE WORLD.
An Entertaining Game.



John Marshall, *The Chronological Star of the World. An Entertainment Game*, Londres, 1818

Valéry, "no hay que mezclar, y menos aún confundir, periodo y ritmo. Es un equívoco decir: 'ritmo del oleaje, ritmo del corazón', etc."⁵ porque "todo ritmo es en esencia periódico pero no es verdad que sea recíproco. No todo periodo es rítmico. Es necesario que el ser vivo en su totalidad sea parte de él".⁶

Por eso debemos distinguir claramente entre *figura* o *configuración rítmica* y *periodicidad*, porque se pueden separar los dos términos y tener estructuras rítmicas no periódicas y periodicidades desprovistas de ritmo. Una célula rítmica puede ser percibida como tal si no está repetida, como suele pasar en la música occidental contemporánea. E igualmente una periodicidad perfecta, como la de un metrónomo o los ruidos de un tren, podría no estar estructurada si no hasta que el pensamiento le impusiera diferencias que rompieran la repetición de pulsaciones idénticas, como es el caso del tic-tac de un reloj.

EL RITMO EN LA MÚSICA

El ritmo y la melodía constituyen los elementos fundamentales de toda tradición musical, erudita o popular. Casi todas las civilizaciones consideran que el movimiento forma parte integral de la música. No hay música sin movimiento, porque de hecho es el movimiento el que produce la música, a partir de las vibraciones de una cuerda o de una superficie. Hacer música requiere del uso rítmico del cuerpo y la energía se transmite al instrumento por movimientos corporales. A nivel neuronal, tocar un instrumento involucra a las regiones del cerebro relacionadas con la

producción de todo tipo de movimiento: al cerebro reptiliano primitivo (cerebelo y tronco cerebral) y a los sistemas cognitivos más desarrollados del cerebro, como la corteza motriz en el lóbulo parietal y las zonas relacionadas con la planificación en los lóbulos frontales.⁷

Ciertos aspectos de la música, en particular el ritmo y el tempo, pueden influir directamente en el ritmo y los movimientos del cuerpo. Los ritmos musicales claros parecen tener un efecto de contagio en una gran cantidad de individuos que encuentran difícil no mover su cabeza, sus brazos o sus pies al unísono con el ritmo (por ejemplo, en el caso de la danza, de las marchas o en un concierto pop o tecno). Ese acoplamiento de ritmos interiores con fuerzas externas ha llevado a pensar que se trata de un mecanismo gracias al cual la música puede transmitirse sistemáticamente a otros componentes que producen estados emocionales antes inexistentes.⁸ Por ejemplo, dada la estrecha relación con el ritmo respiratorio y cardiovascular, una variación de la respiración provocada por un ritmo musical puede, de hecho, tener impacto sobre todo el sistema neurofisiológico, de la misma manera que las variaciones fisiológicas producidas por las emociones.

Desde el punto de vista psicológico, musical y filosófico, el sonido y el ritmo pueden ser opuestos entre sí, como dos principios fundamentales irreductibles, uno completando

⁵ Paul Valéry, *Cahiers*, tomo I, editado por Judith Robinson, Gallimard, París, 1973, p. 1282.

⁶ *Ibid.*, p. 1355.

⁷ Daniel Levitin, *De la Note au cerveau. L'influence de la musique sur le comportement*, Éditions Héloïse d'Ormesson, París, 2010 (Título original: Levitin Daniel, *This Is Your Brain on Music. Understanding a Human Obsession*, Atlantic Books, Londres, 2006, edición de bolsillo, 2008).

⁸ P. Byers, "Biological Rhythms as Information Channels in Interpreting Communications Behaviour", en P. G. Bateson, P. H. Klopfer (eds.), *Perspectives in Ethology*, Plenum Press, Nueva York, 1976, pp. 135-164.

al otro, pero con la preponderancia del ritmo en la danza, y del sonido en el canto. Los neurobiólogos y los musicólogos, particularmente los etnomusicólogos, tienen la hipótesis de dos secuencias históricas: la música parece, en efecto, implicar dos direcciones simultáneas: una secuencia de pulsaciones rítmicas repetitivas organizadas jerárquicamente y otra secuencia basada en la evolución en el tiempo de la estructura musical (melodía y movimiento armónico). La mayoría de las culturas musicales utilizan una combinación de dos secuencias proporcionalmente variables. En ciertos casos, sobre todo de la tradición musical occidental, el predominio se le atribuye a la melodía y a la armonía, es decir a la sucesión de acontecimientos sonoros, mien-

tras que en el lenguaje polirrítmico de África occidental, es una elaboración de secuencias repetitivas.

El ritmo musical ha tenido mucha importancia en la historia de las civilizaciones. En el trabajo de los artesanos, el ritmo regula el cumplimiento de acciones. El herrero deja caer y levanta su martillo con un ritmo, el carpintero, de la misma manera, pone clavos o usa su cepillo tratando siempre de mantener un ritmo. Cuando varias personas se juntan para realizar el mismo trabajo, suelen sumar la vocalización y el canto al ruido rítmico de las herramientas. Los músculos se adaptan a la cadencia y el trabajo se lleva a cabo al unísono.

En 1896, Karl Bücher innovó profundamente el estudio del ritmo con su libro *Arbeit und*



Arabic Machine Manuscript, s.f. Fuente: Max Plank Digital Library

Rhythmus (Trabajo y ritmo), que hablaba del movimiento como base de la vida, a diferencia de los griegos, para quienes el orden era lo más importante. La definición del ritmo como *movimiento ordenado* se opone a la de Platón con su *orden del movimiento* para encontrar la fuente del ritmo en los movimientos anatómicos y fisiológicos del cuerpo humano más que en la ciencia de los números.

El historiador William H. McNeill creó el término *muscular bonding* "unión muscular" para nombrar el comportamiento motor sincronizado dentro de un grupo y su respuesta emocional, común en la danza y en los ejercicios militares: "El movimiento rítmico colectivo que se lleva a cabo durante horas puede ser considerado una fuerza que produce el vínculo emocional entre los que forman parte de él. Las respuestas emocionales surgen gracias a que el grupo se mantiene unido durante cierto tiempo".⁹ La "unión muscular" es una base expansible que permite la cohesión social en todos los grupos que se mantienen juntos a lo largo del tiempo. Esto se logra al cantar o gritar rítmicamente mientras se mueven los músculos grandes. El movimiento rítmico ha tenido un papel fundamental en la creación y mantenimiento de comunidades humanas y en la solidaridad interpersonal. Los neurobiólogos y los etnomusicólogos sostienen que la música ritual y la danza ponen a funcionar los mecanismos cerebrales que estimulan los vínculos sociales y, por lo tanto, han tenido un papel fundamental en la creación de una relación de confianza, de la que depende toda interacción social. En la producción musical, el cuerpo

reacciona como un conjunto que permite el acoplamiento de sistemas nerviosos individuales en un grupo social sincronizado. Los sonidos, en consonancia con un ritmo, funcionan como un medio para que las estructuras intencionadas de diferentes cerebros puedan sincronizarse entre ellas.

El elemento fundamental del ritmo es la repetición de una estructura compleja y articulada en su interior, con modificaciones, permanencia y cambio. Las mismas características permiten definir la vida biológica y su evolución darwiniana. La fórmula "duplicación y modificación" es la definición más consensuada de la vida, pero al mismo tiempo esta fórmula se aplica fundamentalmente al ritmo. Quizá sea por eso que la música es una metáfora de la vida. La música y las emociones comparten la misma suerte. Ninguna puede ser entendida o siquiera existir y tener un papel en la vida individual y colectiva, sin abandonar la dicotomía clásica entre cuerpo y espíritu. La música es, al mismo tiempo, un fenómeno físico (el sonido), emocional (la figura) y cognitivo (la forma y sus movimientos). A través del sonido, el ritmo, la melodía y la armonía, la música establece un estrecho paralelismo entre las funciones y los movimientos del cuerpo y los del espíritu en un periodo emocional. Así la estructura compleja de la música corresponde a la estructura compleja de la emoción, al mismo tiempo corporal y cognitiva. **U**

⁹ W. H. McNeill, *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1995, p. 2.

Ésta es una versión abreviada del artículo original consignado en Jackie Pigeaud (dir.), *Le Rythme. XVIII^{es} Entretiens de La Garenne Lemot*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014.

LA ENCRUCIJADA

Paco Roca y José Manuel Casañ

Paco Roca dice que hace cómics para aprender, y de ahí surge esta obra: de su interés por el mundo de la música. Desde hace cuatro años y medio, el dibujante valenciano y José Manuel Casañ, fundador de la banda Seguridad Social, han estado charlando sobre la música, la creación, el mercado discográfico, el universo de los cómics... El libro-disco *La encrucijada* es, por una parte, la puesta en viñetas de todas esas conversaciones, en las que Paco Roca intenta comprender por qué creamos y cómo se puede llegar a vivir de ello dentro de una industria; por otra, empleando registros gráficos distintos, es también la plasmación en el lenguaje del cómic de las canciones que componen el último disco inédito de Seguridad Social.

El segmento a continuación presenta un diálogo reflexivo entre los autores sobre la intensidad de una carrera musical en relación a los flujos y demandas de la industria cultural.







DECIDIÓ MONTARSE PARALELAMENTE UN GRUPO MÁS EXPERIMENTAL Y POCO COMERCIAL. LOS GURÚS MUSICALES LO ENSALZARON HASTA QUE SE ENTERARON DE QUIÉN ESTABA DETRÁS, E INMEDIATAMENTE LE RETIRARON EL APOYO.



SE NECESITAN CARAS NUEVAS PARA NUEVOS PRODUCTOS.



¿Y CARAS JÓVENES, NO? EN LA MÚSICA PARECE DIFÍCIL TRIUNFAR MÁS ALLÁ DE LOS CUARENTA, QUE ES LA EDAD EN LA QUE LOS AUTORES LITERARIOS TRIUNFAN O, INCLUSO, COMIENZAN A SER CONOCIDOS.



MIRA CERVANTES, QUE ESCRIBIÓ EL QUIJOTE CON 58 AÑOS...



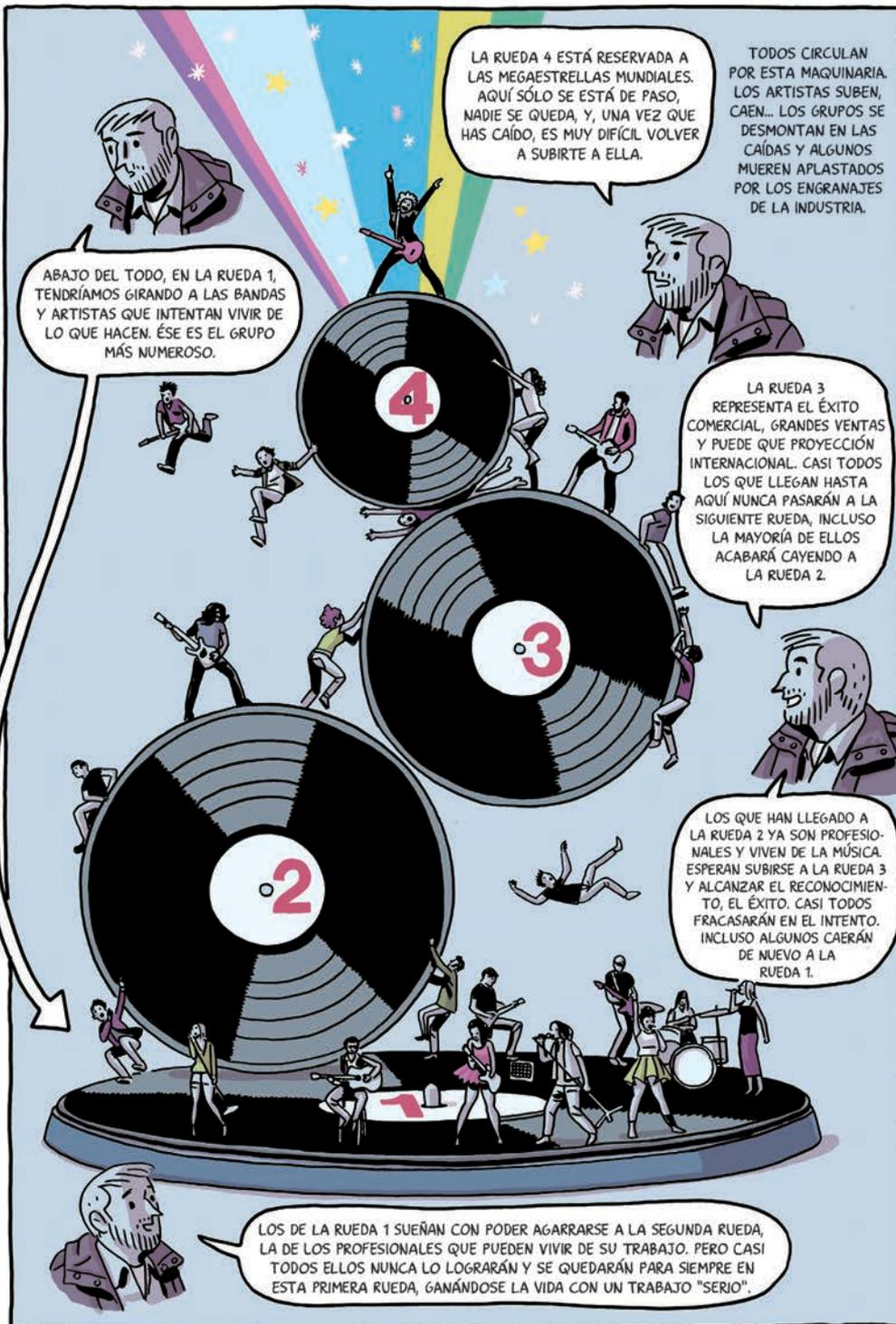
ES VERDAD QUE HAY UN CIERTO SENTIMIENTO DE QUE LA MÚSICA, SOBRE TODO EL POP, ESTÁ HECHA POR JÓVENES Y PARA JÓVENES.



LOS STONES Y OTROS GRUPOS DE ROCK HAN EMPEZADO A CAMBIAR ESE PREJUICIO DE QUE LOS ROCKEROS NO PUEDEN SEGUIR TOCANDO MÁS ALLÁ DE LOS CINCUENTA. MIRA A LOS MÚSICOS DE JAZZ O DE BLUES.







La encrucijada © Paco Roca y José Manuel Casañ, 2017, Astiberri Ediciones



La encrucijada © Paco Roca y José Manuel Casañ, 2017, Astiberri Ediciones





La encrucijada © Paco Roca y José Manuel Casañ, 2017, Astiberri Ediciones



La encrucijada © Paco Roca y José Manuel Casañ, 2017, Astiberri Ediciones



RITMO BUENO PA' GOZAR

Julio Trujillo

Cada año nuevo, a la hora de comer las doce uvas, en lugar de pedir deseos o formular propósitos, me repito doce veces la palabra *ritmo*. Es un ritual personal que desde hace más de treinta años me salva del engorro de diversificar mis apetitos una docena de veces, ya que, en mi opinión, en el ritmo está todo a lo que puedo comprometerme y todo lo que puedo desear: belleza, disciplina, placer, amor y por supuesto escritura. Es fácil enunciarlo y difícil desarrollarlo. Tengo la certeza de que comenzó como una intuición prenatal que he intentado racionalizar (tal vez erróneamente) a lo largo de los años. Lo resumo groseramente diciéndome que si en el arte hay proporción —y a veces áurea— también en la vida de todos los días debe haberla.

El colmo de esta fijación es intentar no concebir a la misma respiración como algo dado, gratuito, que sucede a pesar de mí. Entiendo que la meditación, entre otras cosas, es precisamente eso: la conciencia de esas fases (¿pasivas?) de la respiración que son aspirar y espirar. Me queda claro que no se puede vivir en perpetuo estado de meditación, pero tampoco me resigno a su perpetuo olvido. Por eso salgo a correr un poco todas las mañanas, para recordarme que la inhalación y la exhalación también pueden ser la construcción activa de un ritmo. No olvidarme de mí en un trote complaciente, sino empujar, forzar un poco la máquina, establecer una pauta a voluntad. Dicha base rítmica, en el acto de correr, contagia al flujo del pensamiento y de repente soy un *beat*, un tiempo en el que confluyen zancadas, ideas y latidos. "¿Oyes el diapa-

són del corazón?”, se pregunta López Velarde con una rima interna que bate como un tambor. Ejemplos hay miles: a mí me basta con saber que, afinando el oído *de ser* (valga la expresión), en todo hay una sístole y en todo hay una diástole, es decir que en todo hay corazón.

Correspondencias, ecos, pautas, patrones: el mundo natural es la matriz del ritmo y la simetría, tal y como puede atestiguar en una simple hoja de hierba. Y, claro, para quien se dedica a componer, la vida toda es un pentagrama. La escritura (no sobra decirlo porque muchos lo olvidan) es también una composición que suena, y tiene una herramienta retórica, la prosodia, que se ocupa de estudiar

die se da cuenta. Apoyado en esta inadvertencia feliz, Daniel Sada escribe novelas en verso como si no existiera el reglamento de tránsito”. Pero no es cierto que nadie se dé cuenta, hay oídos aquí y allá que de inmediato detectan metros, pausas, combinaciones. De hecho, entre poetas está mal visto (aunque esto apenas sucede ya) que midan versos tamborileando con los dedos, pues se supone que ya traen el reglamento de tránsito en la cabeza.

¿Pero qué es el ritmo? No podemos responder, parafraseando a San Agustín, que sabemos qué es, pero que, si nos preguntan, no sabemos. Mi muy subrayado *Diccionario de retórica y poética*, de Helena Beristáin, dice: “El

No se necesita ser un especialista para percibir los ritmos de la expresión hablada y escrita ni para detectar, con un poco de atención, nuestra tendencia a hablar en octosílabos.

sus fenómenos melódicos, sus acentos, sus tonos y duraciones. Pero no se necesita ser un especialista para percibir los ritmos de la expresión hablada y escrita ni para detectar, con un poco de atención, nuestra tendencia a hablar en octosílabos. “Con un poco de atención” es un octosílabo, y “nuestra tendencia a hablar en octosílabos” es un endecasílabo, que también usamos mucho. Se cuenta que Juan José Arreola pescaba un endecasílabo en la mañana y con ese metro daba su clase en la universidad, sin fallar una sola vez, aceitado el mecanismo rítmico por el hecho de haberse desplazado en bicicleta y pedaleado sílabas y acentos una y otra vez, cíclica, virtuosamente. Escribe Gabriel Zaid: “Cuando la prosa corre de manera natural, nadie se detiene a leerla como si fueran versos, haciendo las pausas forzadas por un semáforo que no existe. Y na-

ritmo, en general, es el efecto resultante de la repetición, a intervalos regulares, de un fenómeno”. Hay ritmo en una serie de postes de luz, e incluso, para volver al ejemplo de Zaid, hay ritmo visual en la alternancia de las luces del semáforo. Beristáin abunda en tipos de ritmo: físico (remar), fisiológico (el latir del corazón), natural (la marea), artificial (música y poesía). En poesía, el ritmo puede ser cuantitativo, si es producido por la aparición periódica de los pies métricos, o cualitativo, si resulta de la repetición de los acentos, “como en el sistema español que, sin embargo, a veces parece fluctuar entre ambas formas”. Medidas y acentos trenzándose: puro ritmo. La teoría se pulveriza cuando bailamos, pero ahí está el ritmo, en la repetición de nuestros movimientos y, también, en su pautada intensidad. De alguien tan rotundamente cerebral

como Valéry me gustan estas líneas: "Quizá la división que solemos hacer de las relaciones de tiempo es insuficiente. Nos limitamos a lo sucesivo y a lo simultáneo. Pero hay una intuición intermedia entre éstas. Es la intuición del ritmo." La palabra clave, rara en él, es *intuición*. Y sí, los momentos se suceden, y pueden ser distintos, pero la sucesión "no puede tener lugar sino de una sola manera", porque si la tuviera de diferentes maneras, no habría ritmo. Salvo para algunos roedores de cubículo, estas definiciones no sirven de mucho, y suelen ser más explícitos unos bongós que cualquier diccionario. No obstante, hay quienes, como yo, sienten una ligera ansiedad al saber que están ejecutando algo que no pueden apresar del todo, que sólo intuyen.

En una greguería, Ramón Gómez de la Serna dice que el mar es la rotativa más antigua del mundo, pues tira periódicamente el diario *La Ola*. Aunque podemos sentirnos tentados a aceptar esa imagen (Bloom dice que el significado de un poema no puede ser más que otro poema) como la mejor definición de ritmo, vale preguntarnos, a contracorriente, si hay ritmo sin repetición. La improvisación en jazz, ¿de verdad es arrítmica? Canónicamente sí, y el jazz está orgulloso de romper pautas, pero no es huérfano de metros y su pentagrama, aunque impredecible en la improvisación, no es ruido ni caos. Hay algo ahí, tal vez un semáforo libérrimo (negándose a sí mismo), tal vez un patrón que, de tan distanciado, es apenas distinguible; o tal vez, sencillamente, otra manera de hacer música sin ritmo. No me corresponde ni puedo elucidar mis propias dudas con seriedad, y me temo que siempre regreso (regresar es una faceta del ritmo) a esta aseveración de Ezra Pound: "La convicción del autor en este día de Año



R. J. Thornton, "The Aloe (*agave americana*)", *New Illustration of the Sexual System of Carolus von Linnæus*, Londres, 1807

Nuevo [¡feliz coincidencia!] es que la música comienza a atrofiarse cuando se aleja demasiado de la danza; que la poesía comienza a atrofiarse cuando se aleja demasiado de la música". Mi sangre y yo compartimos esa convicción, pero es imperativo completar la cita: "Esto no debe implicar que toda buena música esailable o que toda buena poesía es lírica". Correctísimo, y hay un entrecorillado más: "Bach y Mozart nunca están lejos del movimiento físico". Ni Thelonus Monk, agregaría yo, cuyo apodo era *Melodius*...

¿Por qué este apego a un ritmo decididamente clásico, digamos, de "chun ta ta"? Porque a pesar de que casi todo en nuestra vida es repetición y ciclo (y no se entienda, por favor, la idea de repetición como un concepto de resignación y costumbre, como si respirar fuera burgués), éstos son acallados por un medio ambiente simplemente ruidoso, un descon-

cierto literal que va más allá de la saludable torre de Babel, que es estridencia vacía y manotazo, gente hablando a claxonazos, a puro ripio, cacofonía y monólogos simultáneos que no saben hacer pausas para escuchar, detenerse y entender el fraseo del pensamiento y los movimientos del otro; si estuviéramos bailando esto sería un perpetuo *slam*. Y yo bailo como un derviche ligeramente alucinado pero me gusta hacerlo con espacio y oxigenación y, sobre todo, disfrutando a quien baila frente a mí con ritmo propio pero de alguna forma encadenado al mío. Conversando, pues, con la cintura y con un eros que jamás podría nacer a puros empujones y trancazos —o desde una gélida, temerosa inmovilidad—. El ritmo es seducción y contagio, tiene una fuerza de atracción implícita que muchas veces, ay,

nos olvidamos de hacer explícita y entonces solamente vamos por ahí, en la devaluación del hip-hop que sí somos. Marina Tsvetáieva escribió, famosamente, que si este mundo es cristiano, todos los poetas son judíos. Quiero apropiarme de su magnífico *dictum* para agregar que si este mundo es estridente, todos los poetas deberíamos ser, un poco, Celia Cruz.

Exagero, pero no tanto, y no sé bien a bien cómo explicarme. Carezco en absoluto de una nostalgia de la *canzone* y odio mis propias rimas cuando las malditas me asaltan. Envidio a los poetas antisublimes que no creen en la danza y cuyo escepticismo es ya su pica en Flandes, desengañados, inteligentes y siempre tan *cool* en una esquina de la fiesta, fumando un cigarro tras otro, mientras yo me desdollo, facilote, con el primer reguetón. ¡Pero no



Grabado decimonónico que ilustra una danza de la Edad Media, ca. 1819.
Fuente: The New York Public Library. Digital Collections

puedo no moverme! ¿Cómo negarle a mi cadera lo que dicta? ¿Cómo hacer caso omiso de la diosa negra? No puedo componer música, pero la traduzco bailando. Además de eso, como obseso del ritmo, tengo unas buenas dosis de poesía para leer y escribir, bien o mal. La poesía preserva, dentro de sus formas, las dinámicas de la voz hablada, ya que es en esencia vocal y hermana de la música. Como tal,

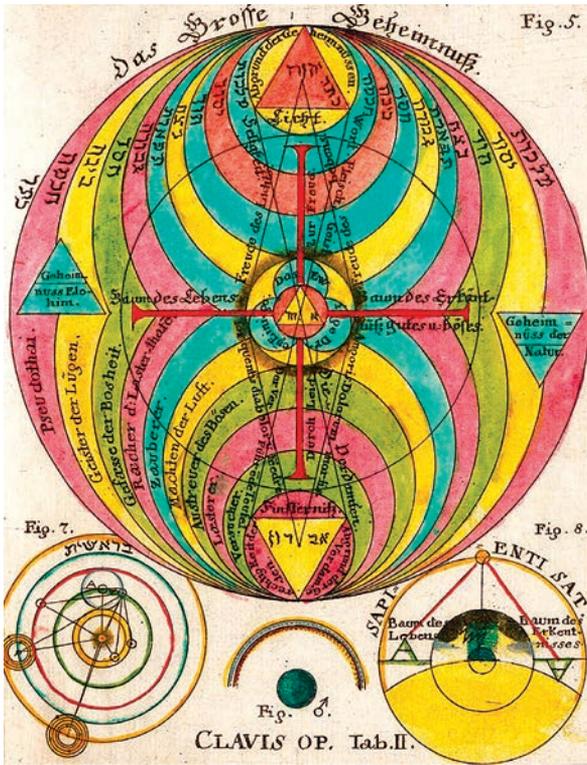
podría enloquecernos. Un solo encabalgamiento niega al verso ortodoxo y lo jalonea hacia adelante, pero antes nos deja suspendidos al final de la línea, durante un nanosegundo que es un pasmo físico y metafísico, como quien llega al borde del abismo, se asoma, siente su fuerza de atracción, se deja ir ligerísimamente y luego da media vuelta y regresa, para volver a empezar. Aquel acento de Góngora en

Envidia a los poetas antisublimes que no creen en la danza y cuyo escepticismo es ya su pica en Flandes, desengañados, inteligentes y siempre tan cool en una esquina de la fiesta, fumando un cigarro tras otro, mientras yo me desdoble, facilote, con el primer reguetón.

es un modo performativo milenario, anterior a la prosa, que aún conserva unos poderes adánicos que sólo comparte con la música. Me gusta pensar que, en la hora de su muerte, Sócrates recurrió al canto, y que Wittgenstein aspiraba a que su *Tractatus* fuera mejor escrito en verso. En todo buen poema se percibe una energía originaria, chamánica, una voz que trasciende a la de su autor y que se suma a los sonidos y pulsos del mundo: eso es el ritmo, savia y sangre circulando en el cuerpo del planeta e intuyendo, en sus giros, algo, una profunda verdad, acaso una fórmula o secreto, una fuente de belleza. Es por ello que, para mí, la fruición de construir, de levantar, de crear un artefacto verbal no tiene igual. María Zambrano se pregunta: "La matemática sostiene al canto. ¿No tendrá la poesía también su tras mundo, su más allá en qué apoyarse, su matemática?". Por supuesto que la tiene y es un álgebra cachonda, erotizante, cuajando en ecos y adiposidades, atrayendo, rechazando, siempre en movimiento y con una actividad sonora —y visual— tan intensa que

las us de "infame tUrba de noctUrnas aves", que emula el ulular del búho, es un endiosado prodigio rítmico, como si el poeta pudiera, con pura sonoridad, echar a volar una parvada en la noche. No habría *daimon* poético sin ritmo, el poeta lo sabe y en muchas ocasiones, más que el artífice del texto, es nada más su apuntador, consciente de que aquella música viene de más allá, de las esferas tal vez, pitagóricamente hablando.

La NASA nos informó hace años, por cierto (y ante nuestra escasa sorpresa), que los cuerpos celestes sí producen sonidos armónicos. Son ondas aproximadamente trescientas veces más graves que los tonos audibles para el oído humano, con una frecuencia de cien mil hertz en periodos de diez segundos. Imaginemos esa partitura cósmica, ese concierto universal que a su manera vibra en las montañas y en las alas de la libélula. Un trombón colonial nos dicta un ritmo, sepámoslo o no: está en el respirar y el caminar, en la absoluta simetría del "Hombre de Vitruvio", en el delirio fractal de los cristales, en el núcleo supracis-



Georg von Welling, *Opus mago-cabbalisticum et theosophicum*, Fráncfort del Meno, 1719

mático del hipotálamo (que gobierna los ritmos circadianos del dormir), en la británica puntualidad de las floraciones, en las imantaciones de la luna, en la masiva migración del ñu, en los paréntesis de cummings, en el trueno que es hijo del relámpago, en el cambio de piel de la serpiente, en las canas de mi padre, en la cintura del reloj de arena, en los cuartetos para cuerdas de un Beethoven sordo, en los vertiginosos anillos de Saturno, en la perspectiva curvilínea del Dr. Atl, en el exoesqueleto de los artrópodos, en el ojo de la mosca, en la melodía sincopada del coito, en la monda y lironda circularidad del embarazo, en la certeza de la muerte.

Pero el mundo también hace ruido, rompe el ritmo, la tradición parece llegarnos en escombros, la música ya no quiere ser melódica ni los poetas cantar. Impera una estridencia glosolálica. Cierto, pero nada de eso contra-

dice la existencia de una pauta o golpeteo original que, sospechamos, precede al Big Bang (George Steiner habla de un sonido blanco, o hiss, que siempre ha estado ahí y que es la razón de nuestra tristeza y melancolía). Si el ritmo convive con su némesis (el desequilibrio y la falta de regularidad), ¿no hay también en esa tensión una especie de compás que apenas nos es dado concebir? ¿Qué es aquello que se viene repitiendo desde el principio de todo? La existencia misma es un triunfo del orden sobre el desorden, me digo a manera de respuesta: sin ritmo ni siquiera seríamos, y ese tam-tam indígena que viene resonando a lo largo de los milenios es el motor que nos sostiene, que impide que el multiverso se pulverice en nada.

La evolución ha dado forma, a lo largo de millones de años, a la perfecta, sencilla ovalidad de un huevo, palabra que en italiano, *uova*, a Joseph Brodsky también le suena ovalada en su poema "Ab Ovo", y que le lleva a pensar en el signo del infinito, cuyos ceros immaculados "jamás romperán su cascarón". En unos cuantos versos, el poeta brinca del significado al significante, de éste al infinito y de regreso al huevo por vía de una acrobacia sináptica que implica al ojo, al oído y a la intelección que dirige la orquesta entre ambos. Estamos ante un mambo cósmico de alcances macro y microscópicos que sólo puede darse por vía del ritmo, ya sea natural o artificial, ya sea un titánico yin-yang o aquellas resonancias que el poeta, pluma en mano, atónito detecta. Hay que tener oído para el ritmo y procurar ser tres: piano, pianista y autor. Y no en una sala de conciertos, sino al caminar todos los días, piano, pianista y autor. Eso me digo yo mientras respiro e intento no olvidarme, sino ser a voluntad, mientras aporreo mi teclado. **U**



REGUETÓN, MÚSICA TRADICIONAL

Ned Sublette

Era una mañana caliente en agosto de 1992, durante mi primera visita a Puerto Rico. Fui a Santurce, a la Plaza de los Salseros, para rendir homenaje a Cortijo y Maelo, héroes míos.

Mientras miraba los bustos de los dos grandes bombaipleneros, escuché desde lejos, débilmente, el sonido inconfundible de... reggae.

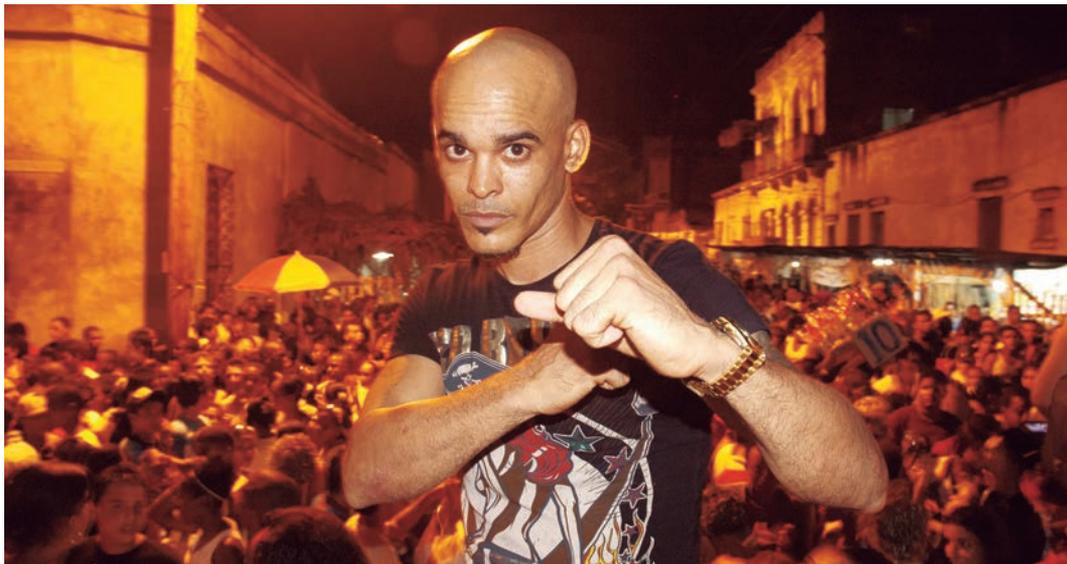
¿Reggae en Puerto Rico? El sonido flotaba del otro lado de la carretera de concreto por allá, por donde se quedaban los *projects*, las viviendas Llorens Torres.

No existía todavía el género *reggaetón*, pero sí existía el *reggae en español*. Ya el panameño El General quemaba la radio en Miami con sus versiones de éxitos jamaicanos.¹ *Tu pun pun, mami mami...*

Según mi colega Wayne Marshall, el primero en usar la palabra *reggae* aumentada con el sufijo *-tón* fue DJ Nelson, en 1996, en Puerto Rico. Fue un paso importante: el hecho de que existiera un nombre distinto fue la clave para crear un género ya autónomo, independiente de los sucesos en Jamaica. Tan grande fue la respuesta del público que el reguetón (prefiero escribirlo así) llegó a desplazar a la salsa en la radio.

Desde ese momento me pregunté por qué fue el dancehall reggae —específicamente, el ritmo *dem bow*— y no el hip-hop el que impulsó

¹ El primer número que mostró este fenómeno en Cuba, que yo sepa, fue “Échale limón” por el entonces dominante NG La Banda (1992), con un ritmo dancehallesco que se notaba hasta en la letra: “Yo soy el capitán, yo soy el general”. Pero eso fue todavía dentro de una orquesta bailable, no como un género musical aparte.



Candyman en los carnavales de Santiago de Cuba, 2011. Fotografía de Felco Calderin. © Fabien Pisani

un movimiento masivo en Puerto Rico. La respuesta la encontré en la geografía.

No muy lejos, al sur de San Juan, visitando la isla de Guadalupe presencié un programa de *kadwi* (*quadrille*, cuadrilla), descendiente de la contradanza tocada en las islas de la región. Había un grupo tradicional de la minúscula isla de Dominica que tenía acordeón, raspador y un *komandé* (comandante) que marcaba los pasos de las parejas mientras bailaban.

El *komandé* cogió el micrófono, y me quedé boquiabierto. A Dominique Cyrille, musicóloga martiniqueña a quien debo esta experiencia memorable, le dije:

—Esto suena como dancehall.

—Ellos pensaban que yo estaba loca cuando dije eso —respondió.

No fue un *sounds like*. Fue un *sounds a lot like*. Son parientes cercanos. Es otra rama de la contradanza y sus descendientes.

En Jamaica, colonia hasta 1962, se bailaba *quadrille* en el salón de baile (*dancehall*, en inglés). El músico jamaicano Willie Williams

recordó que: “En Jamaica, la moda original del *dancehall* fue llamada *cuadrilla*”. No hay dudas sobre ese enlace. Como el *danzón*, como el *kadwi*, como el *dancehall*, el ritmo del reguetón se ubica en la gran familia de la contradanza.

Es que —si hacemos de lado la ropa y la jerga actualizadas, el *look* posmodernista de los videos, la identificación total con la juventud, la producción cibernética y el aplastante bajo electrónico— el reguetón es una música muy tradicional.

Primero: el ritmo es muy antiguo. Es el *beat* antillano, que va saltando de isla a isla desde hace siglos, pero que también se emitía desde el gran trasmisor que era La Habana marinera, en una época cuando la *cuadrilla* se bailaba en Buenos Aires lo mismo que en Nueva Orleans, París o Moscú.

Es un ritmo conocido internacionalmente como *habanera*, llamado dentro de Cuba *tango congo*. En Puerto Rico es bastante parecido al cuembé, variedad de bomba, como lo tocan en el sur de la isla. En Jamaica resuena con las prácticas afrorreligiosas de *pocomania* y *kumina*.

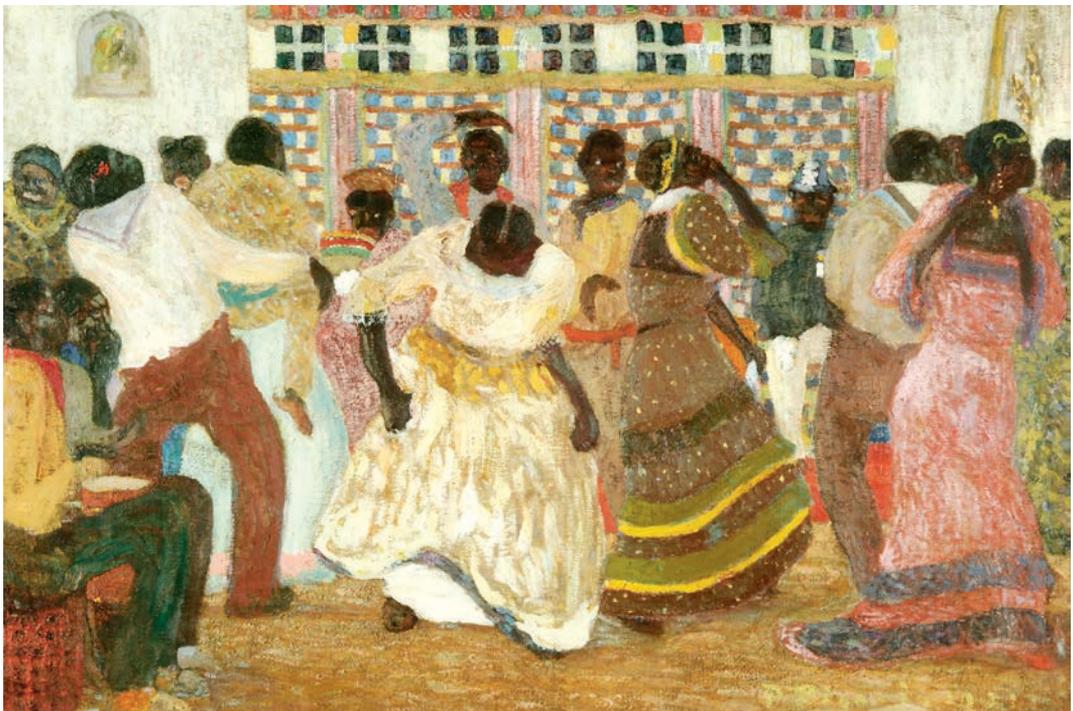
Ser rebelde es la esencia de la imagen de Santiago de Cuba, donde el reguetón se escucha en la calle todo el tiempo.

3-1-2-2. DOMMM, DA DOMM DOMM. Si no tiene ese ritmo, no es reguetón. Esa habanera es una concisa expresión rítmica. Es versátil y depende de cómo se le den acentos, con cuáles instrumentos, o con qué tipo de descansos tensos. Es un ritmo cuyo pasaporte se ha sellado unas cuantas veces. Es el pop del Brill Building, es Gottschalk, es la grabación de "St. Louis Blues" de la banda de W.C. Handy. Si la superponemos con el mal llamado *cinquillo* de 2-1-2-1-2 (DAT-da-DAT-da-DAT), tenemos *konpa* haitiano, tenemos la música de los Mardi Gras Indians en Nueva Orleans, tenemos el *zouk* del caribe francés y su hija angoleña, la *kizomba*.

Segundo: dentro de la configuración del reguetón es fundamental la improvisación continua y sirve de motor musical del canto del

locutor, que en Jamaica se llama *riding the riddim*. El *llamador*, que no es un cantante como tal, es una figura del baile popular. Lo fundamental es su *patter* —un parloteo cadencioso y seductor que instruye de manera autoritaria a los bailarines qué hacer, figura por figura. Su primo es el *llamador* del *square dance* estadounidense—.

Tercero: el timbre de la voz. Shabba Ranks no inventó eso, es viejo. Ese timbre ronco y de estilo estentóreo se hace con una técnica para poderse escuchar por arriba de los instrumentos sin micrófono, parloteando horas sin descanso. Esta manera premicrofónica de producción vocal enfatizaba las consonantes,



Pedro Figari (1861-1938), *Candombé*, s.f.



Baile de dem bow. Fotografía de Kane Hibberd

que llevan tanto la inteligibilidad de la letra como el ritmo. Por un lado este tipo de vocalización remite al sargento instructor: ser militar era buena carrera para un hombre libre de color, y los sargentos de la época colonial asistían a muchos bailes. Por otro, remite también al mayoral que dirigía las labores crueles en los cañaverales.

En Nueva Orleans, entusiasmado por un baile de cuadrilla durante el carnaval de 1819, el inglés Benjamin Henry Latrobe notó que:

Lo único molesto fue un negro, alto y mal vestido, en la galería de música, que de pie tocaba un tamborín, y en una voz forzada y vil nombraba las figuras del baile mientras que cambiaban.

¡Una voz forzada y vil! Me imagino que el autor sería algo así como un británico moderno de clase alta reaccionando con horror al estilo de Shabba Ranks.

Aunque su gran desarrollo comercial fue en La Habana, como siempre, el movimiento del

reguetón en Cuba surgió —por supuesto— en el oriente de la isla.

Por toda su riqueza cultural, La Habana no es una ciudad caribeña. Es del Golfo de México, que perfila su propio circuito, en un triángulo con Veracruz y Nueva Orleans, comunicada con Europa y África por la fuerte corriente del Golfo. Al otro extremo de la isla, Santiago de Cuba era una encrucijada caribeña que se comunicaba con La Habana sólo con dificultad, pero Haití y Jamaica son visibles desde puntos altos de la región. En Cuba, los vientos de revolución soplan de oriente a occidente. Ser rebelde es la esencia de la imagen de Santiago de Cuba, donde el reguetón se escucha en la calle todo el tiempo.

En julio de 2003, durante la temporada del carnaval, visité a DJ Shagoo, entonces de 23 años de edad, en su casa en Santiago de Cuba. Shagoo fue productor de los éxitos de su amigo desde la niñez: Candyman, el pionero de lo que sería el reguetón (sin usar todavía la palabra) en Cuba. Shagoo creaba sus *beats* con mucho cuidado, usando la computadora anticuada de su mamá con un programa (no hablábamos de apps todavía) muy básico —un



Consulta al oráculo Opon-Ifá y Diloggun, “la boca de los dioses”. Imagen de dominio público

sonido cercano a los del Casio, poco más que un juguete— con que se creaban los primeros éxitos de dancehall en Jamaica. Grabó la voz con un micrófono puesto en el patio, al aire libre, sin aire acondicionado, perfectamente al estilo jamaicano.

“Éramos un grupo de amigos cuyo hobby era escuchar Radio One de Jamaica”, dijo Shagoo. Enfatizó que su sonido estaba influido por el Caribe y no por los Estados Unidos. “Nosotros tenemos la influencia del hip-hop [es decir, del creciente movimiento de reguetón] que se hace en Puerto Rico.” Es decir, un hip-hop concebido para los hispanoparlantes.

El pasado día de Reyes, el 6 de enero de 2019, fui a un ebbó en Santiago —un sacrificio— en conexión con la “letra del año”. La religión yoruba llegó al occidente desde la parte oriental de la isla ya en el siglo XX, pero está fuertemente establecida.

Se iba a sacrificar un chivo. Los religiosos del barrio trajeron sus herramientas, que no suelen sacar de sus casas, para cargarlas. Así que en el piso del patio del sacerdote, en una

fila, había como diez o doce figuras de Elegguá, la misma cantidad de Osunes, etcétera. Había que cubrirlas todas con la sangre del animal. El chivo no sintió nada después de que la navaja del sacerdote pasó por su garganta, cortando el nervio enseguida. El sacerdote sabía exactamente cómo colocar al chivo sobre los artículos sagrados para capturar el máximo flujo del aché.

Conmigo fue mi amigo, el mismo etnomusicólogo Wayne Marshall, especialista en dancehall y reguetón. Nos mirábamos cuando el celular del sacerdote timbró. Su ringtone fue dem bow.

Mientras que la sangre caliente salía en chorros, junto con los cantos a los orishas que acompañan el acto solemne, desde lejos, flotando de la ventana de alguna otra casa, se escuchaba, muy suavemente, un reguetón. **U**



Wayne Marshall,
“Louis Dembeau
Gottschalk”

El autor agradece a W. Marshall.

Págs. 84-85. Henri Rousseau,
La encantadora de serpientes, 1907





Anna Julia Rousseau

14. Танец лебедей

из балета „Лебединое озеро“

П. ЧАЙКОВСКИЙ

ВТОРАЯ ПАРТИЯ

Умеренно скоро

спорт

27557

Alexéi Lyapunov y Lena Erlj, intervención a la partitura de Chaikovski "14. El baile de los cisnes", del ballet *El lago de los cisnes*. Fuente: peopletoo.ru



LAS CEREMONIAS ESTRUCTURALES DE UN POEMA

David Huerta

We know a great deal more about the cellular tissue of poems than we do about their structural ceremonies.

HUGH KENNER

En 2014 conocí a Wole Soyinka y le declamé algunos fragmentos del “Son número 6” de Nicolás Guillén. Es el canto ritual, minimalista, de un “yoruba de Cuba”; Soyinka es yoruba de Nigeria. Esto escuchó en un camerino del Palacio de Bellas Artes, en mi voz de chilango:

Yoruba soy, lloro en yoruba
lucumí.
Como soy un yoruba de Cuba,
quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba,
que suba el alegre llanto yoruba
que sale de mí.
[...]
Yoruba soy, soy lucumí,
mandinga, congo, carabalí.

Yo había tratado de imitar los ritmos percusivos del “Son número 6”, tal como están en mi memoria. Esos recuerdos se me implantaron con firmeza pues obsesivamente escuchaba, en mi infancia, un viejo disco del poeta cubano con una selección de versos leídos por él mis-



Jorge Arche, *José Martí*, 1943. Colección del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana

mo. Nicolás Guillén y Bola de Nieve al piano, cantando, todo sonrisas, "Ay, máma Inéh" fueron en mi vida imágenes sonoras de Cuba durante largo tiempo; lo son todavía, claro, acompañadas por otros sonidos: la voz acezante de José Lezama Lima ("Dánae teje el tiempo dorado por el Nilo"); la lectura pausada de Eliseo Diego, uno de los hombres más bellos del mundo; la inmensa simpatía de Severo Sarduy y su entonación modulada, cadenciosa.

Los mexicanos solemos decir: "Los cubanos tienen un ritmazo", pero no todos los cubanos son Nicolás Guillén o Compay Segundo; muchos hay, como en cualquier país, incapaces de llevar un compás. ¡Pero cuántos nombres, cuántos ritmos cubanos: el Trío Matamoros, las canciones campesinas de Eliades Ochoa, Benny Moré y su voz de plata, Dámaso Pérez Prado!

Ah, y los poemas de José Martí: en el centro de mis evocaciones martianas está siem-

pre el verso de los orígenes: "Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche", con esos maravillosos acentos contiguos ("Dós pátrias") al principio y en medio ("yó: Cúba") y ese cuadrángulo de oes: *dos, tengo, yo, noche*, marco vocálico de la nocturnidad isleña. Del final del verso hacia atrás, es decir, de la décima sílaba hasta el principio, la acentuación peculiar le da una profunda coloración lírica a la declaración originaria, con el acento canónico en sexta sílaba sobre el pronombre de la primera persona del singular. En los comentarios a ese verso y al poema del cual es principio, siempre se hacen observaciones biográficas, políticas, históricas. Eso me produce asombro, un enorme desconcierto: ¿no sería mejor, mucho mejor, observar las "ceremonias estructurales del poema", según la frase de Hugh Kenner? Esas ceremonias están cifradas en el tejido sonoro, en el entramado en movimiento de los versos; es decir, en la compleja onda fónica de un enunciado rítmico.

La ondulación sonora, puntuada por los acentos generadores de la pauta rítmica, es también una "onda mnemónica". La frase *onda mnemónica* es de Aby Warburg y Roberto Calasso la utiliza con frecuencia en sus indagaciones y reflexiones sobre los mitos y el arte. Con materiales preexistentes —las palabras— los poetas articulan esas ondulaciones sonoras en cuyo centro están sus ideas sobre el ritmo, el timbre, la melodía: ¿dónde quedaron los Significados, esos señores levemente pomposos y vanilocuentes a quienes tanto le apuestan quienes oyeron campanas cuyo necio repique decía "Mensaje", "Contenido", "Filosofía de la Vida"?

Los manuales de versificación explican los fundamentos constructivos del verso español. Ese ingenio, el verso, está regido por dos

pautas: el número de sus sílabas constitutivas y la distribución de los acentos.

Hay versos de diferentes medidas: hexasílabos, heptasílabos, octosílabos, eneasílabos, decasílabos, endecasílabos, dodecasílabos y alejandrinos. Los nombres indican las cantidades silábicas; en el orden aquí presentado, de seis sílabas en adelante, hasta el verso con un nombre diferente, el alejandrino. El alejandrino canónico tiene catorce sílabas y una cesura (pausa fuerte) a la mitad, luego de la séptima sílaba. Cesura: *corte*. (Cesura es palabra emparentada con la expresión *arte cisoria*, el arte de utilizar con maestría los cuchillos para preparar la carne destinada a un banquete, a una comilona. Un poeta y sabio del siglo XV, el simpático Enrique de Villena, escribió un tratado gastronómico muy serio sobre el arte cisoria; tenía fama de mago, de *necromántico*, y Quevedo lo presenta en el otro mundo en tajadas y encerrado en una redoma, vuelto inmortal gracias a las artes mágicas: esas tajadas en la metamorfosis de Villena son una alusión al arte cisoria.)

El ritmo del poema se marca con la voz. La voz se eleva o se intensifica en algunos momentos, por fracciones de segundo: en cada uno de esos instantes percibimos *un acento*. No importa si ese acento se escribe o no: la fuerza de la voz los marca con una especie de inequívoca diafanidad auditiva. Uno los escucha y también los siente; hay quien los marca con un golpe de la mano, hay quien los destaca con leves golpes de pie. Así, precisamente, se llaman las unidades de medida de los versos antiguos: *pies*, en clara alusión al papel de la danza en todo esto.

El cuerpo interviene, pues, en el ritmo: no puede ser de otra manera; cualquiera lo sabe. Pero, hay fuera de ese ámbito físico, de ese ni-

El ritmo del poema se marca con la voz. La voz se eleva o se intensifica en algunos momentos, por fracciones de segundo: en cada uno de esos instantes percibimos un acento. No importa si ese acento se escribe o no.

cho de la ecología sonora, otros ámbitos, otras voces, dicho a la manera de Truman Capote: las *ceremonias estructurales*, cargadas de un sentido cuya gravedad o ligereza no está en la proyección semántica del discurso poético, sino en otras zonas, las áreas rítmicas, del poema; pero es difícil distinguirlas: el ritmo, la presencia sonora de un verso, la textura



Juan Francisco Elso, *Corazón de América*, 1987. Colección del MUAC-UNAM

más o menos musical de un poema o una estrofa se confunden con su sentido, hasta hacerse indistinguibles. De otra manera todo lo dicho en un poema podría decirse también en una pieza de prosa explicativa. Los ritmos poéticos recogen fugaces pinceladas de reflexión, notas de espíritu desprendidas de la mente, apuntes provenientes de zonas difíciles o imposibles de articular en el discurso común, y solamente en el grito de dolor o en el rumor de la intimidad amorosa adquieren su dimensión más rotunda.

* * *

En un ensayo sobre el temperamento elegíaco, Cyril Connolly escribe lo siguiente:

Los crueles y calmos ritmos de la gran madre, tan vívidos en tantos epigramas griegos sobre la navegación, sobre los altares de los promontorios y los marinos ahogados, proveen un inmenso arsenal de metáforas aun si los temas son principalmente de contenido pastoral o amoroso.

Casi no hace falta decirlo: aquí la "gran madre" se refiere al mar, como va quedando claro en el resto del pasaje. El ritmo le da a la poesía sus metáforas; no la imaginación, no la mente, no la especulación, no la fantasía: el ritmo constante de las olas, de los ciclos oceánicos, de los inmensos fenómenos desplegados todo el tiempo en la superficie y en las honduras de las grandes aguas. En ese mismo espíritu, Derek Walcott describía la modulación de su *Omeros*: lo equiparaba al ritmo de los remeros del Caribe en sus marinerías pesqueras.

Ritmo es repetición y de ello son dechado los latidos del corazón; pero no repetición de

cualquier índole; no sonsonete sino, en poesía, distribución sabia de las intensidades acentuales, regularidad puesta en sintonía con los demás elementos del verso, de la estrofa, del poema entero.

En el siglo XV, los artífices cortesanos diseñaron un ingenio de corta vida: el dodecasílabo de arte mayor, desplegado en uno de esos poemas extraños de la tradición europea: el *Laberinto de fortuna*, de Juan de Mena, secretario de cartas latinas del rey Juan II de Castilla.

Para Antonio de Nebrija, cuyos trabajos preceden por muy pocos años el despuntar de los siglos de oro, Mena es el *fabbro* consumado de las letras castellanas. He aquí unos versos suyos; los recoge y los comenta sabiamente Antonio Alatorre en *Los 1,001 años de la lengua española*:

E toda la otra vezina planura
estava çercada de nítido muro,
assí trasparente, clarífico, puro,
que mármol de Paro parece en albura... [...]

Son versos de doce sílabas, dodecasílabos, presos de la obligatoriedad de los acentos fijos: dos en cada hemistiquio o mitad de los versos, cuatro en todos los versos, siempre en el mismo lugar. Por eso el ritmo es machacón, sin relieves: ta-tán-taran-tán-ta // tan-tán-taran-tán-ta. Eran el no va más de la poesía culta en la corte de Juan II.

El verso italianizante aclimatado en España por Garcilaso de la Vega y Juan Boscán acabó para siempre con ese sonsonete. Con esos versos de ritmo fluido, modulado, armonioso, comenzó nuestra poesía moderna: "Salid sin duelo, lágrimas, corriendo", "Escrito está en mi alma vuestro gesto", "Oh dulces prendas por mi mal halladas". **U**



SOBRE LA MÚSICA SINCOPADA Y EL JAZZ A INICIOS DEL SIGLO XX

Brenno Boccadoro

Traducción de Ana Inés Fernández Ayala

Si el objeto de la historiografía musical de una época y de una sociedad es la música *vivida, asimilada y consumida* por el gran público, el suceso más grande de la historia musical del siglo XX no es la música "contemporánea" cultivada en las capillas de especialistas consagrados a su culto, sino el jazz y sus derivados en la música popular.

El jazz representa una mina de oro para un estudio de sociología musical que conjugue la historia cultural, la historia de las ideas e incluso la historia de la medicina. En vano buscaríamos otro capítulo donde la correspondencia entre moral, registros estilísticos y segregación racial haya sido tan estrecha como en la historia del jazz estadounidense. Desde el despegue del ragtime, en la última década del siglo XIX, el color de piel —del negro al blanco, pasando por todos los matices intermedios— ha gobernado de manera directa todas las variables de la materia, y ha establecido una correspondencia muy estrecha entre registros estilísticos y contextos sociales en conflicto.

A partir de 1917, cuando una banda de músicos blancos provenientes de Nueva Orleans —The Original Dixieland Jass Band— les mostró a los dueños de la Victor Talking Machine Company cómo ganar un millón de dólares con un solo disco, las grandes casas de grabación abrieron sus puertas a los músicos negros, que hasta entonces eran rechazados o grababan con nombres falsos. Pero en los catálogos se usaban rúbricas exclusivas para separar el jazz de la música de verdad mediante etiquetas *ad hoc*, difundidas bajo el apelativo de *race recordings*.

Ese furor segregacionista lograría incluso impregnar con su color a la universalidad incolora de la melodía. El jazz será negro o blanco, auténtico o comercial, desgredado o bien peinado (y sobre todo por parte de Paul Whiteman —nombre adecuado— que pretendía “convertir al jazz en una dama”), y se podrá distinguir una manera “blanca” y otra manera auténticamente negra de ritmar. En resumen, entre 1890 y 1918, el ritmo hiperpotente del ragtime contaminó, como si fuera una fiebre pandémica, todo Estados Unidos, y movilizó a moralistas y médicos, quienes terminarían por probar “científicamente” sus efectos nefastos para la salud física y mental.

LA SÍNCOPA Y SU HISTORIA

Entre 1890 y 1918 el odio racial contó con un nuevo pretexto desconocido en la música occidental: la síncopa sistemática. Recordemos, para que conste, que se designa así al efecto desestabilizador que produce el desplazamiento de una unidad métrica puesta en un tiempo débil —o en una parte débil de un tiempo— y que se prolonga en el tiempo siguiente. Así, una negra en la segunda de las cuatro corcheas de una medida a 2/4 (*primary syncopation*) es una síncopa, y la última semicorchea (*tied syncopation*) de un grupo de cuatro semicorcheas, unida a la primera del grupo siguiente, “a caballo” entre dos grupos, es también una síncopa. La síncopa siembra el conflicto entre la



Romare Bearden, *Jamming en el Savoy*, 1981. © Fundación Romare Bearden

Muchas veces se podía asistir a la celebración pública del acto sexual. La composición pianística que lo acompañaba era por lo general un ragtime muy bien ejecutado.

figura métrica y el pulso regular de la medida, produce la impresión de un desplazamiento del acento esperado. Llevado al paroxismo por su uso sistemático, tal procedimiento refuerza como por defecto el vigor del pulso subyacente, y les transmite una actividad rítmica intensificada a los miembros inferiores del bailarín. Hasta el surgimiento del bebop, la mayoría de los pianistas de jazz lograron ese objetivo mediante una disociación del pulso y de la métrica sincopada, confiados, respectivamente, a la mano izquierda y a la mano derecha.

Conocida desde el *Ars nova* y el *Ars subtilior* del siglo XIV, la síncopa recorre la historia de la música occidental, sin lograr la energía rítmica del jazz. Los autores reconocen en el cuerpo de la composición la acción conjugada de una "forma" y de una "materia", de un "ritmo" y de un "ritmado". La "materia" está constituida por la alternancia del fuerte y el débil (*thesis-arsis*) en la sucesión periódica de un *tactus* o medida, determinada por números enteros, ternarios o binarios, y las células métricas superpuestas se verán como una forma más abstracta, calificadas como *figurae rythmicae*.

La presencia del ragtime en la mayoría de los lupanares del continente, unida a la idea del calor tórrido que éste transmite al cuerpo de los bailarines, terminará por otorgar a la música sincopada una fuerte connotación sexual; a tal punto que *ragtime* y *perdición* parecerán pleonasma. No se sabe si el ragtime entró en los lupanares con los pianistas o los pianistas con el ragtime. Lo que es seguro es que, en ese tiempo, los prejuicios raciales les cerraron a estos últimos todas las puertas de los recintos en que se podía oír música, con excepción de las iglesias, los cafés y los pros-

tíbulos. Dado que los intentos de purgar las almas de los parroquianos de ese tipo de establecimientos mediante un régimen de fugas, contrafugas y cánticos eclesiásticos probablemente se consideraron un fracaso, los pianistas que habían elegido esa opción muy pronto tuvieron que dejar la virtud por el vicio y la síncopa. Jelly Roll Morton, pianista desde los doce años en la casa de Hilma Burt en Storyville —Babilonia terrenal con 250 prostíbulos—, fue conocido por su habilidad en esa vertiente; desde que el cliente entraba, era acogido por un vasto repertorio de música preparatoria ampliamente recompensada por las propinas, que Morton no verá sino hasta el fin de sus días, "*dirty songs*", canciones improvisadas hechas a medida para el cliente, músicas de encanto que favorecen el consumo de alcohol y la lujuria. También sabemos que la mayoría de los lupanares de Nueva Orleans organizaba "circos" o espectáculos coreográficos durante los cuales los espectadores asistían al desfile de la "mercancía", que bailaba vestida de Eva con un acompañamiento de ragtime. Muchas veces se podía asistir a la celebración pública del acto sexual. La composición pianística que lo acompañaba era por lo general un ragtime muy bien ejecutado del tipo de la *naked dance* que Jelly Roll Morton tocará en 1938 para Alan Lomax en memoria de Tony Jackson, modelo venerado del género.

Nacido del ragtime, el jazz heredará sus connotaciones sexuales. El origen de la palabra sigue siendo muy controvertido, pero se

puede deducir su valor a partir de una frase que pronunció un testigo confiable que asistió a su nacimiento, Eubie Blake, *Diplodocus*, centenario de la época del ragtime (1887-1983): "yo nunca pronuncio la palabra *jazz* delante de una dama, es una palabra muy vulgar".

LA INTEGRACIÓN

Cuando acabó la Primera Guerra Mundial, la voluntad de igualar el ragtime con la música clásica europea marcaría algunas victorias, primero entre sus defensores de color, y luego entre los más "justos" de los blancos. De ser la vileza de los prostíbulos, pasará a ganarse el corazón de la nación a partir de sus medios periféricos. Esta música ofrecerá a generaciones de niños ricos hartos del lujo el

medio para encontrar un nuevo modelo identitario en la transgresión y la degeneración. El esnobismo de sus padres abrirá a la síncope las puertas de los entornos más respingados. El ragtime dará ritmo al baile hiperpotente de nuestros bisabuelos, instruidos sobre la complicación de sus pasos por revistas femeninas que cada temporada difundían un nuevo baile "animal" de moda: *fox trot*, *grizzli bear*, *turkey-trot*, *viper's drag*; un baile que marcará el dinamismo de toda una élite abierta hacia el futuro, el progreso y el enriquecimiento, en esa "bella época" en que la Primera Guerra Mundial pronto daría el *la* a otro tipo de instrumentos.

Uno de los medios de difusión que más contribuyeron a la integración del ragtime, de ma-



Thomas Dartmouth Rice interpreta a "Jim Crow", 1832. Fuente: Nueva York Historical Society

por alcance que los periódicos, que los cilindros de piano mecánico, que las partituras de piano o que el teatro de bulevar, fue el repertorio de las fanfarrias.

Antes de convertirse en un género y en una forma de composición, el ragtime fue un *modo de ejecución* aplicado a una materia que por lo general simplemente se confundió con el repertorio de las fanfarrias, en el cual es fácil, además, encontrar huellas en sus distintas declinaciones: marchas sincopadas, *quick-step*, *two-step*, *scottish*, *quadrilles*, popurrís operísticos.

El síntoma más elocuente de la integración del ragtime al rango de una música reconocida por la nación fue su consagración oficial por parte del Ejército. De ella es prueba la evolución que sufrieron las imágenes propuestas en las portadas de las partituras.

Con la inminente cercanía de la Primera Guerra Mundial, el ragtime se pone el uniforme para dar a luz a un nuevo género, calificado de "marcial". Las vulgaridades y caricaturas del inglés chapurreado por los negros desaparecen bruscamente de las portadas, y ceden el lugar a imágenes de propaganda que minimizan el espectro de la guerra.

En 1916, el celo de las autoridades llegará incluso a vincular a la mejor orquesta de ragtime de Nueva York con el Regimiento de Infantería 369, para vigilar que se preservara la moral de las tropas mediante un régimen de ragtimes marciales. Su director, el lugar teniente James Reese Europe (1881-1919), producto típico de las clases medias de Estados Unidos, violinista y pianista proveniente de una familia acomodada con padre médico, es un símbolo emblemático del movimiento de integración del ragtime, tanto por su involucramiento voluntario como por la forma en



Miles Davis toca en el Monterey Jazz Festival, 1963.
© Jim Marshall

la que vislumbró la emancipación del ragtime al nivel de una música nacional afroamericana de pleno derecho. En 1910, la federación de músicos de Nueva York, al prohibir el acceso a los negros, funda una organización sindical para músicos de color, conocida con el nombre de *The Clef Club*, que funcionaba como una agencia de espectáculos para músicos que aseguraba la afiliación a sus miembros. La asociación dispone de un efectivo de 150 elementos, *The Clef Club Symphony*, que conjuga un ensamble "de plantación" a base de banyos y una orquesta sinfónica. El repertorio es al ragtime lo que el jazz sinfónico de Gershwin es al jazz: una tentativa de fusión que mezcla cantos de plantación orquestados con los bailes de moda. En 1912, el ensamble es la primera orquesta negra en presentarse

en el Carnegie Hall, que, por primera vez, suspende las normas vigentes sobre la segregación de los asientos.

La verdadera línea de demarcación entre ragtime "negro" y ragtime "blanco" fue la notación. Visto "desde abajo", desde el punto de vista de sus artesanos afroamericanos que, como Joplin y Europe, consagran todos sus esfuerzos a elevar su música al rango de la música clásica, el ragtime es "noble", "elevado" —"regular" y "legítimo"— y digno de alcanzar el rango de una música nacional si es que puede escribirse, leerse en partitura y no improvisarse; pues un músico que sabe leer

gos en sus primeros años de vida. Contrario a lo que sucede con el jazz, el ritmo estereotipado del ragtime que lo precedió pudo ser anotado, leído y comunicado a través del lenguaje sonoro entendido por el gran público. El ragtime fue grabado. Improvisado en los poco probables entornos de Storyville, el ragtime jazzificado de los orígenes no deja ningún rastro, sólo queda un hueco enorme en donde debían estar sus raíces.

El resto es un asunto verbal. A decir de los sobrevivientes, el inicio de ese cambio se remonta a los primeros años del siglo XX. El periodo de florecimiento de la orquesta de Bol-

En cuanto a la improvisación, es muy significativo que, según cuentan sus músicos, el lugarteniente Europe siempre tenía que intervenir manu militari para prohibirla.

partituras es un músico educado. En cuanto a la improvisación, es muy significativo que, según cuentan sus músicos, el lugarteniente Europe siempre tenía que intervenir *manu militari* para prohibirla. De ahí la existencia de al menos dos corrientes bien distintas que, simplificando, podríamos calificar de *negra* y *blanca*: un arte de la síncopa estereotipada conforme a la división aritmética del tiempo en números enteros y un ritmo improvisado que se aloja en los intersticios de la sintaxis. Por supuesto que esta dicotomía se puede prestar a confusión, dado que fueron músicos negros quienes optaron por fundir el ragtime en el molde de la notación escrita.

EL NACIMIENTO DEL JAZZ

La razón por la cual el origen del jazz fascina a tal punto es la ausencia total de documentos sonoros que permitan identificar sus ras-

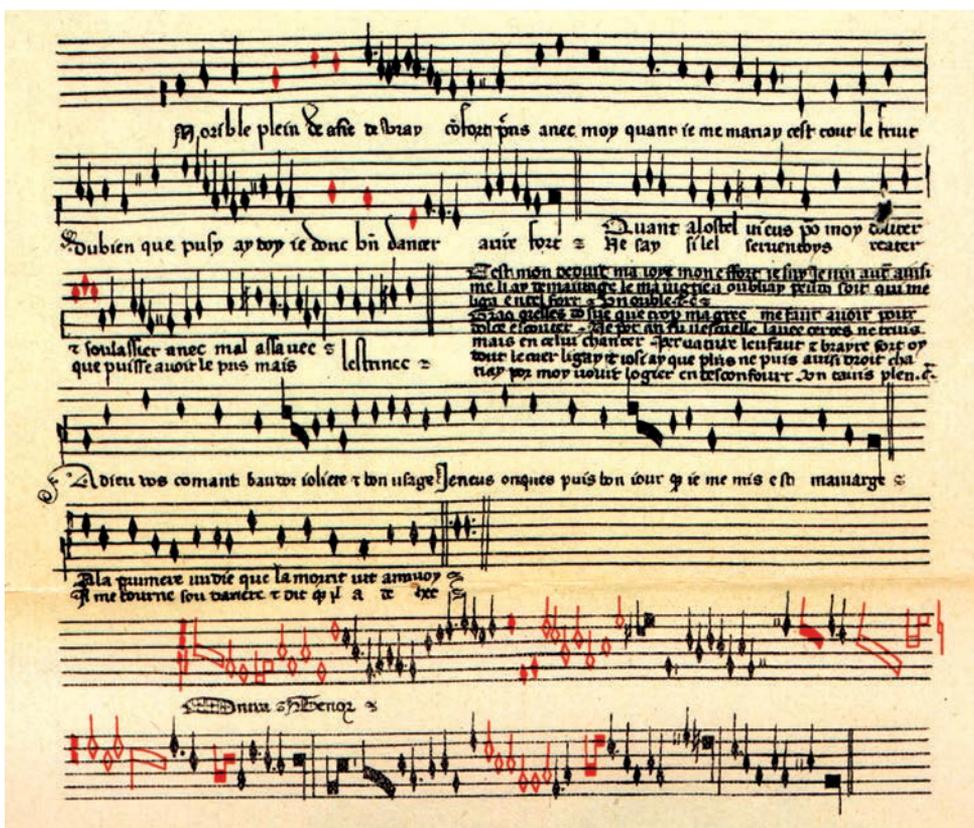
den, el "pionero" legendario que llevó a los jóvenes criollos de su generación a rebajarse a los caminos hirsutos del estilo "hot", es entre 1895 y 1907, fecha en la cual su salud mental empezó a degradarse. A decir del banyista Johnny St. Cyr, el *New Orleans Blues* de Jelly Roll Morton data de 1902. Y la orquesta de Keppard llega a la cumbre de su gloria antes de 1913.

El jazz no sucede al ragtime como una página que se voltea en un libro de historia. La música sincopada sobre partitura que practicó el lugarteniente Europe en Nueva York hasta la cima de su carrera demuestra que el jazz coexistió con el ragtime de manera subterránea durante las dos primeras décadas del siglo XX. Con Europe y Joplin, el programa de los músicos afroamericanos que aspiran a elevar el ragtime al rango de una música nacional logra por fin su objetivo. A la muerte

de Europe, el ragtime es una música escrita, regular y relativamente bien integrada, incluso entre las filas del ejército, al cual le marcó el paso durante sus campañas. Que los primeros síntomas de la reacción "analfabeta" con respecto a ese registro docto se hayan manifestado en los entornos de una población desclasada del barrio caliente de Nueva Orleans dice mucho sobre la extracción social de la rítmica improvisada. Su calidad de pobre e incommensurable con la notación cuantitativa lo volvió invendible durante unos veinte años. Las partituras fieles a la ejecución son más que escasas, y mientras esperaban a que el jazz negro obtuviera el valor comercial como para

vender un millón, o bien se prohibió el acceso de sus "rústicos artesanos" en las casas discográficas, o bien se les admitió bajo anonimato para figurar en las etiquetas, en el mejor de los casos, con nombres falsos que sonaran anglosajones.

La gota que derramó el vaso fue una iniciativa de Al Jolson, el más blanco de los cantantes *black face*, que en 1917 señala a los gestores del Paradise Ballroom del New Reisenweber Restaurant Complex de Nueva York la existencia de una banda de músicos nativos de Nueva Orleans dirigida por Nick LaRocca —The Original Dixieland Jass Band— cuya rusticidad les permitirá proponerle al público más



Códice Chantilly, f. 13v, ca. 1400

selecto un medio para rebajarse a través de una nueva música divinamente burda, llamada *jass*. El éxito es tal que, en enero, el nuevo ruiderío franquea las puertas de la Victor Talking Machine Company para llegar luego a la nación entera con un disco que vendió más de un millón de ejemplares a 75 centavos: el *Livery Stable Blues*.

Es a la vez significativo e irritante que la patente del jazz haya regresado a una banda de impostores blancos y no a sus artesanos criollos. En los carteles, Nick LaRocca y sus hombres se autoproclaman "inventores del *jass*", reivindicación que mantendrán tenazmente hasta el fin de su carrera, y agregan que el *jass* salió bien armado de su imaginación, como parido por los dioses, lejos de cualquier contaminación "negra". Pocos escuchas disponen de los modelos de análisis necesarios para desenmascarar la impostura de esa enésima caricatura *black face* de la música afroamericana. Pero es muy significativo que en ese periodo todo el mundo saliera ganando, sobre todo por un elemento que probablemente le deba algo al original que se oía en el sur, a pesar de la torpeza de su imitación: la idea de una música "primitiva" más dispada que el ragtime. El mérito de LaRocca y de los agentes de mercadotecnia de la Victor Talking Machine Company probablemente haya sido el de haber tenido el olfato suficiente para entender que la rítmica jaloneada del ragtime había empezado a latir y que se acababan de reunir las condiciones históricas para aceptar un simulacro de la música que habían oído en su casa. Después de la campaña de prensa que debía inflar sus ventas, se proclaman "anarquistas musicales": afirman que ellos improvisaron todo en el terreno, y que habían buscado durante meses a un pianista

que no supiera leer,¹ pues todo el mundo descifra la música como el periódico. Pero la gente no es tonta: la orquesta no sabe de improvisación, sus grabaciones demuestran, sin excepción, repeticiones *ad litteram* de los coros, que la excluyen, y permanecen inalteradas en los años sucesivos; la imitación de ruidos de animales obedece a ideas que Joe Oliver ya había aprovechado con anterioridad. Un solo elemento traiciona el plagio: el intento abortado de imitar la flexibilidad rítmica del jazz auténticamente criollo. Su ritmo sutil, inconmensurable con respecto al espesor de los nervios de los miembros de la orquesta, se traduce en una cadencia ternaria sistemáticamente punteada e histórica, que se convertirá en una de las principales características del jazz blanco versión "Dixieland".

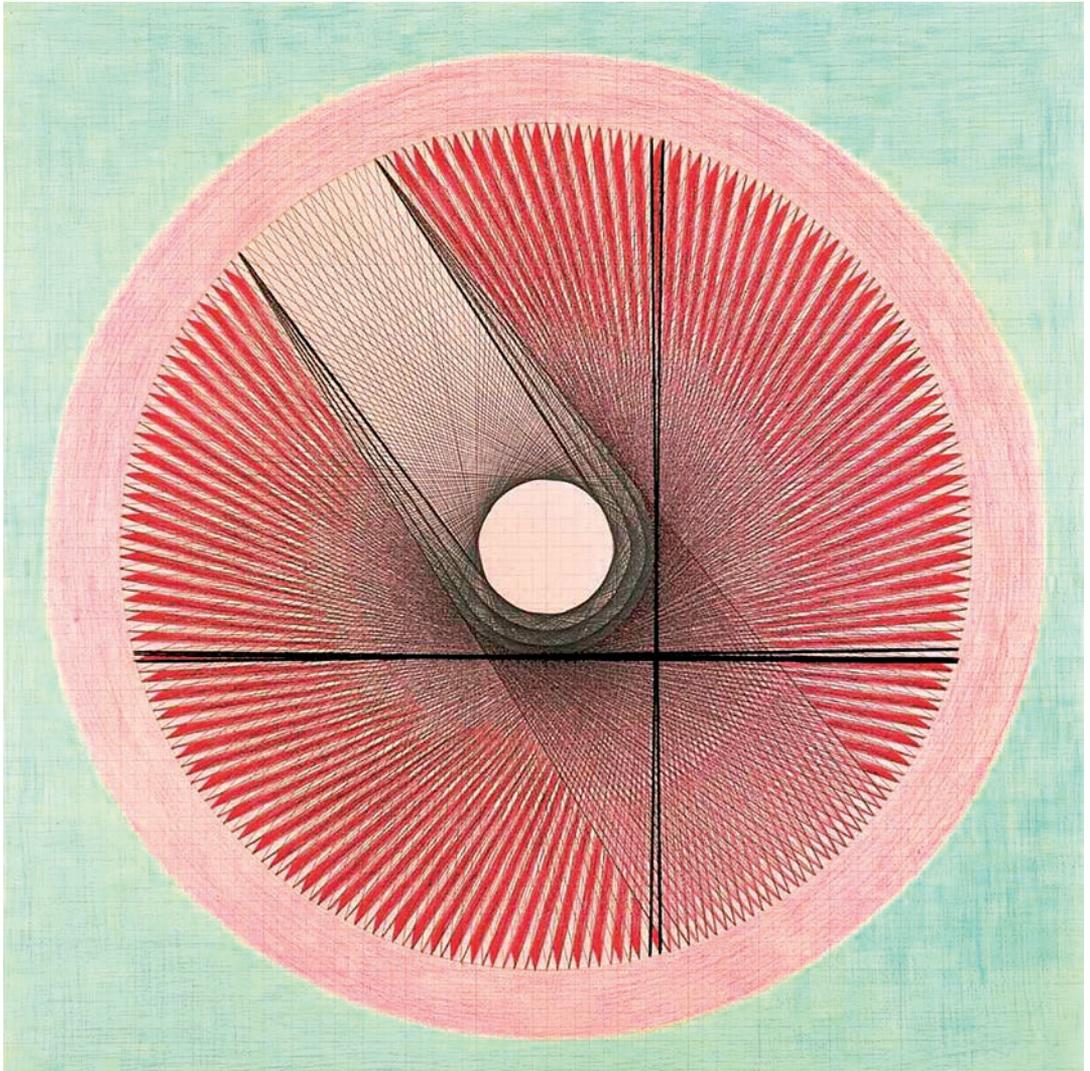
Producto del ragtime, el jazz suscitó las mismas intenciones racistas y el mismo delirio médico al hablar de sus amenazas para la salud física y mental de sus víctimas.

Sería simplemente inimaginable que en los años de plomo el jazz no terminara en las miras de la propaganda hitleriana contra la música degenerada, cuyo famoso manifiesto logra asociar lo impensable: el jazz y el odio racial antisemita. **U**

¹ Citado en Gunther Schuller, *Early Jazz. Its Roots and Musical Development*, Oxford University Press, Nueva York, 1968, p. 180.

Ésta es una versión abreviada del artículo original consignado en Jackie Pigeaud (dir.), *Le Rythme. XVIII^{es} Entretiens de La Garenne Lemot*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2014.

Emma Kunz (1892-1963), *Dibujo Núm. 020*, s.f. ►



ARTE

LAS MÁQUINAS PARLANTES DE TANIA CANDIANI

Roselin R. Espinosa

Tania Candiani (Ciudad de México, 1974) diseña y construye mecanismos para captar el pulso y el habla de fenómenos difícilmente aprehensibles, como el paisaje, la textura urbana, los accidentes de un material o el cauce de un río. Su trabajo transita por diversas prácticas y medios para explorar su interés por la traducción entre sistemas de lenguajes de tipo gráfico, fónico, visual, escrito y tecnológico.

Órgano, cinco variaciones (2012) es una máquina parlante capaz de transmitir frases de novelas de ciencia ficción o mensajes escritos por los visitantes. Este dispositivo se exhibió en el Laboratorio Arte Alameda y recibió el Premio Ars Electrónica en 2013. *Telar/máquina* (2012) está compuesta por catenarias de tarjetas perforadas, instrucciones, dibujos y tiras bordadas con el texto "Hecho a Mano" que se cosieron en un telar mecánico. Un artesano pasó varios días bordando las instrucciones de uso del aparato en su propio telar manual.

Trompetas de madera (2014) es el resultado de la exploración material y acústica del diseño tradicional de estos instrumentos con un ebanista escocés, mientras que *Arpa eólica* (2018) se instaló en medio del paisaje de la Villa del Valle en Ensenada, Baja California, para registrar el sonido del viento. *Pulso* (2018) consistió en una acción sonora colectiva y simultánea en todas las estaciones del metro de la Ciudad de México, donde 195 mujeres percutieron tambores prehispánicos que aluden al sonido de los ríos.

En abril de 2019 la artista realizó *El sonido de la labor*, otra acción sonora colectiva desglosada en varias piezas en el marco de la XIII Bienal de La Habana. La obra retoma las tonadas trinitarias: complejas manifestaciones musicales de origen afrocubano, algunas de ellas identificadas como canciones de trabajo en los campos de caña. Se realizaron diversas intervenciones musicales y sonoras basadas en el repertorio de estas composiciones en escenarios significativos para la memoria de las labores, como la residencia estudiantil Galbán Lobo, cuyas paredes están cubiertas por pinturas murales que evocan el proceso de cultivo, extracción y comercialización de la caña de azúcar. **U**



Órgano, cinco variaciones, 2012



Telar/máquina, 2012



Trompetas de madera, 2014



Árpa eólica, 2018



El Yamuna, 2013



Pulso, 2016



Págs. 107, 108 y 109: *El sonido de la labor*, 2019

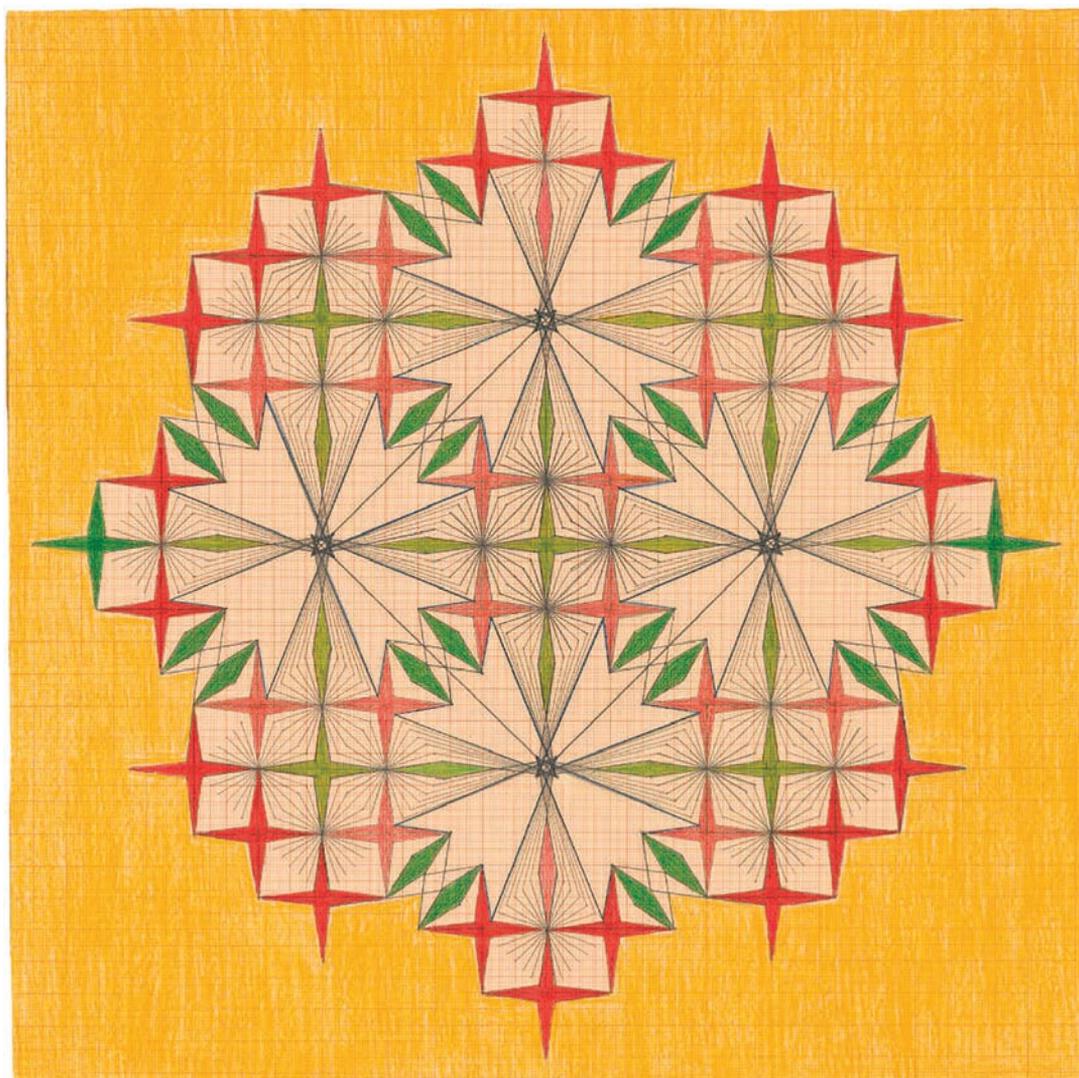






“Reverencia” de la serie *Penachos*, 2019

Emma Kunz (1892-1963), *Dibujo Núm. 065*, s.f. ►



PANÓPTICO

JUAN TALLÓN: “EL TRABAJO DE UN ESCRITOR ES CONSTRUIR UN ÁRBOL A PARTIR DE UN MUEBLE”

Gonzalo Sevilla y Carlos Barragán

Juan Tallón (Vilardevós, Galicia, España, 1975) es un escritor inimitable que usa la ironía y el humor como herramientas para aguantar al mundo. Recientemente, Tallón ha publicado *Salvaje oeste* (Espasa, 2018), una panorámica del auge y caída de las élites durante la época del esplendor de la corrupción en España. Asegura que la historia del libro se puede aplicar a cualquier país, porque mientras el éxito sólo está reservado para unos pocos, todos experimentamos el fracaso cada día.

Usted es un gran lector. ¿Empieza desde pequeño?

Así es. Mi primer recuerdo son unos cómics de Disney, en pequeño formato, a los que se les despegaban las hojas, que mi padre me traía cuando bajaba a la ciudad. Yo vivía en una pequeña aldea de montaña, sin librerías ni quioscos. Después tuve mi época de *Tintín*, *Astérix* y, por supuesto, llegaron los días del bachillerato y las primeras lecturas serias, obligatorias, casi aburridas. El momento de eclosión, en el que leer se volvió apasionante, y que desembocó en el sueño de ser escritor, me llegó a los 17 años, cuando de pronto descubrí novelas absolutamente contemporáneas, apegadas al tiempo que me tocaba vivir. Recuerdo como un momento de revolución íntima la lectura de *American Psycho*, de Bret Easton Ellis, que había comprado durante una excursión a Mallorca. Acababa de leer *El libro del buen*

◀ Ilustración del *Tractatus de herbis*, Lombardía, ca. 1440



amor, con el consiguiente aburrimiento, y de pronto descubriría una novela en la que se decía *Ralph Lauren* en lugar de *traje*, o *Coca-Cola Light* en lugar de *refresco*. ¡El nombre de *Coca-Cola* podía aparecer en una novela! Ese tipo de cosas me dejaron muy desconcertado. A su vez me atraparón para siempre.

¿Cuándo un joven lector llamado Juan Tallón deja de leer para ponerse a escribir? ¿Hay que escribir, aunque uno sepa que aún no está preparado y que está haciendo una mierda?

Sí, naturalmente. Tiene que ponerse a escribir, aunque sea una mierda. Es el paso del tiempo el que le va revelando a uno todos los errores que ha cometido. Llega un punto en el que percibe que esos errores son cada vez más sutiles y que está haciendo algo importante. Para eso no hay una edad. Para empezar a escribir sí, pero para escribir bien no. Hay gente que nunca es capaz de hacerlo notablemente. Otros enseguida. Desde hace tiempo pienso que es un error tener prisa por publicar. Entiendo que haya prisa por escribir. Me parece hasta bello. Uno debe escribir cuando siente la necesidad de escribir, pero creo que ha de haber un intenso proceso de aprendizaje. Ahí es cuando uno no debe obstinarse en publicar. Hay que madurar. Hay que dejar pasar el tiempo entre lo que escribes y lo que publicas. Y en ese proceso es interesante depositar el texto en la nevera. Yo hubo una época en la que lo hice literalmente. Ese enfriamiento deja a la vista los errores, o los horrores, del texto. El tiempo pasa y las páginas se van pudriendo. Todo eso que se pudre es un

síntoma de que está bien podrido y que por tanto hay que olvidarlo.

¿Por qué el tema principal de toda su obra es el fracaso?

La persona desde que se levanta hasta que se acuesta va pisando sueños rotos. A veces las cosas no te salen. Y ese no te sale es un fracaso. Pero un fracaso no es a menudo un fracaso, es decir, no constituye una derrota. Quizá sea simplemente un derrotero, que luego has de remontar para intentarlo de nuevo. Hablamos de una puerta cerrada que te obliga a tomar un cambio de dirección, y elegir esta vez un acierto. Los éxitos sólo llegan después de una suma continua de fracasos. El fracaso es uno de los grandes temas de la humanidad, y por tanto uno de los grandes temas de la literatura.

¿Dónde y cómo escribe?

En casa, habitualmente. A veces en la biblioteca, y tal vez porque está bastante cerca de casa. En días muy especiales, en una cafetería. La soledad se verifica en circunstancias muy extrañas, también cuando estás rodeado de gente. Tengo mucha disciplina, pero no un método disciplinado de trabajo. Puedo estar muchas horas trabajando, sin descanso, pero necesito mis interrupciones. Son sagradas. No sé estar veinte minutos seguidos *tactactac-tac*. Necesito romper esa dinámica. Si el texto y mis manos y cabeza parecen fluir, me pongo muy nervioso. Corto de raíz, me levanto, voy a la cocina, o al baño, aunque no tenga ganas, o miro el teléfono.

¿Dónde se encuentra más segura la mosca? Encima del matamoscas. En ese desequilibrio, bajo esa sensación de naufragio, es donde yo me siento a salvo. Así es como trabajo.

A veces agarro el portátil y cambio de lugar de trabajo. De la silla me voy al sofá, o al suelo de la habitación de mi hija, si no está en casa. En verano puedo escribir incluso en la bañera. La comodidad también se verifica en circunstancias inexplicables. En fin, escribo y me detengo, escribo y me detengo. En resumen: escribo con gran disciplina, con intensidad, y con interrupciones constantes.

A todas estas rupturas buscadas, por decirlo así, hay que añadir las naturales. El nacimiento de mi hija hace tres años y medio me rompió como escritor, en el sentido de que ella ocupó mis horas más prolíficas, obligándome a reinventar mis horarios de trabajo. Aprendí a escribir de madrugada. Me dio miedo el cambio, porque temí que quizá transformase también el estilo literario. Ahora empieza al fin a normalizarse de nuevo la situación.

Lo que quiero decir es que en esta sensación de inestabilidad me siento cómodo, estable. En el fondo tiene sentido. Acabo de recordar aquello que decía Augusto Monterroso. ¿Dónde se encuentra más segura la mosca? Encima del matamoscas. En ese desequilibrio, bajo esa sensación de naufragio, es donde yo me siento a salvo. Así es como trabajo.

¿Y para usted es fácil el proceso creativo?

Fácil es mucho decir. Pero feliz, sí, completamente. Cuando dejo de escribir todo

en mi vida va a peor. No digamos cuando acabo una novela, y tengo que dedicarme a promocionarla. Me identifico en estos momentos con aquello que decía Martin Amis de que hacer promoción de un libro es trabajar como empleado de un yo anterior.

¿Cómo podría explicar Salvaje oeste, su última novela, a alguien totalmente ajeno a lo que ha ocurrido en España en los últimos quince años?

Salvaje oeste narra un ciclo completo del poder. En ese sentido, vale para explicar lo que ha pasado en España, lo que pasó en otros países, y lo que pasará en el futuro en otros distintos, o en los mismos. Me refiero al hecho de hacerse con el poder, ampliar y abusar de él y, finalmente, como tercera parte, perderlo, que pasa a otras manos, y la vida comienza de nuevo. Ahora bien, los actores elegidos, las relaciones que entablan entre ellos, cómo disfrutaban de su poder y las víctimas que causan, es lo que proporciona esa identidad tan española a la novela.

Durante la novela hace uso de la ironía como herramienta para complejizar los personajes. ¿Qué relación tiene usted con la ironía?

Es una relación familiar, como de padre a hijo, o de nieto a abuelo, o de antepasados muertos a vivos. Y vieja. No recuerdo vivir de otro modo que no sea contemplando el mundo con la distancia del humor, que en cada momento exige un tono. No soporto fácilmente la seriedad. Ni en los entierros. Ni en los entierros de los seres queridos, si me apura. El humor, y



Elena Nuez, 2012

con él la ironía, es una cuestión de respiración, de aire puro, aunque eso sí, también de dosis. No se puede respirar todo el tiempo.

Usted ha insistido mucho en las entrevistas posteriores en que Salvaje oeste debe ser leído como el esplendor y el ocaso de algo. Su principal tema sigue siendo el fracaso, pero entendido como la nostalgia de algo pasado, aunque sea de un corrupto. ¿Por qué nos atrae tanto la caída?

La frustración es un material con el que nos vemos a diario. Casi constituye un hábitat. Hay que ir apartándola, como a cortinas o telas de araña. Está ahí, es difícil hacer como si no existiese o no te afectase. En una u otra medida todos sabemos qué significa que algo no resulte como queríamos. El fracaso nos incumbe uno a uno, mientras que el éxito quizá se reserva a muchos menos, a veces sólo unos pocos elegidos, que quizá tienen costumbre desde pequeños. “Cómo las cosas no salieron como pensabas” puede ser la primera frase de las memorias de todos nosotros, o la última. Todo lo que se tuerce diariamente tiene enorme impacto emo-

cional, y lo que tiene impacto emocional lo tiene más tarde literario.

El periodo de esplendor de corrupción en España se caracteriza, muchas veces, por cosas inverosímiles. ¿Cómo se ha enfrentado en esta novela al problema de la verosimilitud?

Piense que *Salvaje oeste* no da cuenta de hasta qué punto la corrupción en España llegó lejos, sino en qué medida fue natural. O es, no quiero yo arriesgarme a hacer pensar a nadie que es cosa del pasado. Digamos que la novela huye de las complejas tramas corruptas, para centrarse en acciones o diálogos que las presuponen, así que se mantiene a salvo, o a distancia, de la exageración, las piruetas o los milagros, que son los que proyectan siempre la sombra de la inverosimilitud. Al final, sólo se trató de retirar los techos, y ver desde arriba cómo actúa el poder cuando no se sabe observado. **U**

Una versión extendida de esta entrevista se publicará en www.eloficiodescriptor.com, proyecto con el que un grupo de jóvenes interesados en la creación literaria se propone descubrir y analizar la manera en que diversos escritores hispanohablantes realizan su trabajo.

EN BUSCA DEL MOVIMIENTO ORIGINAL

Miriam Huberman Muñiz

En 2015, Raymundo Becerril, bailarín, coreógrafo y maestro de danza contemporánea, lanzó la primera convocatoria del Encuentro Creadores de Danza cuya culminación es el Premio Homoescénico al Movimiento Original. Esta iniciativa surgió de la decepción que Becerril sentía ante el tipo de obras coreográficas que se presentaban en el Premio Nacional de Danza, así como ante los resultados creativos que eran presentados por los becarios de danza del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Si bien he escuchado numerosos cuestionamientos, críticas y quejas contra estas dos instituciones culturales (a las cuales agregaría algunas más sobre lo producido en danza gracias al apoyo de México en Escena), considero importante resaltar que la postura de Becerril surge después de —y, algunos dirán, a pesar de— haber sido beneficiado por ellas. Lo digo porque en 1987 y 1992 fue finalista del Premio Nacional como coreógrafo; en 1990 y 2000 fue ganador de la categoría mejor bailarín masculino en el mismo premio; y fue becario del Sistema Nacional de Creadores del Arte en la edición 2012-2015.

Según Becerril, lo que ocurre en la gran mayoría de obras de danza contemporánea puede agruparse en tres categorías. En la primera, se encuentran los coreógrafos que repiten fórmulas. Esta categoría contiene dos subdivisiones: una, compuesta por quienes copian estilos, secuencias, diseños de diversos creadores, todo bajo

Ilustración de M. Feuillet, *Choregraphie ou L'art de décrire la dance*, París, 1701

la justificación de que la obra de tal o cual coreógrafo los “inspiró”; y otra, formada por quienes se copian a sí mismos, es decir, aquellos que al principio de sus carreras lograron componer algo original y, al ver que esto tenía éxito con el público, se dedicaron a explotar la misma fórmula con mayor o menor cantidad de variantes.

En la segunda categoría están los casos de coreógrafos cuyas piezas parecen clases técnicas retocadas con vestuario, escenografía y hasta con un esbozo de trama. En otras palabras, son creadores que no cuestionan si el vocabulario, el estilo, la dinámica y el fraseo de la técnica elegida es el medio más apropiado para corporeizar su intención creativa, o si simplemente se trata de demostrar que conocen y dominan una determinada técnica —de preferencia una que esté de moda—.

En la tercera, habría que ubicar a los coreógrafos que abusan de los recursos escénicos tradicionales (escenografía, vestuario, iluminación) o innovadores (videos, sistemas de detección de movimiento, animación). El abuso puede consistir tanto en el hecho de usar de manera excesiva cualquiera de estos recursos como en el “maltrato” que se le da a los mismos, ya sea por una falta de dominio de los aspectos técnicos, por darle prioridad al hecho de ir con la moda, por ni siquiera considerar su pertinencia conceptual o expresiva en una obra determinada, o por una combinación de lo anterior.

Ahora bien, estos tres asuntos desembocan en lo que para Becerril es el principal problema de la danza contemporánea mexicana: el hecho de que existe un notable descuido por la creación de movimiento original. Si bien coincido con la problemática expuesta por Be-

cerril, me atrevería a ir más lejos y puntualizar que esta falta de inventiva a nivel del movimiento obedece a que ciertos coreógrafos no le dan importancia al hecho de que es deseable que exista una relación congruente entre sus intenciones creativas y el producto final. Por consiguiente, al no tener esto claro, optan por las soluciones fáciles y rápidas enumeradas por Becerril. Así, considero que más que un problema de ausencia de movimientos originales, lo que predomina es una falta de seguimiento consistente y de desarrollo crítico entre las ideas e intenciones iniciales de la obra y el resultado escénico y performativo, el cual termina percibiéndose como pobre, repetitivo y, en última instancia, poco original.

Ante este panorama tan predecible y falto de imaginación, Becerril decidió crear una plataforma alternativa donde el énfasis estaría justamente en la búsqueda de movimientos originales. En la convocatoria lo indica con precisión: “sólo se calificarán las propuestas de movimiento original” porque lo que espera encontrar —y fomentar— es una “poética pensada para que surja la belleza en la imagen del movimiento.” No obstante que no define el concepto de *belleza* ni delimita los parámetros de lo que vendría a ser un movimiento “original”, sí indica que lo que quiere ver son obras que manejen vocabularios novedosos que vayan de la mano con el concepto y con la narrativa de la pieza, y que —en términos coreológicos— establezcan nexos coherentes con el lugar, el sonido y el ejecutante.

Desde el silencio fue la propuesta que ganó por unanimidad el primer lugar en la última edición del Premio Homoescénico y forma parte de una obra más larga titulada *Urdimbre*, creada por dos coreógrafas, Daniela García Reyes y Wendy del Castillo Pérez, de la com-

pañía Khamsa Dance Project, que está dirigida por Aline del Castillo Pérez.

La originalidad de *Desde el silencio* (y de *Urdimbre* en su totalidad) va mucho más allá de haber logrado crear un vocabulario novedoso. Para empezar, no sólo no copiaron a nadie sino que ni siquiera se propusieron de entrada crear movimientos "originales". Lo que ocurrió fue que las integrantes de la compañía, después de haber convivido con mujeres de diferentes comunidades indígenas, se sumergieron en un proceso de exploración, traducción, interpretación y resignificación de sonidos, colores, olores, paisajes, lenguas y acciones. Su labor creativa consistió en la

búsqueda de movimientos que representarían —o se acercaran a— la interiorización: la asimilación de las sensaciones evocadas y provocadas por las experiencias que tuvieron. Así, con el apoyo del diseño sonoro de Valentín Solís en el que se entretajan frases en náhuatl, amuzgo, otomí y español, cada bailarina nos presenta su versión/visión de los acentos y ritmos de una lengua particular transformados en una concatenación de acciones y pausas corporales.

Por esto mismo, *Desde el silencio* tampoco puede clasificarse como un caso de "clase técnica retocada". Si bien Khamsa Dance Project es una compañía reconocida dentro del



Khamsa Dance Project, *Desde el silencio*, 2018. Fotografía de Lázaro Reyes

ámbito de la danza árabe, hay que insistir en que no hacen alarde de un dominio técnico. Al ver la pieza, resulta irrelevante preguntarse en qué técnica se entrenaron las cuatro bailarinas, aun cuando es posible identificar ciertos rasgos que pertenecen a la danza ára-

ca, la cadencia". Aclaro que en esta pieza en particular la pista sonora no es musical sino verbal: cuatro voces hablan en su lengua y lo que dicen se repite, se alterna, o se sobrepone, para crear un ambiente sonoro con gran variedad de tonos, calidades y ritmos. Lo mis-

¿Cómo reconciliar el silencio del título con el bullicio de la pista sonora? Con el movimiento: con cuatro mujeres que bailan e interpretan lenguajes. Idiomas que la mayoría de los mexicanos no escuchan y, si los escuchan, los ignoran o desprecian.

be y que aparecen esporádicamente: los movimientos vibratorios de caderas y hombros, las ondulaciones del tronco, los trazos flexibles y ondulantes de los brazos, la importancia concedida a los diseños y a los movimientos de las manos. Lo interesante aquí es que, por el alto grado de asimilación de la técnica que poseen las bailarinas, estas acciones se convierten en recursos que son utilizados con naturalidad para corporeizar la intención de la coreografía y no para evidenciar su adscripción a una técnica específica.

Desde el silencio no abusa de los recursos empleados. Lo más notorio es el nexo que establece entre el sonido y el movimiento. El manejo coreográfico de la polirritmia y la cadencia es un aspecto también proveniente de la danza árabe que le da sentido y unidad a la pieza. El mejor ejemplo de esto es el hecho de que las transiciones sean tan sutiles y los fraeses tan impecables que uno se cuestiona si la pieza realmente tiene secciones o si se trata de un todo que se va transformando y que, por lo tanto, uno cree que consta de varias partes.

Las bailarinas tratan de explicarlo diciendo que en la danza árabe "no cuentas, cantas", que lo importante es "dejarse llevar por la música,

mo ocurre con la composición coreográfica: cada una de las cuatro interpretaciones bailadas de las lenguas tiene una secuencia básica que es ejecutada por su "dueña" pero que después es fragmentada en pequeños motivos que se repiten, se alternan y se "prestan" a las otras bailarinas. Así, la estructura coreográfica es un fluir que crea unísonos y los desvanece, establece conexiones espaciales y las deshace, permite que la secuencia avance y la para en seco, marca contrapuntos dinámicos y los convierte en unísonos.

¿Cómo reconciliar el silencio del título con el bullicio de la pista sonora? Con el movimiento: con cuatro mujeres que bailan e interpretan lenguajes. Idiomas que la mayoría de los mexicanos no escuchan y, si los escuchan, los ignoran o desprecian. Lenguas que, para la mayoría de nosotros, viven en el silencio. Lenguas que Khamsa Dance Project y el Premio Homoescénico al Movimiento Original trajeron del silencio y nos las permitieron ver. *Desde el silencio* es una celebración danzada de las lenguas y las mujeres de México, la diversidad y la confluencia, la individualidad y la colectividad, el silencio y las palabras. En esto radica su belleza y su originalidad. **U**

¿ANTROPOCENO O CAPITOCENO?

Francisco Serratos

Vivimos tiempos fragmentados y saturados: todo pasa en un solo espacio y en un solo momento. Pero esta sensación de hiperconectividad, generada por la aceleración de internet, es contradictoria, porque estamos aquí, ahora, prestando atención a lo que ocurre en otro lugar y otro tiempo. El cambio climático funciona así en cierta manera. Lo vivimos como un fenómeno fragmentado, diferido, como el presagio de tragedia siempre por venir y, a pesar de que no llega, que se atrasa en su consumación, nos rebasa. O, en palabras de Timothy Morton: "es el momento más significativo para todas las formas de vida en el planeta desde que los dinosaurios fueron extinguidos por el asteroide y no podemos verlo directamente, sólo lo percibimos en fragmentos espaciotemporales: *nosotros somos el asteroide*". Sentimos que caemos, pero no sabemos hacia dónde. Esto a pesar de que, debido a los avances científicos y tecnológicos, los humanos tenemos, como nunca, una medida exacta de nuestro impacto en el medio ambiente; pero este conocimiento crea una culpa inconmensurable, es el nuevo pecado original. En lugar de inspirar reacciones, soluciones y solidaridades, esa conciencia ambiental sólo parece suscitar angustia y añoranza por un futuro mejor. El filósofo ambientalista Glenn Albrecht ha llamado a este sentimiento de impotencia y ansiedad generado por el cambio climático *solastalgia*.

Las noticias sobre la crisis climática que inundan las redes sociales corroboran ese sentimiento cuando mues-

◀ Hayami Gyoshu, *New Leaves*, 1915



tran y exhiben las pruebas de que el impacto antropogénico en el medio ambiente ha sido apocalíptico y está más allá de nuestra comprensión, incluso de una reparación. El más reciente y que causó conmoción, fue el artículo firmado por cuatro geógrafos de las universidades de Londres y Leeds titulado "Earth System Impacts of the European Arrival and Great Dying in the Americas after 1492", publicado en *Quaternary Science Reviews*. El artículo presenta varios problemas que intentaré explicar, pero primero es necesario conocer el argumento. A saber, arguye que el genocidio cometido por los españoles y el régimen ecológico que establecieron —incluyendo sus microorganismos patógenos— durante el proceso de conquista y colonización tuvo un impacto tan profundo en el clima global que empeoró las bajas temperaturas de la llamada Pequeña Edad de Hielo (PEH). Consideran que después de 1492 la muerte de unos 55 millones de nativos —90% de la población— condujo a la liberación de 56 millones de hectáreas en el continente que antes eran usadas principalmente para la agricultura. La consecuencia fue una reforestación de todas esas hectáreas. Este renacimiento vegetal absorbió tanto dióxido de carbono de la atmósfera entre 1520 y 1610 que el clima global, de por sí frío, alcanzó un punto máximo de enfriamiento, sobre todo en el hemisferio norte en 1628, "el año sin verano". No sería sino hasta la llegada de la Revolución Industrial en el siglo XVIII cuando el planeta habría entrado en un periodo de calentamiento debido al exceso de CO₂ en la atmósfera. "Estos cambios [concluyen los autores] demuestran que las acciones humanas tuvieron un impacto global en el sistema de la Tierra." Además, en otro artículo sólo firmado por dos de los geógra-

fos, Simon L. Lewis y Mark M. Maslin, debido a este proceso, consideran 1610 el año que inicia un nuevo periodo geológico: el Antropoceno. Periodo en el que el planeta ya no es la casa (*oikos*) o el contenedor de la vida, sino que ahora el planeta y todos sus sistemas climáticos y biológicos están contenidos en un medio ambiente totalmente antropogénico.

Las reacciones al artículo fueron de incredulidad y también de horror: lo que los humanos hacen *en y a* un lugar afecta a otros humanos situados a miles de kilómetros de distancia. A este espasmo añádase la alarmista divulgación que los medios hicieron al aseverar que el genocidio fue la causa directa de la PEH. Los autores no dijeron tal cosa, de ahí que yo haya puesto en cursivas *empeoró*. El enfriamiento global fue un fenómeno que se experimentó desde al menos dos siglos antes de la llegada de los europeos a América y las causas fueron varias, como señala el historiador ambientalista Dagomar Degroot en *The Frigid Golden Age: Climate Change, the Little Ice Age, and the Dutch Republic*. Por ejemplo, la poca actividad solar entre 1420 y 1570, periodo conocido como *mínimo de Spörer*, y las erupciones de volcanes como el Nevado del Ruiz, en Colombia, en 1595, y el Huaynaputina, en los Andes peruanos, en 1600. Las fechas de inicio de la PEH siguen discutiéndose, mas algo es seguro: para 1315, afirman Jason W. Moore y Raj Patel en su *A History of the World in Seven Cheap Things*, las cosechas en Europa fueron devastadas por una inesperada temporada de lluvias que se tradujo en la conocida gran hambruna que redujo la población un 20%. Este enfriamiento alteró los patrones de agricultura de Europa e impulsó las primeras empresas de exploración no tanto porque los europeos estuvieran



Arco minero de Orinoco, 2016. CC BY-NC

muriendo de hambre, sino porque las aristocracias dueñas de la mayoría de territorio ya habían exprimido los suelos y a los campesinos de sus reservas biológicas.

Los cuatro geógrafos tampoco toman en cuenta que los europeos, urgidos por encontrar nuevas rutas y productos de comercio, apenas se establecieron en el continente americano, comenzaron a alterar el medio ambiente de manera brutal con actividades como la minería, que consumía cantidades extraordinarias de energía y árboles, la ganadería, las plantaciones de azúcar, hasta la introducción de especies no nativas que modificaron para siempre biomas enteros. Doy dos ejemplos. Potosí, Bolivia, y el norte de México —los mayores centros mineros de extracción de plata de la época— proveyeron 80% de la plata

que circulaba en el mundo, desde China hasta Ámsterdam, lo que requería una cantidad de madera tan impresionante que la frontera forestal se abrió hasta las montañas de Paraguay para comienzos de 1700. Asimismo, para finales del siglo XVI, dice Elinor G.K. Melville en *A Plague of Sheep: Environmental Consequences of the Conquest of Mexico*, las enormes manadas de ovejas españolas ya habían colapsado el medio ambiente del Valle del Mezquital, una de las zonas agricultoras más importantes para los pueblos nativos. Estos dos ejemplos cuestionan la supuesta reforestación que siguió a la Conquista, pues los métodos usados por los españoles eran menos amigables con los suelos que las milpas de Mesoamérica.

Asimismo, se pone en entredicho la conclusión del artículo: los humanos antes de la



Revolución Industrial fueron capaces de alterar el clima global. Una conclusión peligrosa porque, por un lado, es una generalización: no fueron todos los humanos sino los europeos *específicamente* en una misión colonizadora; por el otro, absuelve hasta cierto punto el papel del capitalismo incipiente en el cambio climático. Una cosa es modificar el medio ambiente y otra desestabilizarlo hasta un grado en el que la vida ya no es sostenible. Una cosa es la agricultura como la practicaban los pueblos nativos y otra el modo de acumulación primitiva que llegó con los españoles. En cambio, lo que sí es un hecho, es que todo este proceso climático, humano y colonial convergió en un país determinante: los Países Bajos. La PEH congeló y frustró en las costas neerlandesas los barcos españoles que iban a apla-

car la revuelta contra Felipe II y la fuga de plata y otros recursos de América impulsaron el crecimiento neerlandés, convirtiéndose en 1648, con la firma del Tratado de Münster, en la primera economía capitalista.

Por esta razón, a partir de estas objeciones, habrá que preguntarse: ¿en realidad debe llamarse a nuestra época Antropoceno y no Capitoceno? ¿Es una tendencia meramente humana destruir el medio ambiente o es un sistema económico que concibe la naturaleza como un recurso barato para la acumulación ilimitada de riqueza el culpable de la crisis climática? ¿Una costurera en Bangladesh que trabaja en una fábrica de ropa contamina lo mismo que la mujer europea que compra la ropa que aquélla cose? Si Coca-Cola produce tres millones de botellas de plástico al año —casi seis botellas por minuto—, ¿de verdad hace la diferencia dejar de usar popotes? Plantear estas preguntas obliga a repensar el problema del complicado binomio humanidad-naturaleza porque, en primer lugar, nos aleja del derrotismo —la solostalga— y las elucubraciones decadentes sobre la naturaleza humana; en segundo lugar, poner énfasis en los procesos económicos y políticos nos compromete a la crítica y a la acción para redefinir el problema. El Antropoceno en este sentido es un relato incompleto de la historia, mientras que el Capitoceno, desde su poco elegante sonido, describe la condición del planeta a partir no sólo de lo humano, sino también de conceptos como colonialismo, industrialización, globalización, racismo y patriarcado. Tomando en cuenta todo esto, podemos reescribir no sólo nuestro pasado, sino también nuestro futuro como especie. **U**

DÍA DE LAS MADRES: UNA INVENCION CAPITALISTA

Susana Vargas

Todas sabemos que el 10 de mayo el tráfico en la ciudad capital aumenta 30%, las reservaciones en restaurantes se han hecho con meses de anticipación y los negocios en general aumentan 60% sus ventas. El 10 de mayo es sagrado porque es el Día de la Madre. Y las madres en México son sublimadas a la madre de todas las madres: la madre de México, la Virgen de Guadalupe. Entre venta de flores y peregrinaciones a la Basílica de Guadalupe, el comercio informal puede generar hasta 500 millones de pesos en un solo día. Celebrar a la madre es hacernos y sabernos mexicanos, no europeos o estadounidenses, sino mexicanos arraigados en las tradiciones familiares que nos caracterizan y diferencian de los vecinos individualistas.

El 10 de mayo como el día oficial para consagrar a las madres mexicanas no fue institucionalizado en México casualmente, al contrario: surgió como una forma de control sobre el cuerpo de las mujeres. El 13 de abril de 1922 el periódico *Excélsior* lanzó una convocatoria pública con el pretexto de instituir un día para celebrar a las madres mexicanas. Sin embargo, un análisis más detallado muestra que esta iniciativa de celebración fue más bien un pretexto para contrarrestar las demandas sobre maternidad que reclamaban las primeras mujeres feministas en el México de los años veinte. Antes de la convocatoria del *Excélsior* de 1922, de boca en boca y a través de algunos medios, se había anunciado un congreso feminista en Yucatán: "Se convoca a todas

◀ Luis Ortiz Monasterio, *Monumento a la madre*, 1949



las mujeres honradas de Yucatán y foráneas, que posean cuando menos conocimientos de educación primaria, al Primer Congreso Feminista de Yucatán, el cual tendrá verificativo el 13 de enero de 1916, en el teatro Peón Contreras de la ciudad de Mérida".¹ Del 13 al 16 de enero de 1916, 617 mujeres asistieron al congreso de Yucatán, en pleno periodo de la Revolución mexicana, y discutieron la relación de las mujeres con la educación, el Estado y las artes, entre otros temas. Entre sus demandas estaba el sufragio femenino, así como educación sexual para ambos sexos. Desde entonces comenzaron a circular folletos informativos sobre métodos para evitar la concepción.

Estas feministas se resistían, lo mismo que las actuales, por ejemplo, al control del gobierno sobre la maternidad, sobre el propio cuerpo. El congreso feminista de 1916 se rebeló ante la imagen de mujer/madre abnegada, establecida durante el Porfiriato (1876-1911), cuando "los miembros de los movimientos de reforma social comenzaron a señalar cómo las madres eran 'clave' para la creación de un México moderno".² A la mujer/madre se le delegó toda la responsabilidad de "criar buenos ciudadanos".³ Bajo el lema de "orden y progreso" se esperaba que el país se convirtiera en una nación próspera y civilizada. Para esto, era imprescindible crear una clase media ilustrada. En este periodo todas las clases sociales se tenían que moldear según la imagen promovida por el gobierno especialmente di-

rigida a las mujeres, que tenían la tarea de convertirse en el "ángel guardián del hogar".⁴ Este énfasis sobre el papel de las mujeres en la reforma moral instauró un culto a la domesticidad femenina en el que ellas tenían la tarea más importante, la de crear un "hogar blanco". Es decir: las buenas madres eran responsables de instaurar dentro de casa los valores capitalistas, aquellos que un ciudadano moderno debía tener: higiene, puntualidad y organización. Una buena familia no distinguía entre hogar y trabajo y, de esta forma, las mujeres procreaban hijos/ciudadanos que tuvieran una ética de trabajo capitalista. Era responsabilidad de la mujer, para quien la mejor opción era ser madre y cumplir con la obligación patriótica de instaurar un nuevo México, moderno e independiente.

Doctores, expertos en salud pública, criminólogos, enfermeras, y maestros, trabajadores sociales, y organizaciones de mujeres católicas, dueños y trabajadoras de fábricas vieron el símbolo de la maternidad como algo para manipular a fin de crear un México "moderno" para mantener una mano de obra dócil o para agitar las mejores condiciones de trabajo y los derechos políticos.⁵

Desde el Porfiriato hasta después de la Revolución mexicana de 1910, la noción de maternidad fue fundamental en los debates sobre ciudadanía.

En paralelo, a partir del primer congreso feminista de 1916 en Yucatán, se formaron por todo el país grupos de trabajo donde se dis-

¹ Rosa María de la Torre Torres y Brenda Yesenia Olalde, "El papel de las mujeres en el constituyente de 1916 y la apertura a la participación política", *archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/11/5132/7.pdf*

² Nichole Sanders, "Mothering Mexico: The Historiography of Mothers and Motherhood in 20th-Century Mexico", *HIC3 History Compass* 7, 2009, vol. 7, núm. 6, p. 1542.

³ *Ibid.*, p. 1545.

⁴ William E. French, "Prostitutes and Guardian Angels: Women, Work, and the Family in Porfirian Mexico", *Hispanic American Historical Review*, 1992, vol. 72, núm. 4, p. 529.

⁵ *Ibid.*

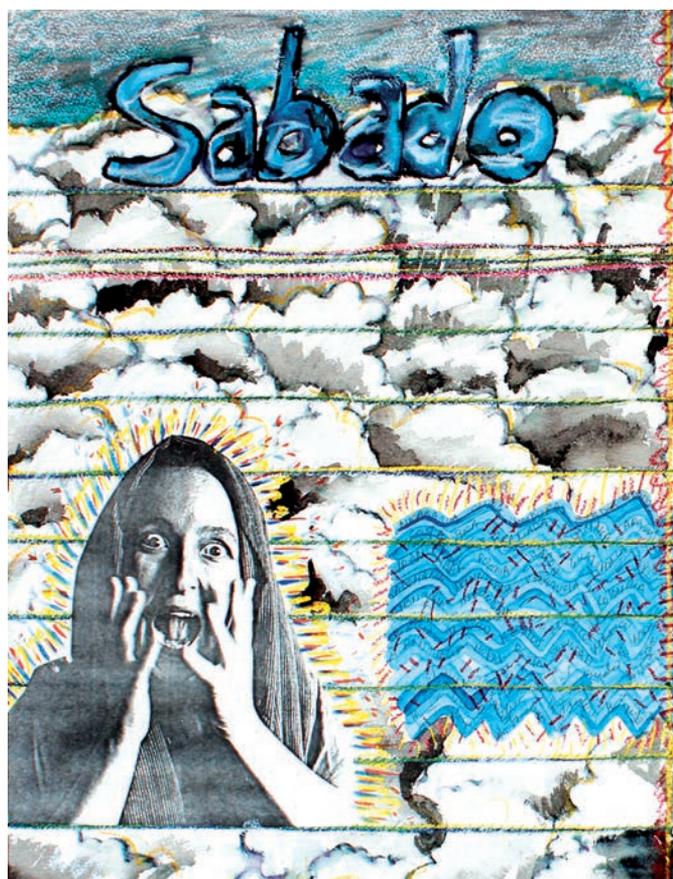
cutían asuntos como la educación sexual. Se crearon folletos que para muchas mujeres tenían un valor ético; sin embargo, para el ala conservadora del país esta información era considerada socialista y antiburguesa. La regulación de la natalidad se convirtió, nada sorprendente, en una discusión capitalista. Para muchas mujeres era importante “aspirar a ser algo más que madres: jefes del hogar”, como lo dijo Josefita García en 1922. Las demandas feministas fueron apoyadas en Yucatán por el gobernador Salvador Alvarado, que avaló el congreso feminista y lo apoyó económicamente. Su sucesor Felipe Carillo Puerto también favorecía las demandas sociales en pos del divorcio y la educación sexual para las mujeres, además de impulsar las ligas feministas e ir en contra de los espacios sólo para hombres, como cantinas, prostíbulos y palenques.⁶

Que las mujeres pudieran educarse sexualmente, divorciarse, y controlar si querían o no tener hijos y cuándo, o simplemente tener sexo sin procrear, fue una amenaza tan grande para los conservadores que el periódico *Excelsior* lanzó la campaña para crear un día de la madre el mismo mes en que la Virgen de Guadalupe fue proclamada en 1737 la madre de México, la “patrona de México”. Así, la maternidad se convirtió no sólo en una función social, sino sobre todo en un rol sagrado para las mujeres mexicanas.

Hoy, que en el extremo meridional del país se ha venido emprendiendo una campaña suicida y criminal en contra de la maternidad, cuando en Yucatán elementos oficiales no han vacila-

do en lanzarse a una propaganda grotesca, denigrando la más alta función de la mujer, que no sólo consiste en dar a luz sino en educar a los hijos que forma su carne, es preciso que la sociedad entera manifieste, con una fórmula banal si se quiere, pero profundamente significativa, que no hemos llegado de ninguna manera a esa aberración que predicen los racionalistas exaltados, sino que, lejos de ello, sabemos honrar a la mujer que nos dio la vida.

La campaña “suicida y criminal” a la que hace referencia el *Excelsior* es la repartición



Mónica Mayer, “Sábado”, del políptico *Diario de las Violencias Cotidianas*, 1984. Cortesía de la artista

⁶ Marta Acevedo, *El 10 de mayo. VII memoria y olvido: imágenes de México*, Cultura/SEP, Martín Casillas Editores, Ciudad de México, 1982.

de folletos "inmorales relacionados con la maternidad", así como una campaña feminista, traducida de hecho al maya en Ticul, donde mujeres como Nelly Aznar abogaban por un matrimonio natural y un alejamiento de la iglesia, que representaba la ignorancia y la continuidad de la "esclavitud." La "aberración que predicán los racionalistas exaltados", a la que hace alusión esta convocatoria, es la enseñanza escolar laica y sobre educación sexual por la que las feministas abogaban.⁷

⁷ *Ibid.*, p. 14.



La maternidad se convirtió no sólo en una función social, sino sobre todo en un rol sagrado para las mujeres mexicanas.

El entonces secretario de Educación Pública, el licenciado José Vasconcelos, acogió el proyecto proclamado por el *Excélsior* y ofreció su ayuda "moral efectiva para que primero la niñez escolar del país [sea] la que rinda homenaje a las santas y abnegadas mujeres que han contribuido a la prolongación de la familia mexicana, con su noble y alto ejercicio de las funciones de la maternidad".⁸ De esta forma, casi cien años después, siguen llevándose a cabo festivales para el Día de la Madre en todas las escuelas de la república. Ese mismo año, 1922, el arzobispo de México legitimó la campaña del *Excélsior*: la Iglesia católica retomó la imagen de la madre abnegada y, como lo señala Marta Acevedo, "[hizo] un culto a la mujer cuya identidad sexual se sublima, pues su único interés será procrear y su sola función consistirá en ser receptáculo de los sentimientos que expresan los demás, no ella".⁹

Después del éxito del lanzamiento de la convocatoria al Día de la Madre en 1922, con el apoyo del secretario de Educación Pública y la Iglesia católica, el *Excélsior* continuó su labor para enaltecer a la mujer mexicana con el rol de madre abnegada. En 1932 llamó a todos los hijos "a manifestar su amor filial" por las madres y crear "un monumento de ternura a la que nos dio el ser", un monumento en honor a las madres, las que "ejercen el más sublime sacrificio".¹⁰

⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰ excelsior.com.mx/comunidad/2017/05/09/958426

En 1944 el entonces presidente Manuel Ávila Camacho puso la primera piedra del monumento. Después de ganar un certamen convocado por el mismo *Excélsior* en 1948, José Villagrán García se encargó del proyecto arquitectónico y Luis Ortiz Monasterio, de las esculturas. Y finalmente el 10 de mayo de 1949 el presidente Miguel Alemán Valdés inauguró el *Monumento a la madre*.

Los fundadores del *Excélsior*, Manuel Becerra Acosta y el periodista Rafael Alducin se dieron a la tarea por más de cuarenta años consecutivos de afianzar el culto a la madre. Su periódico creó el premio a la madre más

y miles de mujeres marcharon haciendo eco a las demandas de las primeras feministas en México de los años veinte: educación sexual, control de la natalidad, derecho al aborto legal y seguro. Este año, también como parte de la marcha del 8M, se levantó el antimonumento contra los feminicidios; en lo que va del año se han registrado más de 130 mujeres asesinadas.

El ideal de una madre abnegada y sacrificada se promueve por medio de diferentes ideologías de la mexicanidad, tanto en discursos oficiales como en representaciones de cine y televisión —por ejemplo, en filmes como Co-

La Iglesia católica retomó la imagen de la madre abnegada e “[hizo] un culto a la mujer cuya identidad sexual se sublima, pues su único interés será procrear y su sola función consistirá en ser receptáculo de los sentimientos que expresan los demás, no ella”.

prolífica; en 1953 el premio a la madre viuda que con más sacrificios educó ejemplarmente a sus hijos; en 1959, a las madres solitarias, y en 1967 se premia a la madre más ejemplar. En 1968 con la muerte de Manuel Becerra Acosta se acaban los festivales y premios.¹¹

Claro que durante todos estos años ha habido resistencias. Desde los años setenta el grupo feminista Mujeres de Acción Solidaria se ha manifestado en contra del mito de la madre. Las feministas de la segunda ola en México continuaron luchando por la defensa de los derechos reproductivos, como la maternidad libre y voluntaria, y por la legalización del aborto. Este último 8 de marzo de 2019 miles

razón de madre (1926) y *El secreto de la abuela* (1928), entre otros—. Más tarde, en 1934, la película *Tu hijo* y, un año después, el clásico mexicano *Madre querida* de Juan Orol determinaron enormemente cómo son, cómo se ven y qué hacen las mujeres honradas y decentes, es decir “buenas”, a diferencia de lo que hacen, lo que dicen y lo que visten las mujeres indecentes, impuras y “malas”; diferenciaciones hechas a partir del control de la sexualidad. **U**

¹¹ *Ibid.*

NO HAY SEGUNDO LUGAR PARA LOS LUCHADORES

Ximena Rojo

Resulta tremendamente complicado hablar de Blue Demon sin hablar también del Santo, debido a que entre ellos dos hay una complicidad casi simbiótica y a que los eventos importantes de sus vidas se cuentan de manera paralela. Ambos son personajes icónicos de la lucha libre en México, ya sea la que tiene lugar en el ring, la que se transmite por televisión o la que sirvió de excusa para sostener veinte años de películas de bajo presupuesto.

La lucha libre es el espectáculo ideal para hacer héroes porque vemos a los luchadores combatir, probar su destreza y crearse como personajes en tiempo real y ante un público. En "El mundo del catch" (1957) Roland Barthes se explica la lucha libre desde la representación del espectáculo del exceso con un énfasis especial en la importancia del gesto. Sin embargo, es necesario retroceder un paso y distanciarnos de los estudios del semiólogo francés porque en México hay máscaras, no gestos. Por lo tanto, para comprender a Blue Demon desde el gesto bartheano habría que partir de la máscara; el exceso del gesto se manifestará en otros lugares: desde la tela de *glitter* plateada en contraste con el azul de la máscara, las capas brillosas, las lentejuelas del vestuario, hasta las tramas de películas plagadas de sinsentidos.

Blue Demon se incorpora al mundo de las luchas en 1930, cuando este espectáculo llega a México, como fábrica de héroes populares. En 1948 debuta oficialmente

Owen Byrne, *Far from Tijuana*, 2008. CC BY ▶

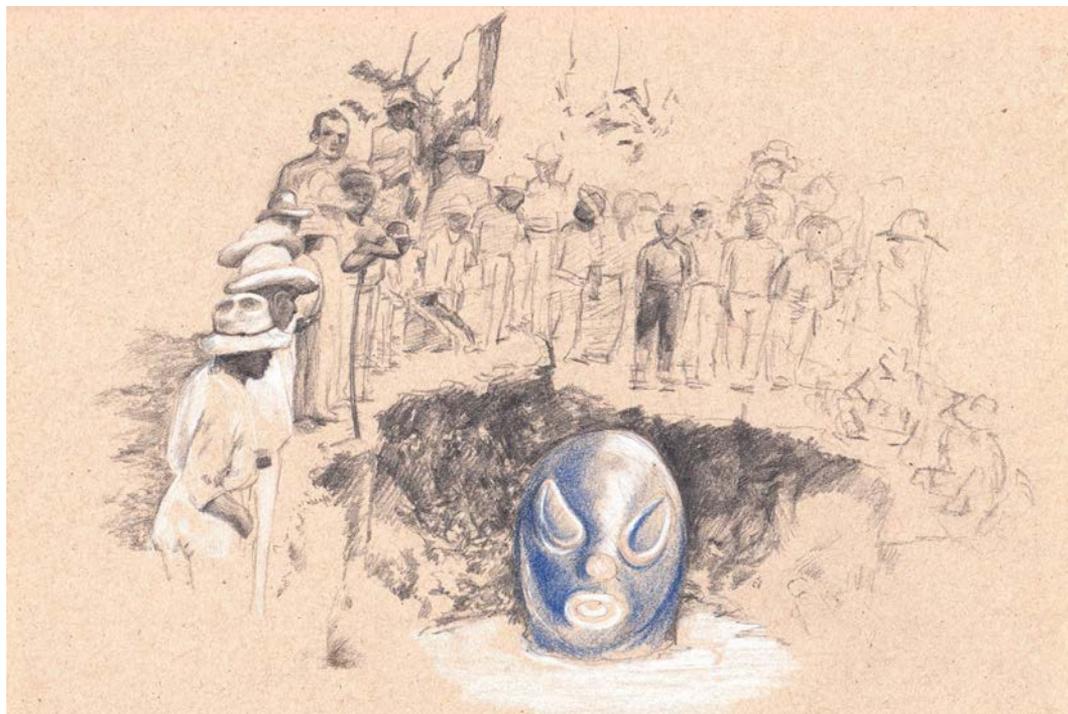


en Laredo, Texas, con los apodos que le habían puesto sus colegas de la industria ferroviaria: el *Tosco* y el *Manotas*. A partir de ese momento, poco a poco Blue Demon empieza a adentrarse más en el mundo de la lucha libre y a dejar de ser sólo una *persona* para convertirse en un *personaje*. A la par de su trabajo como trombonista, ferrocarrilero y garrotero, se entrenaba con Rolando Vera, precursor de la lucha en Monterrey (y quien después le puso el nombre al Demonio Azul). Meses después de luchar sin máscara, Blue Demon hace por fin su debut oficialmente, rudo y enmascarado.

El nombre, junto con la máscara, son componentes fundamentales para completar la imagen del luchador. En los cuadriláteros mexicanos hemos visto desfilan a Black Shadow,

Mil Máscaras, Pequeño Universo, el Santo, con nombres que suelen ser totales y ambiciosos. Así que un *demonio azul* puede integrarse fácilmente en un universo de significados. Alejandro Muñoz, el hombre del que nació Blue Demon, se vuelve tan pequeño ante la máscara que resulta apenas anecdótico para contar su historia.

La máscara de luchador significa varias cosas simultáneamente. Detrás de ella se encuentra la larga tradición de máscaras prehispánicas en México, todas ellas utilizadas en rituales especiales donde quien las viste se vuelve otro en favor de algo sagrado. Esta transformación de alguna forma también alcanza a los luchadores mexicanos. En 1934, un año después de que la lucha llegara a México, la Maravilla Enmascarada se cubrió el



Abraham González Pacheco, del proyecto *Yacimiento 34*, 2018

En el instante de mayor gloria del luchador más famoso de México, Blue Demon le recordó violentamente las reglas y defendió el honor de su amigo y maestro. A partir de ahí, el Santo y Blue serían enemigos por siempre.

rostro por primera vez, replicando un truco en la lucha libre estadounidense que se llamaba igual que él: *maravilla enmascarada*, y consistía en que los luchadores subieran al ring cubiertos. Así surgió una nueva forma de codificar la lucha libre. A partir de entonces, la máscara sería fundamental para treparse al ring siendo otro y el mismo a la vez.

La máxima "la máscara no hace al luchador, pero el luchador sí hace a la máscara" se convirtió, en el caso de Blue Demon, en una afirmación literal porque fue él quien modificó su máscara inicial, agregándole un antifaz color plata inspirado en la del Médico Asesino, otro famoso luchador; y en diversas entrevistas declaró que desde un principio disfrutó luchar con máscara: siempre le gustó sudar y ocultar su rostro tras ella. Mirar el rostro de Blue Demon es mirar su máscara, son un mismo sujeto, y esa fórmula indivisible creadora de luchadores se defiende con todo, y ante todos. Aunque el adversario sea el nuevo héroe nacional. La máscara se defiende incluso a patadas.

Cuando debutó en septiembre de 1948 como Blue Demon en la Arena México (invitado por Jesús Lomelí, entrenador del Santo) empezó a hacer mancuerna con Black Shadow. Para aquella época la lucha libre ya gozaba de gran fama en todo el país: se había consolidado durante el México posrevolucionario, cuando la idea del gobierno era modernizar a como die- ra lugar, y uno de los modos de hacerlo era por medio del deporte y la competencia. De tal forma que la lucha libre resultó ser una disciplina ideal y de ella empezaron a surgir grandes figuras que eran al mismo tiempo héroes populares e ídolos deportistas.

En 1952, Black Shadow era el luchador más importante del medio hasta que se le presen-

tó un encuentro máscara vs. máscara contra el Santo, que apenas empezaba a ser una estrella del ring. Sólo en las luchas más importantes se apuestan las máscaras o las cabelleras, porque son elementos que ponen en juego las identidades. Apostar la máscara es apostar incluso la trayectoria. Black Shadow perdió ante el Santo, que se volvió el nuevo héroe de la lucha libre. Ésa fue su prueba definitiva. Cuando ganó estaba tan emocionado que incluso intentó romper uno de los principios dentro de la lucha libre: quitarle la máscara a Black en vez de dejar que él mismo lo hiciera. Es un pacto entre luchadores que a pesar de la derrota, es el portador de la máscara quien debe quitársela. Y aquí aparece Blue Demon. En el momento en que el Santo se acercaba a Black Shadow para arrebatarse la máscara, Blue Demon le lanzó un patadón para impedirlo. Así, en el instante de mayor gloria del luchador más famoso de México, Blue Demon le recordó violentamente las reglas y defendió el honor de su amigo y maestro. A partir de ahí, el Santo y Blue serían enemigos para siempre. Después del pleito durante el desenmascaramiento de Black Shadow, la gente ovacionó a Blue Demon y se confirmó que era *técnico*, es decir, un tipo bueno, un seguidor del orden.

A partir de entonces, Blue Demon selló su destino y se dedicó a vengar a su maestro. El 7 de agosto de 1953 finalmente Blue Demon venció al Santo en la Arena Coliseo, por lo

que decidió retarlo también en el campeonato Mundial Welter. El 25 de septiembre se enfrentaron ante más de nueve mil aficionados. La primera caída fue de Blue; la segunda, del Santo, y la tercera de Blue con su llave llamada *estaca india*.

En *El principio del placer* José Emilio Pacheco habla de la pérdida de la inocencia a partir de un personaje que descubre que fuera del ring los luchadores que eran rivales, en realidad son amigos. Algo así pasa con el Santo y Blue Demon una vez que se va más allá de la anécdota y los títulos de películas.

Blue Demon nunca logró amasar la fama y la idolatría que alcanzó el Santo. En el cine muchas veces tuvo que compartir créditos con él, siempre con todas las reservas y molestias posibles; incluso afirmaba que el Enmascarado de Plata le boicoteaba las películas. ¿Y cómo juzgarlo? En la arena podía haber ganado Blue Demon, pero en el cine y el star system siempre triunfaba el Santo.

Las primeras películas del Santo se estrenan en 1958 simultáneamente: *Santo vs. Cerebro del Mal* y *Santo vs. los hombres infernales*; unos años más tarde, en 1964, con el estreno de *Blue Demon: el demonio azul* y de *Blue Demon vs. el poder satánico*, su eterno adversario inaugura su carrera cinematográfica. En la primera, Blue Demon se enfrenta a una especie de Hombre Lobo y a Mr. Hyde, que decide que su misión en esta vida es acabar con él. La película pasa por cartelera sin pena ni gloria y cuenta con una actuación especial del Santo. El cartel promocional de la segunda traía la leyenda "Actuación especial de Santo, el Enmascarado de Plata", como una forma de decir: "sabemos que Blue no es nada sin el Santo" porque, a pesar de que otros luchadores estelarizaron sus propias películas antes

que Blue Demon y que también tenían menos fama que el Santo, a ningún otro le pusieron ese letrero de garantía.

En 1966 sale *Blue Demon vs. las diabólicas*, que tampoco brilla mucho, porque todos se refieren a *Santo vs. las mujeres vampiro*, estrenada varios años antes. Además, hay que decirlo, las apariciones del Santo en esa película son francamente ridículas y forzadas (y miren que hablar de algo forzado y ridículo en películas de luchadores no es cualquier cosa). Hay un plano donde el Santo lucha después de Blue como para afirmar: "miren, sí es el mismo universo, ¿eh? Acá nada hay que temer." La segunda aparición es a la mitad del conflicto, cuando Blue Demon está combatiendo las fuerzas satánicas y el Santo sólo aparece para decirle: "Siempre que necesites estaré a tu lado", que es básicamente el equivalente cinematográfico a "Quedo atento a sus comentarios, saludos".

Después de casi treinta años de cine de luchadores, el puntaje total volvió a dejar a Blue Demon en segundo lugar. Mientras él hizo 24 películas, el Santo, 52.

La lucha libre es implacable: el que llega en segundo lugar ya perdió la cabellera, la máscara o la lucha. Llegar después equivale a no llegar en un universo donde todo se lee en código binario.

Hay algo que es indiscutible: a Blue Demon le debemos un epíteto. El Santo es El Enmascarado de Plata, de eso no queda duda alguna. A Blue Demon han intentado ponerle como epíteto, un poco a la fuerza y por compromiso, la traducción de su nombre, pero definitivamente merece algo más. En mi muy humilde parecer deberíamos llamarlo simplemente por lo que fue: *rey de la máscara, defensor de la identidad*. **U**

LA REALIDAD EVANESCENTE

Julieta García González

¿Qué es Twitter? ¿Dónde está? ¿Qué espacio le corresponde ahora y cuál le corresponderá en el futuro? Durante siglos los elementos que formaron parte de la cultura y tuvieron un papel importante en el pensar y quehacer de las sociedades fueron objetos palpables: un pedernal, un molino, una imprenta, una escafandra, un foco, un aparato computador... El conocimiento se extendió o se escondió, se proclamaron falsedades y verdades que pudieron conservarse gracias al papel y a los caracteres impresos. Para que los inventos se lograran y prosperaran, se requirió de espacios de silencio y vacío. En los museos o en las casas viejas, enterrados para ser descubiertos o sumergidos en el fondo de algún océano, hay objetos tangibles que cuentan la historia de nuestra historia, incluyendo las reflexiones que le dieron lugar. Así que suponer el futuro a partir de la evanescencia de la información y de la velocidad de las relaciones digitales tiene varias dificultades. La primera es que no sabemos bien de qué estamos hablando, no podemos señalar con precisión al conjunto de palabras, pensamientos y sucesos que se conocen como *redes sociales*, que emanan de ellas y que, en espiral, regresan al mundo.

El término *redes sociales* se acuñó al inicio de la década del 2000. En inglés es *social media*, esto es: medios de comunicación manejados por gente común. La palabra *red* dentro de la frase en español hace alusión a

Imagen de dominio público ▶



El cerebro recibe descargas de dopamina cuando hace una publicación y otras tantas cuando recibe las respuestas.

internet, de la que son nativos estos sistemas que enlazan grupos de individuos y que ahora se llaman *plataformas*.

Tanto *social media* como *red social* son términos extraños, engañosos por el alcance que pretenden y por lo que quieren esconder (para empezar, la desigualdad entre sus integrantes). Twitter, una de las pocas plataformas que ha sobrevivido desde que empezaron a eclosionar los primeros y rústicos medios que unían por la vía digital a las personas, se diferencia de las otras por la inmediatez. Facebook —la más clara de sus competidoras— permite que las personas de esa “red” sean “amigas” y que se extiendan en largas quejas íntimas o en compartir su felicidad con detalle. Todo en ella es expansivo.

En el mundo del pajarito azul las cosas son más honestas: hay “seguidores”, no amigos; la extensión de las publicaciones es limitada, así que lo dicho debe medirse; las aprobaciones se dan en respuestas también inmediatas y breves, y hay un corazón que señala que algo “gusta”. “¿Qué está pasando?” es la invitación para consignar ese momento.

En *Orgullo y prejuicio* (1813), Jane Austen describe los avatares de una familia en la campiña inglesa. La vida social de los Bennet es descrita por Elizabeth, una de sus integrantes y protagonista de la novela, con mucho detalle: las visitas a los vecinos se llevan todo un día y pueden prolongarse en estancias de semanas; las reuniones familiares son también episodios largos y duraderos; las fiestas convocan al pueblo entero, se preparan con mucha ante-

lación y sus efectos permanecen en la mente y las vidas de los asistentes durante años. Los tiempos dilatados de la novela son los tiempos dilatados de una realidad previa, cuando la tecnología no había llegado para modificar nuestra percepción del entorno, cuando no era aburrido mirar un atardecer en soledad y había que sentarse con una persona, frente a frente, para conocer lo que pensaba.

El siglo XIX inglés fue el hogar de los avances tecnológicos. La diferencia entre lo que pasaba entonces y lo que sucede ahora es que estos avances han llegado a nuestra intimidad, filtrándose en nuestros momentos más privados, colándose hasta nuestro cerebro. La era digital no llegó únicamente como solución a problemas prácticos. Llegó, sobre todo, como una herramienta de compra y venta de voluntades. Esto, que suena excesivo, no fue algo que se planeara de manera cuidadosa. Sucedió como pasan casi todas las cosas en el mundo: por purito accidente.

Dice Nick Bilton en “All Is Fair in Love and Twitter” (*New York Times*, 2013): “Una de las grandes rarezas de Silicon Valley es que los innovadores tecnológicos se refieran a sí mismos como ‘empresarios’. Las más de las veces, quienes tienen las ideas de alguna compañía no tienen el menor conocimiento de cómo hacer dinero [con ellas]”.

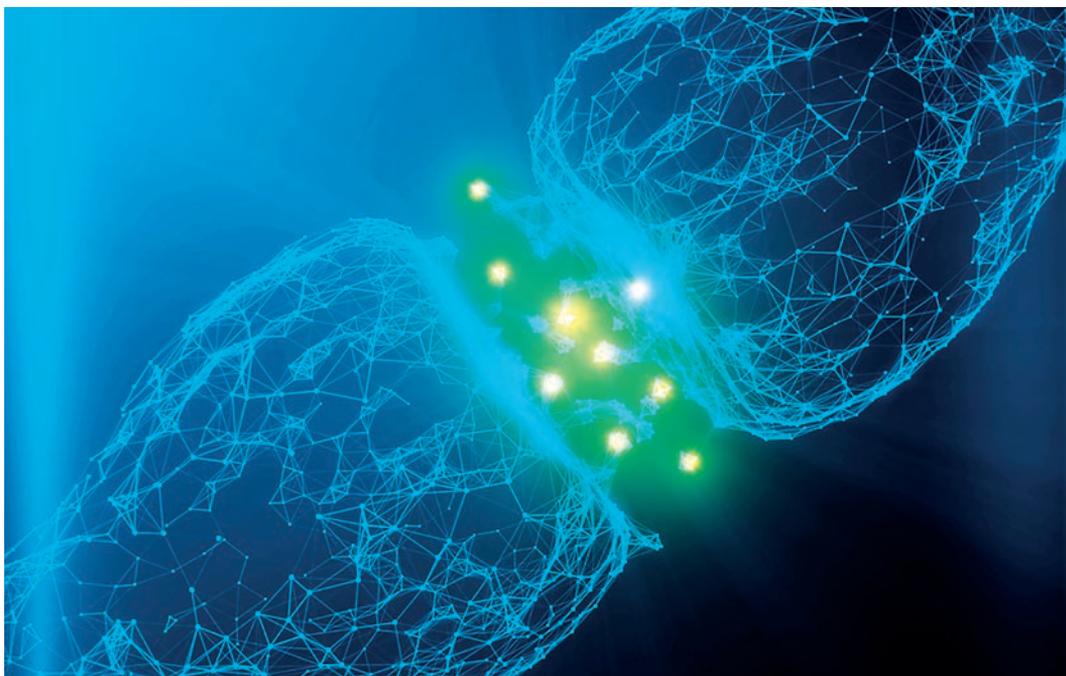
Twitter se creó como un medio para compartir un “estado” personal. Jack Dorsey, uno de los fundadores, va por la vida diciendo que su idea siempre fue ofrecer un espacio (digital) para difundir ese estado. La realidad es que fue Noah Glass, cofundador de la red social, quien descifró cómo distinguir la idea original de Dorsey —una suerte de alerta del cotidiano: “durmiendo”, “comiendo”, “trabajando”— de lo que existía ya en sistemas

como el Messenger o el ICQ, que enlazaban usuarios a través de cuentas de correo. Glass pensó que sería interesante lanzar al vacío de lo que se llamaría más adelante Twitter algo personalísimo, individuado: un pelotazo de intimidad. El 21 de marzo de 2006, Dorsey subió a su red: "Invitando a colegas". El primer tuit lanzado al aire de la era digital no fue personal o poético. Fue una invitación torpe, que no auguraba nada para el futuro.

En lo que el mundo entendía, poco a poco, que podía entrar a su propia computadora y, desde ahí, compartir palos o besos con los demás, la vida dentro de la empresa Twitter era como telenovela colombiana de los noventa, llena de enredos y traiciones que distrajeron a los ingenieros y permitieron a los financieros encontrar formas de sacar provecho a algo que muy pronto mostró ser adictivo. No se sa-

bía todavía bien por qué, pero era claro que a la gente le fascinaba y que, mientras más quisieran tener los trinos cerca de sí, más dispuestos estarían a pagar un precio por ellos.

Hace unas décadas lo que dijera un jefe de Estado se tomaba con una seriedad absoluta. Las palabras se medían y la presencia mediática también. Pero las redes sociales han cambiado ese panorama. Justo cuando parecía que Twitter languidecía, llegó Donald Trump y fue como abrir la caja de Pandora. La primera vez que la importancia política de esta red social resultó obvia fue en 2009, con la Primavera Árabe. Twitter daba voz y visibilidad a los que no la tenían (pero podían acceder a internet) y permitía que sus puntos de vista fueran conocidos por "todos". De entonces a



Representación de la acción de la dopamina en el cerebro. Imagen de dominio público

la fecha, las estrategias de quienes arman campañas (y cobran por ellas), de los mercadólogos, los merolicos mediáticos y los grupos extremistas, se han sofisticado muchísimo. Entienden que, a diferencia de los panfletos políticos escritos en el siglo XVIII, repartidos de forma anónima a un círculo limitado de personas, la información compartida entre quienes usan esta plataforma puede alcanzar a millones por todo el mundo. Lo que se explota son las asociaciones ideológicas, las filias y las fobias: el racismo, el clasismo, la radicalización de las posturas. Las redes sociales han cambiado el rostro político del mundo y Twitter ha tenido una participación fundamental en ello.

Cada vez que alguien activa los botones de cualquier red social activa también los de su cerebro. Éste recibe descargas de dopamina cuando hace una publicación y otras tantas al obtener respuestas. La inmediatez y eficacia de Twitter han convertido al sistema en el recurso favorito para recibir noticias y entablar discusiones. Trump es apenas uno de los líderes mundiales que se apoyan en esta red social para atacar a sus contrincantes y polarizar a su base. Como él, hay decenas de personajes con poder que acuden a soltar unas pocas frases que mueven a las personas como las corrientes a las anémonas.

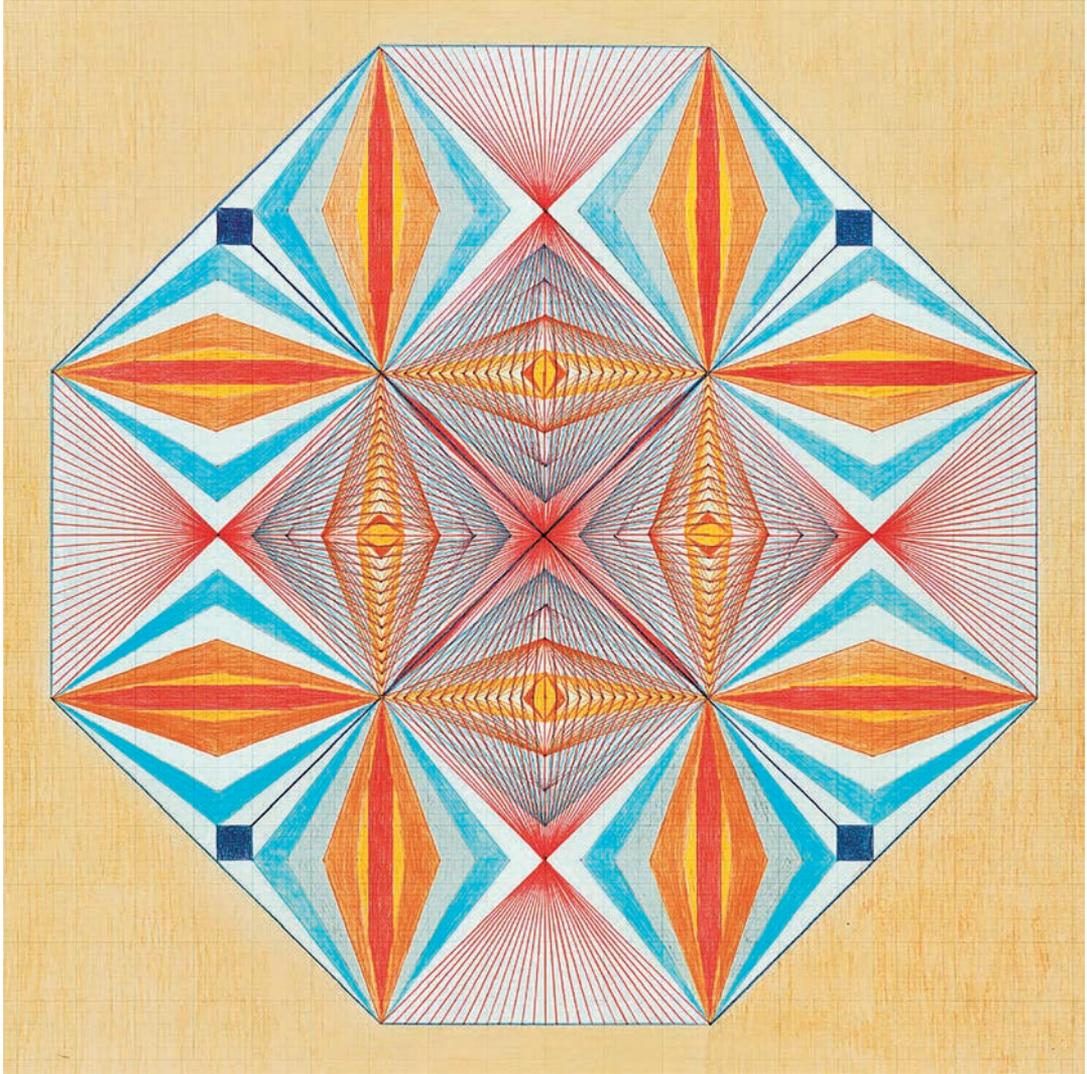
Las inyecciones de dopamina al cerebro de todas las redes sociales han convertido a la gente en adicta. Acuden a su espacio favorito (YouTube, Facebook, Instagram, Twitter) a validar sus emociones, a encontrar satisfactores inmediatos, sin tolerancia a la frustración. Que colapse o falle cualquiera de las redes se vuelve información que va a dar a las

primeras planas y aparece en los noticieros televisados. Cada una de estas redes está rodeada de un número casi infinito de elementos a los que los usuarios pueden darle clic para ingresar a una nueva esfera de obsesiones y satisfactores. Lo que Twitter ofrece, con su diseño y sus algoritmos, son opiniones de personas reales y establece el tiempo también real en el que sucedieron: inmediata, breve, eficaz, directa. Incluye caramelos visuales (fotografías, videos) y auditivos (música, podcasts) que pueden enlazar a otras redes que se dedican exclusivamente a eso (a los audios o videos, por ejemplo). Los filtros de seguridad son escasos y casi siempre gazmoños: la pornografía está vetada, pero los discursos de odio tardan semanas (siglos, para el tiempo digital) en ser detectados y, cuando lo son, otras tantas en ser castigados. Así que los usuarios pueden chapotear en las cosas que los reafirman y se sienten envalentonados para amar u odiar sin las pausas que antes, cuando la tecnología comenzaba y Jane Austen vivía, estaban impuestas por el entorno.

Cada día son lanzados 500 millones de tuits por más de 300 millones de usuarios en el mundo. El 70% son personas de entre 29 y 50 años, que acuden a Twitter para despotricar e informarse: esto es, la gente con mayor capacidad para tomar decisiones.

¿Qué es, entonces, Twitter? Un mundo paralelo, una realidad alterna que se cuenta desde las descargas de dopamina de millones de cerebros, sin los filtros de la realidad concreta. Es, a pesar de todo, una realidad: una que está formándose apenas y que no es, como parece todavía, polvo, sombra, nada. **U**

Emma Kunz (1892-1963), *Dibujo Núm. 013*, s.f. ►



CRÍTICA

SONRÍE O MUERE Y CAUSAS NATURALES

BARBARA EHRENREICH

ALGUIEN TENÍA QUE DECIRLO

Arturo Vallejo

Parece haber, al menos en la mente de algunas personas, una contradicción entre ser científico y ser activista. La premisa, ya suficientemente desacreditada, pero que se niega a morir, es que la ciencia debe ser objetiva y libre de ideología. Abrazar una causa, según esta lógica, compromete la integridad de los científicos y las científicas. Es un tema relevante en el contexto geopolítico y económico de hoy, lleno de controversias alrededor de temas como el calentamiento global, los organismos genéticamente modificados, la seguridad energética o los tratamientos para pacientes con VIH, por mencionar sólo algunos. Todos atravesados por posiciones eminentemente políticas y que involucran no sólo a expertos, sino también a comunidades de afectados y, ¿por qué no?, a grupos de activistas.

Viene a cuento porque la editorial Turner acaba de publicar un par de libros de Barbara Ehrenreich, doctora en inmunología celular, convertida en periodista convertida en activista. A pesar de su formación como científica, esta autora se ha declarado abiertamente socialista demócrata, socióloga aficionada, y ha dedicado buena parte de su carrera a ser una *mythbuster*, es decir, a denunciar algunas de las creencias populares de la cultura y la ciencia.

Es tu culpa

Sonríe o muere. La trampa del pensamiento positivo se publicó originalmente en inglés en 2009, dato nada trivial si se considera que es inmediatamente posterior a la aparición del bodrio *El secreto*, de Rhonda Byrne, devenido en *best seller* en 2006, y a la crisis financiera mundial de 2008. Tiempos de pesadumbre, pero también de optimismo desenfrenado. Ehrenreich disecciona varios de los imperativos categóricos de nuestros tiempos: poner buena cara ante cualquier adversidad; decretar nuestros deseos para que se cumplan porque la mente tiene preeminencia sobre el mundo físico; si enfermas es porque tú lo provocaste; si tienes un accidente, tú lo llamaste; si eres pobre es porque quieres: es tu culpa. Es tu culpa. Es tu culpa. La conexión entre estas máximas y aquellas del neoliberalismo, del tipo "el cambio está

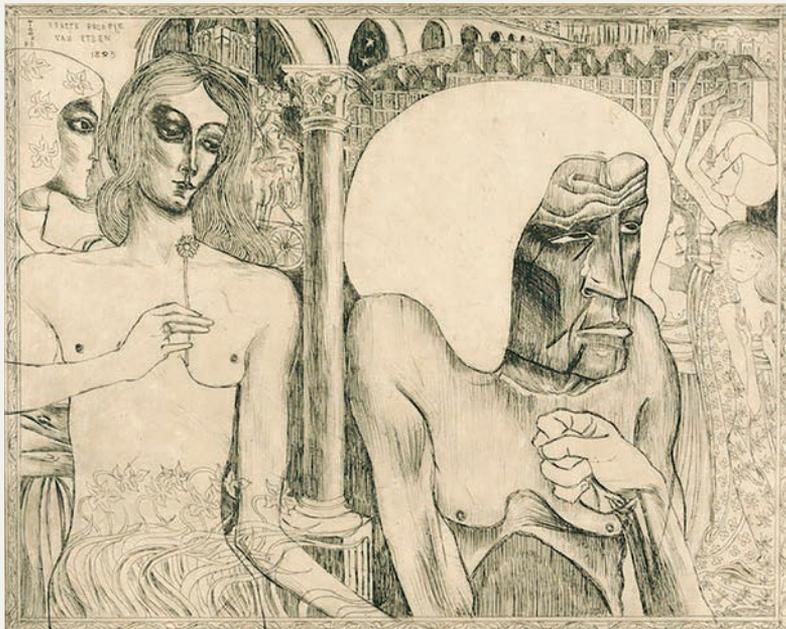


Turner, Madrid, 2018

en ti", no es casual. Si en el siglo XIX el *spleen* era de lo más chic, hoy la *saudade* queda relegada para emos y otros inadaptados.

La autora analiza esta epidemia de felicidad en sus tres fases centrales: histórica, económica y espiritual. En el apartado "Las negras raíces del optimismo estadounidense" remonta su origen al "Nuevo Pensamiento" de Phineas P. Quimby, surgido en Estados Unidos durante el siglo XIX y con el cual se intentaba contrarrestar la depresión calvinista. Ser feliz como responsabilidad personal es también parte de la cultura protestante.

En "Motivar el negocio y el negocio de la motivación" establece, a partir de estudios de caso, un lazo entre este fenómeno del pensamiento con las prácticas corporativas contemporáneas, la llamada *cultura organizacional*, en la que los gerentes no hablan de *problemas*, sino de *áreas de oportunidad*. Prácticamente todas las multinacionales buscan dar algún tipo de motivación a sus empleados, en ocasiones rayando en la tortura física. Así sucedió, se relata en el libro, con una empresa de Utah llamada Prosper, que para motivar a sus empleados los sometía a agresiones dignas de la policía judicial mexicana. No es una mera anécdota, es ante todo un viaje hacia lo más profundo y oscuro del capitalismo.



Jan Toorop, *Symbolic Representation*, ca. 1890

El tercer vértice está en "Dios quiere que seas rico": la relación entre la motivación de negocios y la religión es evidente en los credos y movimientos espirituales corporativizados. Antiguos estadios deportivos y viejas salas de cine convertidas en iglesias. Templos que han retirado de su liturgia elementos como Jesús en la cruz, por ser demasiado "negativos". Si acá tenemos Pare de Sufrir, en Estados Unidos la contraparte está en los Joel y Victoria Osteen, los Rick Warren, los Robert H. Schuller y una larga tradición de *televangelistas*. La motivación como producto y el gran mercado de accesorios, no sólo libros y (especialmente) audiolibros, que se ha creado alrededor de ella: pulseras, amuletos, tazas, peluches y demás. La idea de un ser supremo, o un Universo, que concede todo lo que se le pide y que sólo está esperando nuestras órdenes y decretos. Las buenas nuevas son que en la iglesia-empresa nadie va al infierno.

Entrelazadas con este fenómeno animoso, Ehrenreich, no deja de atender otras de sus ramificaciones manifiestas, ya sea en el sector salud (foros y grupos de apoyo para pacientes, terapias alternativas, el optimismo como cura), en el de la psicología positiva (el *coaching* y las bases "científicas" del pensamiento positivo) o en el desempleo, con negocios que en lugar de liquidar a sus empleados les ofrecen cursos para superar la depresión ("es el gran regalo que le hizo el mundo de la empresa a sus empleados despedidos: el pensamiento positivo").

Sonríe o muere muestra otra cara del "a la carta" posmoderno de Lipovetsky, con valores, religiones y creencias convenientemente sincréticas y a modo para hacernos sentir bien. Quienes no somos felices, denuncia Ehrenreich, somos los que sobreanalizamos todo, tan fácil que es.

Te vas a morir

Además, Turner nos ha traído *Causas naturales. Cómo nos matamos por vivir más*, publicado apenas el año pasado. En su trabajo más reciente, la periodista y activista explora la curiosa obsesión que tenemos por extender nuestro tiempo de vida. Una pretensión que raya en lo que en filosofía se denomina *transhumanismo*: un movimiento que sostiene que estamos obligados a mejorar nuestras capacidades físicas y mentales mediante la tecnología y que en su faceta más extrema ha creado verdaderos *cyborgs*.

Pero no es asunto sólo de implantes cibernéticos, hay manifestaciones más cotidianas. La primera parte del libro la dedica a explorar la faceta social de nuestro anhelo por la permanencia: cambios en el estilo de vida, de alimentación, ejercicio físico y, en general, toda una



Turner, Madrid, 2018

industria del bienestar y la biomedicalización. La segunda parte se ocupa de la biología del cuerpo, ofreciendo, de acuerdo con palabras de la propia autora, “una visión distópica”. Adiós a la imagen del cuerpo humano como una maquinaria perfecta. Hola a la fisiología como escenario de una guerra intestina (por recurrir a una analogía que se antoja pertinente). *Causas naturales* tiene en buena medida una orientación más claramente científica que *Sonríe o muere*, pues se ocupa con más detalle de los aspectos médicos y biológicos del envejecimiento y la enfermedad.

Los 30 son los nuevos 20, los 40 son los nuevos 30 y así sucesivamente. La más cruel paradoja, afirma Ehrenreich en el capítulo “La revolución de la mediana edad”, tal vez radique en la devoción por la medicina preventiva. Una cascada de análisis muchas veces innecesarios, y que generalmente parecen sacados de una cámara de tortura medieval (ver mamografía) o del manual del agresor sexual (ver colonoscopia). No es necesario ser teórico de la conspiración ni anti-vacunas para ver detrás de estos rituales una industria médica billonaria que fomenta, a la que le urge, que nos sintamos enfermos. No somos pacientes, somos consumidores médicos. En un sistema económico sobrediagnosticado, afirma la autora, el mayor acto de rebeldía es negarse a ver a un médico.

En “Rituales de humillación” y “El barniz científico”, Ehrenreich desmonta los cimientos epistémicos fundamentales de la medicina con agudo sentido antropológico. Hay en ello dos líneas: por un lado presentar la variada selección de procedimientos médicos como rituales que no son muy distintos a los de los pueblos originarios. El otro ángulo es el de las sorprendentemente pocas evidencias e información científica que existen de que dichos procedimientos en verdad funcionen. “Medicina al dedazo, prueba y error”, le dicen, como episodio de *Doctor House*.

Complementan esta primera sección algunas reflexiones sobre la cultura del gimnasio, el holismo, los alimentos orgánicos y naturales, sin grasa, sin gluten y su relación con la estratificación social. Espacios y prácticas que por su naturaleza se deberían considerar como de ocio se han convertido casi en un trabajo bajo la filosofía del “hazlo tú mismo”. La idea de *biohackear* nuestro propio organismo. Así la cultura del narcisismo, en la cual regular el cuerpo parece ser la única posibilidad de control en un entorno de incertidumbre económica y emocional.

El holismo, tan a la mano para la cultura de la inmortalidad, propone el cuerpo como un todo en el que las partes (tejidos, órganos, cé-

lulas) trabajan de forma armónica. Sólo basta pensar en el cáncer o las enfermedades autoinmunes para echar por tierra esta imagen, propone Ehrenreich. No se trata de una anomalía, sino de una función inherente de nuestras células y lo cierto es que, al final, con ejercicio o sin él, con alimentos orgánicos o comida chatarra, con y sin medicina preventiva, nuestro organismo se degrada progresivamente y todos morimos.

Algo que une a ambos libros, además de la poca tolerancia hacia la charlatanería, es que tanto *Sonríe o muere* como *Causas naturales* no son producto de una mera revisión bibliográfica, sino de un intenso trabajo de campo, entrevistas y observación activa, en el cual la autora está siempre por delante. Un cúmulo de experiencias en primera persona narradas con una voz aguda, sarcástica y humorística. Imprescindibles ambos para comprender nuestro entorno económico y emocional. **U**

EL SISTEMA DEL TACTO

ALEJANDRA COSTAMAGNA

LA FÍSICA DEL PASADO

Irasema Fernández

¿Quién, exiliado de su patria, se evita también a sí mismo?
HORACIO



Anagrama,
Barcelona, 2018

Cuando se trata de la familia hay que correr: al interior de uno mismo o fuera de ella, quizás hacia un rincón privado de la casa o la ciudad de otro país. Los lazos familiares se entretejen finamente para formar jaulas con huecos minúsculos que sofocan a cada uno de los integrantes, en quienes surgirá un tremendo deseo por desmembrar los nudos que la componen. Cuando uno de ellos logre hacerse espacio suficiente para escapar, los nudos disueltos serán daños permanentemente en los afectos familiares y sólo el viento de la distancia hará de ese hueco una ventana natural para respirar con soltura dentro de la jaula. Y una vez hecho el daño, ¿de qué manera muta todo lo que es interpelado por una ráfaga de viento?

Así lo parece en *El sistema del tacto*, de Alejandra Costamagna, finalista del Premio Herralde de Novela, la autora recupera una his-

toria familiar que va de la ficción al documental: notas, cartas, postales, un manual para inmigrantes italianos, una máquina de escribir, una enciclopedia con entradas sobre pájaros y el mundo, un manual para mecanografiar correctamente, fotografías y un cuaderno con ejercicios dactilográficos que se mezclan para contrapuntear la narración de sus protagonistas, Ania, su tío Agustín, el fantasma omnipresente de su tía abuela Nélide y una máquina de escribir que reproduce erratas. La novela se lee con el centro tambaleante de un tiempo presente que parece dar pasos hacia atrás, tal vez *corriendo en reversa* sea más preciso, en zig zag, como lo haría alguien que desea escapar de un lugar y es presa de unas palabras que lo empujan violentamente a su sitio de "origen". La protagonista autohereda un cúmulo de papeles viejos imposibles de rearticular, dada su naturaleza de restos, que le dará a la novela una composición particular y hace recordar el Arte Correo y el movimiento Fluxus.

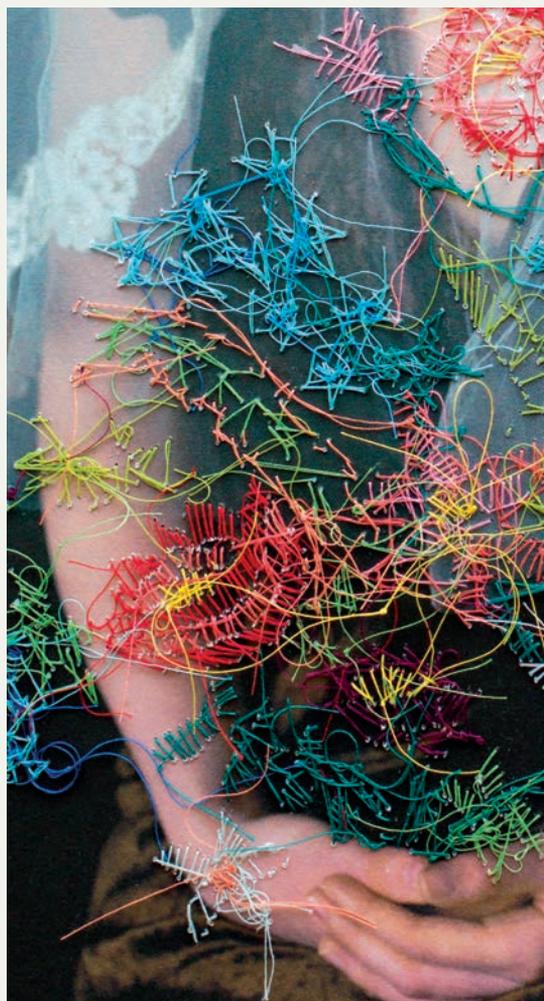
La historia comienza con Ania, una profesora de lengua que trabaja regando plantas en casas ajenas y cuidando perros en sus ratos libres. Su economía poco estable hace que acepte un favor que le pide su padre: que viaje a Campana, un pueblo en la provincia Argentina, para visitar a su tío Agustín, quien se encuentra enfermo en el hospital, cercano a morir. Poco se habla de la relación que el padre de Ania y su tío compartieron de jóvenes; salen juntos en las fotos familiares y parece ser que se educaron en la misma casa (la de los padres de Agustín) con su tía Nélide, una inmigrante originaria de Piamonte, Italia, a quien los recuerdos de una vida pasada, interrumpida por una guerra en su tierra natal, empalmaron mal con su reciente extranjería y provocaron daños cerebrales permanentes hasta el punto del delirio y la pérdida de memoria.

En su viaje rumbo a Campana, Ania recuerda cuando de niña era cirujana de mariposas, enderezaba sus antenas chamuscadas, sus patas y sus alas, para que aquellos bichos que a ella le parecían pájaros frágiles sin canto ni plumas pudieran sobrevivir. Una habilidad que desarrolló durante los trayectos en tren o citroneta por la cordillera, de Chile hacia Argentina, (cuando su padre la llevaba para pasar el verano), y donde las mariposas, junto con otros insectos, se quedaban atrapadas en las rejillas. Esa habilidad más tarde se convertiría en el filtro que usaría para entender la naturaleza de su familia: pájaros, de naturaleza migratoria, con las alas fracturadas.

Resulta muy interesante pensar que existen historias de los integrantes de nuestras familias de las que jamás nos enteraremos y que no formarán parte de los recuerdos compartidos, ya sea en la misma época con el núcleo inmediato, o en nuestra relación con generaciones pasadas. Podrá ser por la falta de interés o por el recelo con el que cada integrante guarda su vida privada. Así se compone esta novela, los personajes tienen muchos pensamientos en torno a su familia pero tocan sutilmente sus vidas, puesto que no habrá comunicación ni confianza.

De niña, Ania no deseaba conocer el pensamiento de su tío, ni podrá lograrlo ya de adulta cuando posee todos esos documentos dactilográficos, pues esa otra narrativa —lo que fue la vida de Agustín— se contará a expensas de Ania, en confidencialidad con el lector. En su ensayo *Sobre la idea de una comunidad de solitarios*, Pascal Quignard dice que sólo existen dos sujetos perdidos: aquél de las ruinas irrecuperables, con bloques sin interpretación, y el sujeto perdido que se encuentra al levantar las piedras, y a quien habrá que descomponer sus símbolos, desarticularle las palabras y hacerle la arqueología de las morfogénesis, una física del pasado.

Ese tiempo obsoleto, el de la ruina, con sus zonas no pronunciadas y sus silencios, es donde se enmarca la historia de Agustín, que es narrada en presente, como si el lector pudiera acceder a ella mediante una bola de cristal fracturada. Un hombre introvertido y temeroso, aislado del mundo, con resentimientos acumulados hacia sus



Melissa Zexter, *Woman with Veil*, 2014



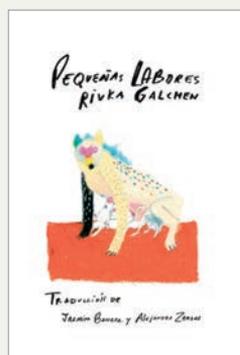
padres, a quienes mira como captores. ¿Qué se necesita para volverse extranjero? ¿Carácter, facultades, dinero? ¿Juventud? ¿Un corazón frío? ¿Hay una manera no violenta de abandonar a una la familia? ¿Cómo escapa uno cuando su ascendencia proviene del desarraigo? Son algunas de las preguntas que rodean al segundo protagonista, y forman parte de las muchas historias que se desarrollan fragmentariamente y se entrelazan en *El sistema del tacto*, que explica su nombre al ser una técnica que ofrece las ventajas de poder escribir sin mirar el teclado que se presiona.

Imaginemos lo siguiente: estamos aprendiendo a escribir sobre una máquina y tecleamos la misma palabra repetidas ocasiones, sin oportunidad de corregir los errores y la mala ortografía. Quebramos la sintaxis y no podemos utilizar ni una vez la tecla de retroceso, así que

acumulamos las faltas. Imaginemos que no tenemos más opciones que seguir escribiendo en esa máquina. Una y otra vez realizamos la tarea de manera obsesiva, con sus errores constantes y poco a poco vamos dominando la técnica: nos abrimos espacio entre sus letras hasta encontrar un lugar propio, un espacio en blanco, otra ciudadanía. "Se cierra la boca. Se escribe. Se está solo. Se es uno mismo. Se respira.", dice Pascal Quignard. Acaso ésa sea una extranjería apropiada, viajar hacia dentro, con recuerdos tiernos o acumulados, con fotografías de extraños sonrientes, pájaros que aprendieron a ser otros, lejos de la tierra. Como dice la narradora, hay que aprender a conversar con las diferentes edades de una misma y confrontar el recuerdo con la ruina. **U**

PEQUEÑAS LABORES

RIVKA GALCHEN



Antílope, Ciudad de México, 2018

Milagros Abalo

Pequeñas labores es un libro organizado en fragmentos, listas, anotaciones, comentarios, observaciones, ensayos breves y lecturas que Rivka Galchen lleva a cabo en relación con y en paralelo a la crianza de su pequeña hija, apodada *la Puma*, y en la última página del libro reapodada *la Pollita...*, pues ésta habría comenzado a desplazarse. Los apodosos que cada madre o padre suelen poner surgen de las características que en cada niño o niña se asoman según sea la etapa que esté viviendo, en relación con cómo se muestra y se mueve su cuerpo; la etapa aquí aludida es sobre todo el nacimiento del cuerpo y sus necesidades. De ahí que la crianza en los tiempos preverbales se asemeje tanto a la de los animales, y que casi siempre los apodosos tengan ese fondo, por su sonido, por su sentido y por sus desplazamientos. Así las guaguas y los niños o niñas pueden ser chinitas, pollitos, gatitas, perritos, o pumas, como en el caso de la hija de Rivka.

A lo largo de este breve libro la autora observa y toma nota del universo de la crianza —faceta inicial principalmente— y de todo lo que ese universo supone en escenas familiares, muchas veces descritas de manera cómica: rituales absurdos de su guagua, guaguas de otras personas, guaguas en el arte, en la literatura, en el cine, madres en la literatura, madres escritoras, maternidades que van alumbrando quizá su propia maternidad, o desalumbrándola según sea el caso, cosas ridículas aunque comprensibles que hacen las madres, todo tipo de subjetividades, trastornos del embarazo, paranoias, hormonas, como las que zapatean en la autora ante los comentarios de esa imbatible vecina, en el texto llamado “Dinastía”, cito: “Había gastado más espacio mental del que me parecía posible respondiéndole a una dinastía imaginaria”. Rivka deja rastro por medio de un diario de vida en el que confiesa que puede estar horas pensando en estas cosas y concluye: “Otro problema con ser madre de una guagua es la soledad”.

La maternidad es una suma de pequeñas labores en muchos casos invisibles de tan repetidas, pequeñas labores de día, pequeñas labores de noche. Rivka narra con gracia esos periplos absurdos que a veces una madre enfrenta con resignada desesperación y hasta con un mordaz sentido del humor. La maternidad enseña la paciencia, a punta de respirar, de contar y de cantar es que se aprende, y este libro, escrito

sin más ínfulas que las de dejar registradas algunas experiencias o ideas que suponen la llegada de una guagua a la vida de una madre, también habla de eso. De una madre, porque aquí son ella y su hija, y el resto del mundo. La presencia del padre es más bien invisible, salvo por la aparición en la fotocopia del pasaporte o en una acotación al paso. Quizás esto tiene que ver con que en la mayoría de los textos está el registro de ese primer tiempo de la maternidad, donde la relación que tenemos con la guagua es muy privada, umbilical, una especie de extensión del embarazo, de esa comunicación y traducción secreta en la que todavía nadie más logra entrar. La madre es quien llega a saber primero lo que le pasa: si hambre, si sueño, si caca, si muda. Si pensamos en el reino animal viene a la mente la madre ahí sola con los cachorros recién llegados al mundo. En el registro de sus pequeñas labores la mayoría de las veces, por no decir todas, están Rivka y *la Puma*, cito:

Apareció como un animal, un mono del viejo mundo recién descubierto, pero uno con el que podía comunicarme profundamente: era un sentimiento inquietante, tóxico, contra natura. Un sentimiento como de magia negra. Casi nunca nos separábamos.

Éste es un libro escrito en sintonía con los tiempos maternos y con el tren de pensamientos que supone toda maternidad, tren que poco a poco se abre a la ejecución de esas otras pequeñas labores, las que representan un aire en la maquinaria maternal, las que corren en paralelo a los quehaceres domésticos, como la escritura y la lectura en el caso de Rivka. El sentido de la frase "pequeñas labores" puede así tomar dos vertientes de las que se nutre: *Pequeñas labores maternas* y *Pequeñas labores individuales*. Acciones que se reúnen en el mismo cauce, pero que no son lo mismo. Textos que conviven en el mismo libro.

Rivka habla del trabajo doméstico, de cuánto pesa, pero lo hace sin padecimiento, y a propósito de esto la autora recuerda un texto que leyó en la universidad que: "proponía abolir el trabajo doméstico, porque no producía nada; se hacía y luego se empezaba de nuevo". Aunque una pensaría que el trabajo doméstico podría muchas veces propiciar las condiciones para un trabajo no doméstico... Lo que predomina aquí me trajo a la memoria la imagen de Sísifo llevando la roca una y otra vez a la cumbre de esa casera montaña maternal, como un acto irrepetible, aunque sin el peso de una condena. Su propia experiencia, la de Rivka en relación con la idea de la rutina, logra condensarla en una imagen hermosa y similar a la del mito: "a veces me encontraba a mí

misma imaginando a una mujer que una y otra vez llenaba de agua una jarra rota”.

Rivka trae a colación otra historia, la de la madre de unas gemelas que se había sorprendido a sí misma pensando comprensivamente en una mujer que ahogó a sus cinco hijos, y ella después de eso: “Llamó a su madre. Su madre le dijo: ‘La guagua humana es inútil, la guagua humana es como ningún otro animal, los animales al menos pueden caminar, mientras que la guagua humana es una nada’”. Esa condición de la guagua humana aquí descrita en voz de la madre de la amiga es una que toda madre asume hasta que el crecimiento crea autonomía. La maternidad forja el temple, para bien o para mal. Esto me llevó a preguntarme —muchos de los textos del libro gatillan otras reflexiones— si acaso todas las mujeres están preparadas para la maternidad. Ser madres es algo complejo precisamente porque nadie nos enseña, y lo más difícil es que sólo podemos saberlo teniendo la experiencia, por eso es que hay maternidades que se van al carajo, como la de esa madre que ahogó a sus cinco hijos, y de paso se ahogó ella también. Lo haya hecho o no, después de eso no tendría sentido seguir.

Las guaguas se sienten contenidas en el universo de la repetición, los cambios no son bienvenidos en la pequeña humanidad, y la labor de una madre pareciera tener que ver en parte con esto, con propiciar ese *loop* de las mismas actividades, de los mismos horarios, que son en definitiva el hábitat dentro del cual las cosas se desarrollan de manera constante. “Ilusión del tiempo detenido”, dice Rivka, como cuando se quedan viendo un mismo video o escuchando una misma canción por horas, que se hacen eternas. La repetición como contención, como refugio, como seguridad para el niño o la niña que ha llegado al mundo. Por eso es que ante cualquier intento de la madre por hacer algo diferente, lo que llamaría *pequeñas labores individuales*, siempre pareciera salir el tiro por la culata. Trabajar en otra cosa que no tenga que ver con la guagua es algo completamente incomprensible para la guagua, porque ellas, por muy guaguas, tienen antenas e inmediatamente hacen aparecer un gruñido o un llantito de manifiesta incomodidad. Entonces la madre vuelve a lo mamífero y asume eso como parte de las primeras renunciadas que están en la base de toda maternidad. Y Rivka es consciente cómicamente de ello. Intenta distraerse y vuelve a lo mismo, aunque finalmente en el empeño sí logre hacer algo, y prueba de ello es este libro en el que conviven labores maternas con labores individuales.

Estar al servicio de otro es un ejercicio que sólo es posible asumir desde el amor y la humildad. Y Rivka escribe, como quien deja rastro o constancia del trajín cotidiano que todo esto supone. Lo que se amarra finalmente a una reflexión: cada maternidad es particular, no hay formas de maternidad, sólo hay madres. Madres que están aprendiendo, como ella, que lo harán siguiendo un instinto que se despierta y se ajusta con el tiempo, y que se encargarán de lo que esté dentro de sus posibilidades. Sin emitir juicios morales, ni sermonear, ni dar consejos, pues en *Pequeñas labores* no hay escuela, sino las derivas de una madre y sus quehaceres plasmados en cada una de las entradas de este libro. Mientras está pensando en la comida puede pensar en una novela, en ropa de colores, en una escritora, en la vecina, en los pañales, y en la muerte, ah, ese pensamiento mayor que acecha a toda madre y a todo padre y que Rivka titula "Un nuevo tipo de depresión": "Es verdad eso que dicen, que un hijo te da una razón para vivir. Pero también un hijo es una razón por la que no tienes permitido morirte. Hay días en que esto no se siente bien". **U**



Carlota Bonnacaze, *At Home, Dancing*, 1896. Fuente: Louisiana Research Collection

EL CUERPO EXPUESTO

ROSA BELTRÁN

DE LAS GALÁPAGOS A INTERNET

Beatriz Mariscal Hay



Alfaguara, Ciudad de México, 2013

En Inglaterra, centro de la Revolución Industrial, las nuevas formas de producción continuaron alterando las relaciones entre los dueños de los bienes y los trabajadores a lo largo del siglo XIX. Es bien sabido que los cambios no redituaron en un mayor bienestar para los trabajadores de las flamantes industrias, sino todo lo contrario, no se pudieron evitar las luchas de los obreros por conseguir ingresos suficientes para alojar y alimentar a sus familias y por trabajar en condiciones tolerables. Las industrias no solamente exigían mejores rendimientos por parte de sus trabajadores, sino que requerían de grandes cantidades de materias primas y de un número cada vez mayor de consumidores, lo que impulsó actividades relacionadas con trazar los derroteros hacia territorios que pudieran proporcionar los insumos necesarios, así como la identificación y captación de nuevos consumidores para sus productos. Esa fuerza expansiva de la Inglaterra industrial habría de dejar huellas imborrables en la trayectoria de uno de los personajes más emblemáticos de entonces: Charles Darwin, protagonista de la novela de Rosa Beltrán *El cuerpo expuesto*.

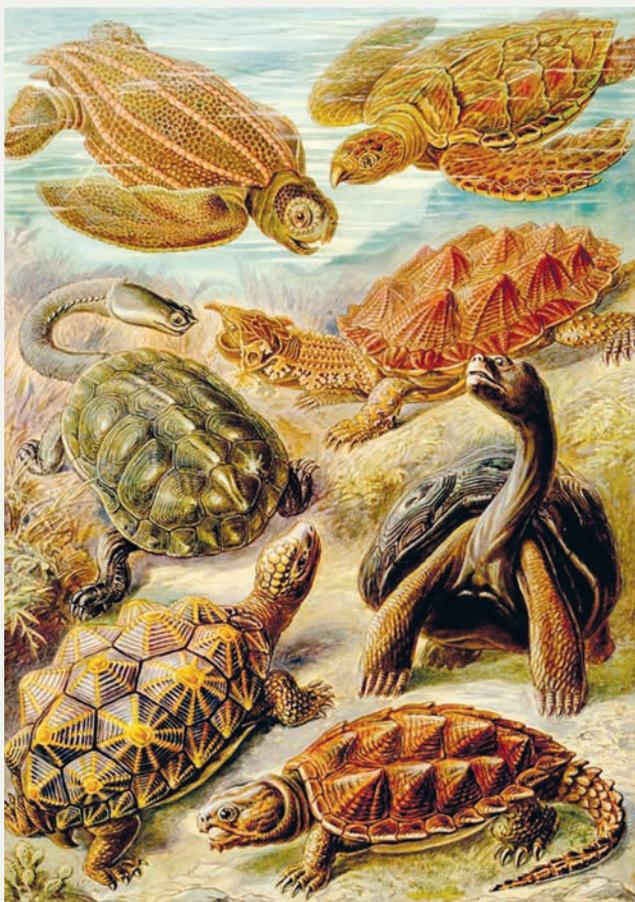
Darwin, quien con sus propuestas sobre el origen de las especies revolucionó la concepción misma del ser humano, se presenta en la novela como un hombre enfermizo, incapaz de cumplir con las expectativas de su padre, un médico de la alta burguesía inglesa que después de varios intentos fallidos por impulsar a su hijo hacia una profesión digna de su posición social logró asegurarle un lugar como pasajero en el *Beagle*. Éste era uno de esos barcos encomendados a registrar la distribución precisa de las tierras, islas y litorales de los mares del sur, incluyendo a sus habitantes. El futuro naturalista se embarcó a pesar de su total desinterés por los proyectos de viaje del *Beagle*, cuyo capitán, el ultra conservador vicealmirante Robert FitzRoy, regía con mano de hierro y convencido de que su misión, que incluía la captura de habitantes de la Tierra del Fuego, estaba avalada por la Biblia y obedecía los designios de un Dios inglés. Después de una difícil adaptación a los inconvenientes del viaje por barco, el joven Darwin volcó su interés en la gran variedad de plantas, aves y minerales que

había en los lugares en que tocaron tierra durante los cinco años del viaje, e inició una colección de especies animales y minerales en la mejor tradición de los grandes coleccionistas de los siglos XVII y XVIII, interesados de manera especial en los productos más exóticos, venidos de lejos en términos temporales o espaciales: en monstruos con dos cabezas o cuatro brazos, por ejemplo, que ya no debían ser considerados manifestaciones de la ira divina, sino especímenes que podrían arrojar luces sobre el conocimiento de los seres “normales”.

El mismo impulso coleccionista será parte central del proyecto del otro protagonista de *El cuerpo expuesto*: el “neo-darwinista”, un curioso recolector de especímenes humanos que expone sus tesoros no en “gabinetes de curiosidades”, como lo habían hecho sus antecesores, sino en los medios de comunicación masiva. Ambas figuras se entrelazan en el relato: Darwin, de cuyos escritos surgió una nueva manera de concebir a los seres humanos, un arma de dos filos que impulsó el racionalismo pero sirvió de pretexto para abusar de los débiles al dar lugar al llamado “darwinismo social” —doctrina que justificaba en términos biológicos y religiosos la sobrevivencia de los más aptos y propugnaba el dominio y explotación sobre quienes eran considerados cultural y racialmente inferiores—, y el neo-darwinista, convencido de que la evolución de los seres humanos ha sido, en realidad, una involución. Darwin había iniciado su recorrido científico con la recolección de huesos de especies de animales extintos, así como de aves y animales desconocidos en Europa: las tortugas de las Galápagos y las trece especies de pinzones, además de la observación de las relaciones entre especies extintas y vivas en las islas y costas de América del Sur.

De regreso en Inglaterra se interesó por exhibir su colección de fósiles en algún gabinete o museo londinense, pero fracasó, así que terminó por presentar sus observaciones en su libro *El origen de las especies*. Años después, el neo-darwinista, aprovechando el desarrollo alcanzado por los medios de comunicación y deseoso de exhibir la colección de especímenes que había reunido para probar su propia teoría de la involución de los seres humanos, se valió del radio y más tarde de la internet para mostrarla. Este último medio es equiparable con el pensamiento progresista de Darwin, en el sentido de que tiene la capacidad de actuar simultáneamente como instrumento de conocimiento y de destrucción.

La novela lleva como títulos de los capítulos los principios de la teoría de la evolución de las especies de Darwin. En ellos, el humor de



Ernst Haeckel, "Chelonia", *Kunstformen der Natur*, 1899

Rosa Beltrán se deja ver con el relato de los casos dramatizados en el programa de radio del neo-darwinista. Por ejemplo, en el capítulo dedicado a la adaptación, un hombre de setenta años decide entrenar a su mujer en el "arte del deterioro", ya que seguramente vivirá varios años después de que él muera, algo para lo que no está preparada. En el recorrido de las facultades que debe ejercitar comienza con la vista: si se quedara tuerta nadie le haría caso, aunque lo mejor sería que se quedara ciega, pero después de varios intentos de capacitarla comprueba que no sirve para ciega, pues se tropieza con todo. La mujer fracasa igualmente como sorda y como coja; lo que le quedaría sería una lógica implacable, aunque en realidad lo único que a ella le preocupa es mantener la posibilidad de cobrar su pensión. El capítulo "El origen de las especies" trata de una madre cuya hija se niega a prestar-

le su maquillaje o su ropa, pues alega que se trata de artículos personales que no deben compartirse. En su deseo por mejorar, la madre quisiera poder meter sus extremidades rugosas y llenas de escamas en zapatos, su cuerpo abultado y cubierto de plumas en un vestido entallado y brillante como el que usa su hija. Pero el mundo no perdona: la acusan de ser un avestruz. Su hija sugiere que se depile las plumas, se lime las uñas y deje de andar a brinquitos y ocultando la cara al menor problema; seguramente así sí podría parecerse a ella, enfundada en su vestido rojo brillante y entallado, agitando su cola y respondiendo al llamado del claxon de los autos con un canto al que no pueden resistirse los conductores.

El recorrido por las teorías de Darwin con el que el neo-darwinista pretende comprobar su teoría de la involución de la especie lo lleva finalmente a la comprobación del principio de autodepredación, que

ejemplifica mostrando a una anoréxica en su sitio de internet —al que irónicamente da el nombre de *Inteligencia adquirida: El origen de la involución*—, un caso ideal para la demostración de su teoría en un medio que se nutre del exhibicionismo característico de los miembros de una especie que gana confianza según el número de personas que reconocen su pretendida singularidad. El fracaso se produce cuando este espécimen deja de ser ejemplar porque abandona las dietas extremas, el tabaquismo y los vómitos que recomendaba a sus seguidoras, y decide volver a comer, justo cuando se acercaba a culminar su experiencia con la muerte.

En el transcurso de la historia se va construyendo la idea de que el ser racional que puede pensar su propia evolución sin tener que acudir a principios religiosos desgraciadamente no ha sido capaz de evolucionar hasta poder vivir en armonía ni con la naturaleza ni con su propia especie. En vez de llegar a la igualdad entre los seres humanos, lo que existe, concluye Rosa Beltrán, son “seres inconformes, agresivos, entregados a estupefacientes o al terrorismo criminal; comprobación de que si bien sobrevive el más apto, también sobrevive el menos apto”. En *El cuerpo expuesto* vemos a la especie humana no dirigida a evolucionar o perfeccionarse, sino dueña de nuevos conocimientos científicos que no contribuyen a su progreso, en cambio, la tienen en una carrera desbocada hacia su autoeliminación.

En su tesis núm. 9 de filosofía de la historia Walter Benjamin comenta el cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee. En él un ángel está a punto de alejarse de algo que mira fijamente con ojos desorbitados, boca abierta y alas extendidas. Para Benjamin, el ángel de la historia debe verse así: vuelto su rostro hacia el pasado. Donde nosotros vemos una cadena de acontecimientos él sólo ve una catástrofe que amontona escombros y los arroja a sus pies. Se quedaría a despertar a los muertos y juntar lo destrozado, pero una tormenta sopla desde el Paraíso, se enreda entre sus alas y no le permite cerrarlas, lo empuja hacia el futuro al que vuelve la espalda mientras que el montón de escombros crece hasta el cielo. Eso a lo que llamamos progreso es, en realidad, la tormenta. **U**

NUESTROS AUTORES



**Milagros
Abalo Cea**

(Santiago de Chile, 1982) es profesora y editora. Ha publicado los libros de poemas *La normalidad de una familia* (2012), *Esto es* (2016) y *Hábitat* (2018).



**Frank
Báez**

es un escritor dominicano nacido en 1978. Ha publicado poesía, narrativa y crónica. Su libro más reciente es *Éste es el futuro que estabas esperando*.



**Carlos
Barragán**

ha estudiado economía y periodismo entre Madrid, Monterrey y París. Trabaja como becario en la oficina cultural de la embajada española en Londres y es uno de los fundadores de “El oficio del escritor”, un proyecto de entrevistas a escritores. Escribe un diario en segunda persona en su blog tintaliquida.com



**David
Beytelmann**

es profesor de historia y de filosofía; ha trabajado también en políticas públicas de la cultura. Músico aficionado y gran amante de las músicas afroamericanas. Vive actualmente entre Colombia y Francia.



**Brenno
Boccadoro**

es profesor en la Universidad de Ginebra y especialista en teorías musicales desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII. Editó, con Amalia Collisani, el *Dictionnaire de musique de Jean-Jacques Rousseau* para la editorial Gallimard y los escritos musicales de Rousseau para una edición a 300 años de su nacimiento.



**Yolaine
Escande**

es directora de investigación en el Centro Nacional de la Investigación Científica, en París. Especialista en práctica y teoría de las artes gráficas chinas. Tradujo del chino al francés los tratados fundamentales de la teoría del arte china sobre caligrafía y pintura, y publicó sus análisis sobre ellas.



**Bernardino
Fantini**

es investigador del departamento de Historia en la Universidad de Ginebra, interesado en la relación entre ciencia, arte y sociedad.



**Irasema
Fernández**

(México, 1990) es escritora e ilustradora. Ha escrito para *Confabulario*, *La Tempestad* y *Tierra Adentro*, entre otros. De manera autogestiva, y en compañía de artistas Mujeres desde la Periferia, ha pintado murales con mensajes de género en la Ciudad de México y el Estado de México. Instagram: [@_irasema](https://www.instagram.com/_irasema)



**Julieta
Fierro**

trabaja en el Instituto de Astronomía e imparte clase —ahora a distancia— en la facultad de Ciencias de la UNAM, desde hace 49 años. Se dedica a la divulgación de la ciencia. Ocupa la silla XXV de la Academia Mexicana de la Lengua. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores en el nivel III.



Julieta García González

(Ciudad de México, 1970) es narradora, periodista y editora. Estudió letras hispánicas en la UNAM. Ha publicado cuento, novela y literatura infantil. Su último libro es *Cuando escuches el trueno*.



Oliverio Gironde

(Buenos Aires, 1891-1967) fue afín al surrealismo y al simbolismo francés. Su primer libro, *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* (1922), fue pionero de una representación lírica meramente urbana y moderna latinoamericana. De su producción destacan *Espantapájaros*, *Persuasión de los días* y *En la masedula*.



Nicolás Guillén

(Camagüey, 1902-La Habana, 1989) fue una de las principales figuras poéticas de Cuba. Su obra está ligada a las tradiciones afrocubanas, por lo que es considerado el máximo representante de la llamada “poesía negra” del Caribe. *Motivos de son*, *Sóngoro cosongo* y *West Indies Limited* se cuentan entre sus libros.



Miriam Huberman Muñiz

es investigadora, docente y crítica; se ha especializado en estudios coreológicos, concientización corporal y prevención de lesiones, historia de la danza y educación en danza. Es licenciada en historia por la UNAM y tiene una maestría en estudios sobre danza por el Laban Centre for Movement and Dance de Londres.



David Huerta

es profesor en dos universidades públicas (UNAM y UACM). Ha sido editor, periodista literario y traductor. *La mancha en el espejo* es el título de su poesía reunida, publicada en 2013.



Beatriz Mariscal Hay

es profesora del Programa de Estudios Interdisciplinarios de El Colegio de México y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, nivel III.



Maia F. Miret

es diseñadora industrial por formación y editora por vocación. Escribe, edita y comenta libros de divulgación de ciencias naturales y sociales para niños, jóvenes y, a veces, adultos. Con frecuencia escribe sobre ciencia, dirige talleres, traduce y colabora con editoriales y universidades en distintos proyectos para jóvenes.



Ximena Rojo

hizo la carrera de letras en la UNAM. Lleva cuatro años estudiando la lucha libre y en 2018 publicó “Wrestling with Masculinity”, en el libro *Identity in Professional Wrestling*. Trabaja en medios digitales como editora y creadora.



Georges Roque

es filósofo, historiador del arte e investigador honorario del Centro Nacional de la Investigación Científica, en París. Organizó el coloquio *Ritmo y artes plásticas* en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales en 2015 y curó la exposición *Rojo mexicano. La grana cochinilla en el arte*, entre 2017 y 2018.



Francisco Serratos

(Veracruz, 1982) es profesor y escribe sobre literatura, animales, humanismo ambiental y teoría política. Actualmente trabaja en una historia del Capitoloceno. Su más reciente libro es *Breve contrahistoria de la democracia*.



Gonzalo Sevilla

(Madrid, 1996) estudió economía y periodismo entre Madrid, Pekín y Copenhague. Fue subdirector de la revista universitaria *La Mecha*. Trabaja como becario en la embajada española en Sofía y es uno de los fundadores de “El oficio del escritor”, un proyecto de entrevistas a escritores.



Ned Sublette

es el autor de *Cuba and Its Music*, entre otros libros, y es fundador de Postmambo Studies, Inc.



Julio Trujillo

es editor y poeta. Ha publicado los libros de poesía *Una sangre* (1998), *Proa* (2000), *El perro de Koudelka* (2005), *Sobrenoché* (2005), *Bipolar* (2008), *Pitecántropo* (2009), *Ex profeso* (2010), *La burbuja* (2013) y *El acelerador de partículas* (2017), así como el libro de crónicas sobre la Ciudad de México *Atajos y rodeos* (2015).



Arturo Vallejo

estudió cine, letras y filosofía de la ciencia, todas en la UNAM. Sus trabajos más recientes son el libro de cuentos *Robots asesinos* y la novela *Última vez en Plutón*. Es profesor de cine documental y guion en la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas y ganó el premio Caza de Letras en 2008 por la novela *No tengo tiempo*.



Susana Vargas Cervantes

es doctora en historia del arte y estudios de la comunicación por la Universidad de McGill, Montreal, Canadá. Es autora del libro *Mujercitos* y *The Little Old Lady Killer: the Sensationalized Crimes of Mexico's First Female Serial Killer*, publicado en 2019.