

II

Y ahí mismo, en el *MUNAL*, pueden hallarse otras cosas relativas a la música, algunas de ellas muy peculiares. Si usted ha estado recientemente en el Museo, quizá para ver la exposición de Frida Kahlo y Tina Modotti, probablemente haya visto en el vestíbulo, cerca de las escaleras, a un individuo muy serio, invariablemente vestido de negro, acompañado de un extraño instrumento de cuerda. Como la curiosidad es el origen de casi toda investigación, no resisto la tentación y en una breve entrevista-exploración descubro algunos datos sobre el personaje y su instrumento.

Se llama David Espejo, y fue alumno de Julián Carrillo. Habiendo iniciado sus estudios musicales sobre teorías y técnicas musicales convencionales, decidió abandonarlas al descubrir las teorías de Carrillo sobre la microintervállica, particularmente el Sonido 13. Se dedicó al estudio de la teoría, la escritura, la física musical y la construcción de instrumentos microtonales, a cuya afinación y ejecución también se dedica. La intención de su vigilia en el *MUNAL* es la de promover el conocimiento de las teorías de Julián Carrillo y de su música, y declara estar sorprendido por la respuesta de la gente a sus proposiciones, afirmando que muchos de los asistentes al Museo han inquirido por textos teóricos, instrumentos, partituras, grabaciones, capacitación, etc.

Por supuesto, el interés primordial de nosotros los curiosos está centrado en el instrumento mismo, que a primera vista es sólo una gran caja con cuerdas tendidas por ambos lados. Un letrero sobre un atril nos indica que es un "Arpa del Sonido 13". El señor David Espejo ofrece algunas explicaciones sobre el instrumento, que permiten comprender hasta cierto punto sus principios funcionales. El arpa tiene 101 cuerdas por cada lado, es decir 100 intervalos en cada lado. Estas 202 cuerdas cubren apenas una extensión de tres octavas; una, la más grave, por un lado del instrumento, y las otras dos, agudas, por el otro. Los 200 intervalos, sin embargo, no son iguales entre sí, y la afinación de cada cuerda está dada por un monocordio con un cursor graduado en cada lado del arpa. Divisiones matemáticas equivalen a longitudes de cuerda, éstas equivalen a sonidos, y a partir de las operaciones numéricas necesarias, se ob-

tiene el sonido de cada cuerda, que se afina como en un arpa convencional. A una pregunta sobre el espinoso tema de la notación musical para tal instrumento, el señor Espejo me informa que la notación está basada directamente en las teorías de Julián Carrillo, y que la música se escribe de acuerdo a una serie de números en la que hay tanto números como sonidos en el instrumento. En el caso específico del arpa en cuestión, se tienen números del 0 al 99 para cubrir los cien sonidos de cada octava. Y como se tienen tres octavas, la música se anota en una línea base: la octava baja, debajo de la línea; la octava media, en la línea; la octava alta, por encima de la línea.

Finalmente, y para complementar esta información, tomo un par de folletos que me ofrece el hombre del arpa del Sonido 13. Y antes de retirarme a analizar los folletos, escucho algunos ejemplos musicales tocados sobre el instrumento, que se concretan a algunas escalas, arpeggios, secuencias de intervalos paralelos, pero nada de música con estructura. Para oídos legos no acostumbrados al microtonalismo, haría falta un poco más de información estrictamente acústica. Uno de los folletos es la propaganda de los *Discos Sonido 13* que contienen composiciones de Carrillo. El catálogo de dichas grabaciones nos informa de la existencia de 17 obras dentro del nuevo sistema de Carrillo, a base de tercios, cuartos, octavos y dieciseisavos de tono; y 9 obras dentro del llamado *sistema clásico de los 12 sonidos*. Hay además extractos de notas de prensa que se refieren a Carrillo y a su obra, todas ellas francamente adulatorias. El otro folleto contiene el abigarrado curriculum de Carrillo, en el que abundan premios, condecoraciones, menciones, comisiones y efemérides notables. Al final de la conversación y la lectura de los folletos, más que respuestas han quedado en el aire muchas preguntas.

¿Es ésta la mejor forma de dar a conocer la música de Carrillo? Si Carrillo parece ser la máxima gloria musical mexicana, ¿cómo es que nunca se tocan sus obras en nuestras salas de concierto? ¿Falta el instrumental nuevo para su técnica microtonal? ¿Falta la voluntad de difundir su obra? ¿Es acaso incomprensible el lenguaje musical de Carrillo? ¿Fue Carrillo el genio incomprendido que pintan sus apologistas, o

sólo un músico que quiso ver en su trabajo más cosas de las que realmente existieron? ¿Descubrió Carrillo una teoría general de la música de valor absoluto y universal, o sólo aportó algunos elementos a un aspecto muy particular de la producción sonora? La lista de preguntas al respecto puede hacerse infinita, y las respuestas siguen estando en entredicho. Lo que parece quedar claro es que la comunidad musical mexicana, y el público, conocen poco la obra de Carrillo y no saben bien a qué atenerse a su respecto. Y por otra parte, también parece claro que unos cuantos *glissandi* sobre un arpa microtonal no serán suficientes para dilucidar estas cuestiones ni para poner al compositor y su obra en la verdadera perspectiva histórica que les corresponde.

* Para una aproximación al pensamiento de Carrillo, recomiendo un texto suyo sobre el Sonido 13, reproducido en el número 5 de la revista *Pauta*.

Juan Arturo Brennan

DE POESÍA

LA METAMORFOSIS DE LO MISMO

El siguiente texto fue leído por el poeta chileno Gonzalo Rojas con motivo de la presentación de su antología 50 poemas, en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura. El autor nos lo envió para su publicación aquí.

Señoras y señores:

Por un azar vino a ser incluido en el arco de los días goethianos este viejo aprendiz con una música tan pobre. Me atengo a lo fortuito y no sé qué más decir, pero agradezco. Claro que agradezco. Al Instituto le agradezco, por Ganimedes y por mí, copero de los dioses. Soy el número diez y hablo por ese número del que ya dijo lo que dijo Turkel-taub.

Cuantos poetas conocemos por ojo y tacto la casa paterna de Goethe en el Hirschgraben de Frankfurt, vamos con ella por el mundo. Cruzar la gran puerta sigilosa más allá de la fascinación de

esos metros de aire y esas tablas que aún huelen a lo sagrado de los bosques, es entrar en el origen. También estuve antaño en la majestad de Weimar y el gabinete de trabajo del genio, próximo al Ilm. Pero es aquella otra casa con infancia la que irá siempre conmigo.

Cuando en el verano alemán de 1981 fui invitado por los departamentos de lengua y literatura románicas de Hamburgo, Kiel, Göttingen, Düsseldorf, Köln, Bonn, Mainz, Frankfurt y otros centros académicos para decir ahí lo mío, no iba a adivinar que a la vuelta de un año —en este mismo invierno— me sería dado el rehallazgo de aquél que, con o sin sesquicentenarios de muerte y resurrección, nos unifica a todos en Occidente.

Recital dice el programa que me anuncia. Pero no. Lectura: simple lectura. Y Dios me libre por ejemplo del discurso lúcido sobre para qué escribir lírica hoy. Ni sobre mi proyecto ante el gran oficio: mi proyecto veedor y hacedor. ¡Tanto que uno sabía y ya no sabe! No sabe uno, y es todo. Después de tanta y tanta fanfarria y tanta ética de la nomenclatura, no sabe: de tanta metódica novísima y siempre arcaica, y tanto juego a descifrarlo todo. ¡Y el planeta que se enfría!

Pero de veras no contaba con el sacrificio de esta mano, la escribidora. Manco de mí mismo ¿cómo voy ahora a leer delante de ustedes si no la tengo a ella? Pues ya se sabe que la mano también piensa. ¿Si por salvar el hueso de

cráneo el otro día, en lo vertiginoso del salto, no la tengo a ella? Que hable desde el nicho de su yeso, la malherida y gima penitente. Más se perdió ¡ay! en las Malvinas. Porque la poesía se hace no sabiéndola hacer y su lectura es siempre tan difícil. Para el autor más que para nadie. Por mi parte trataré con todo el cumplir con la *lectura-apertura* de esta poesía en cuanto a escucharla —yo también a escucharla— en ese acto de entendimiento inocente que es la única posible interpretación y quisiera leer aquí esta tarde como si yo mismo no fuera yo, en un ejercicio de distanciamiento casi imposible. De sobra me sé que la poesía se defiende sola y que sólo puede explicarse desde su propio juego. Pido entonces a mi audiencia que no quiera ser exégesis en alguno que otro toque de atención que yo pueda proponer delante de ciertos textos, no por presunción analítica sino apenas por conjetura ante el enigma. Tan escasa es mi luz ante él, tan pobre soy y sigo siendo, tan largo ya mi aprendizaje, que aun encima de los sesenta sigo pegado en el ojo del silabario y por lo visto no adelanto nada. Fiel hasta la monotonía, no me desconsuela seguir pensando como en el 48. ¡Y van treinta y cinco años en la misma cerrazón, u obsesión! Estoy por esa *lectura fatal* (bien subrayado: *lectura fatal*) que es lo que hace que una obra sea una obra y no un mero objeto de la actualidad, de la propaganda. Curado, me dije, siempre, con la moda, que se arruga. Sí; siempre estu-

ve por el rigor del lenguaje para mostrar la realidad, y trascenderla desde —¿cómo decirlo?— una moral del canto, pues la poesía se me da en el ámbito de lo sagrado, aunque la motivación provenga muchas veces de lo accidental. De ahí acaso la dimensión numinosa que prevalece en ella. Poesía y *realidad*. Poesía y *libertad*. Recuerdo cómo después de leer a mis 25 años unas líneas de Confucio escribí de golpe mi texto "El sol es la única semilla". Me iluminaron las palabras de Confucio:

"Si el lenguaje no es exacto, lo que se dice no es lo que se piensa; si lo que se dice no es lo que se piensa, las obras no llegan a existir; si no llegan a existir las obras, no prosperan la moral ni el arte; si la moral y el arte no prosperan, no acierta la justicia; si la justicia no acierta, el pueblo no sabe dónde poner su mano y su pie. Así, pues, no se tolere arbitrariedad alguna en las palabras. Esto es todo lo que interesa".

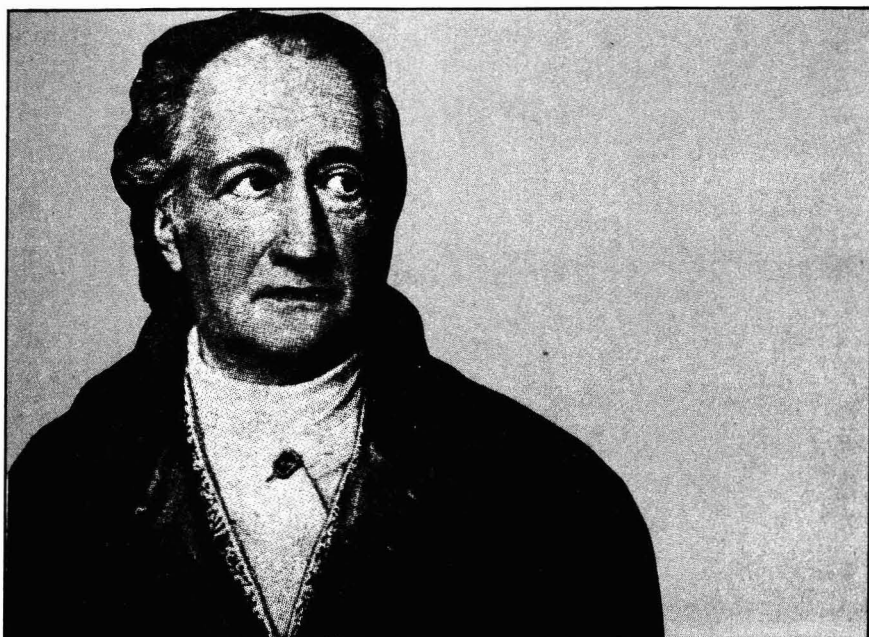
Del libro mundo que alguien quiso escribir a los quince al alba, en español de los cuatro vientos o más abajo —amor y guerra— en el después torrencial, propongo rápidas estas páginas miserables. Miseras de lo mismo, hartazgo y desenfreno, danza y mudanza, pues no hay *Transtierro* en mí si no hay *Oscuro* en la simultaneidad del oleaje: *Contra la muerte* ahí, *La miseria del hombre*. Ni hay, por cierto, *Del relámpago* ni estos, aún más inmediatos, *50 Poemas*. Que todo es todo en la gran búsqueda del desnacido que salió de madre a ver el juego mortal y es UNO: repetición de lo que es. Antología de aire, metamorfosis de lo mismo.

A un loco de corral de manicomio se le ocurrió decir el balbuceo deslumbrante que el viejo Heráclito hubiera hecho suyo: *Loco es como un ebrio pasado de embriaguez*.

¿Y el poeta? ¿No estára también él pasado de realidad?

Bergamín

La Revista de la Universidad de México lamenta profundamente el deceso de José Bergamín, ocurrido hace unos días. En su próximo número publicará un breve homenaje a ese poeta español.



Goethe