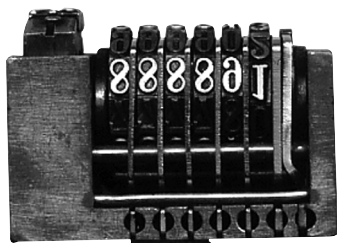


sonoscop   
presenta

**MIL I  
UNA  
VEUS**

**SELECCIÓN  
DE TEXTOS**





# INDICE

## **ARTISTAS Y PERFORMERS**

David Moss y su posibilidades de la voz	4
Ensambla Ritornelo	7
Meredith Monk: El arte en las fronteras	8
¿Qué es la música? Un Viaje Maravilloso: Bobby McFerrin de Angel Vargas	13
Tribe of Sound	15

## **TÉCNICAS VOCALES CONTEMPORÁNEAS NO CONVENCIONALES**

Scat Singing (Texto en Inglés)	16
Louis Armstrong	16
Beatbox (Texto en inglés)	17
Beardyman (Texto en Inglés)	18
Rahzel	18

## **CANTOS TRADICIONALES**

TranQuang hai devant un spectre de chant diphonique (Texto en francés)	20
Dhrupad (Texto en Inglés)	23
The origin and Grammar of Dhrupad ((Texto en inglés)	23
Mapuche	27
“Escuchando la voz de los pueblos indígenas...”	29
Canto difónico: todas las voces en una	35
Música Tibetana: el sonido que llega del techo del mundo	37
Los cantantes de garganta de Tuva	41
La Cábala	45
Los tonos de la octava cósmica de Hans Cousto	48
Maria Sabina	50

## **POESÍA SONORA**

Ubuweb: Ethnopoetics-Section Curated by Jerome Rothenberg (Texto en Inglés)	64
Poesía Fonética (las avanguardias históricas)	65
La poesía experimental en America Latina de Clemente Padín	69
Poesía Sonora	72
Poetas Sonoros	72

## **ARTE RADIOFÓNICO**

Radio (Texto en Francés)	76
Radiotopia on site (Texto en Inglés)	76
Radia Futurista	77
Lear- Laboratorio Experimental de arte Radiofónico	79
Radio Arte Fluxus [extracto]	80
Arte Radiofónico: Bibliografía recomendada	83

# **1-ARTISTAS Y PERFORMERS**

## **DAVID MOSS Y SU MANIFIESTO DE LAS POSIBILIDADES DE LA VOZ**

www.radioeducacion.edu.mx

www.bienalderadio.com

### **COMUNICADO DE PRENSA 6 / MAYO DE 2006**

“Durante más de 100 mil años, la voz humana ha sido una de las primigenias fuentes de emoción, comunicación, información y trascendencia. Si conjuntamos estas formas de expresión resulta que el canto es una forma de actividad física compartida, que es creada y transmitida por todos nosotros”, señala este radioasta independiente, que como se recordará en la década de los ochentas tuvo una participación importante en la radio pública norteamericana.

¿Qué significará para las personas cantar, hablar, sentir y escuchar voces con el oído, la mente y el cuerpo en el siglo que apenas comienza? La voz encantadora pone en discusión estas ideas en un mini manifiesto de David Moss por las posibilidades de la voz.

### **LA VOZ ENCANTADORA**

#### **DAVID MOSS RADIOASTA, ALEMANIA**

Definición de encantar: 1) Estar sujeto a una influencia mágica; lanzar un hechizo, especialmente con la voz; embrujo. 2) Impartir un efecto o una cualidad mágica. 3) Gustar algo en gran medida, encanto, ser hechizado, fascinado, cautivo. La palabra inglesa enchant es uno de los mejores ejemplos de ese histórico poder antiguo de la voz humana. Encanto, encantamiento, cantar, canto...

Durante más de 100 mil años, la voz humana ha sido una de las primigenias fuentes de emoción, comunicación, información y trascendencia. Si conjuntamos estas formas de expresión resulta que el canto es una forma de actividad física compartida, que es creada y transmitida por todos nosotros en cavernas, clubes, clanes, coros, conciertos, países e incluso en nuestros automóviles.

Esta voz humana, estos músculos, esta voz cantante -modulada por la inteligencia, la memoria y las emociones- han producido cantos, canciones, melodías, información, poder, placer, himnos y ha convocado a billones de personas a lo largo de la historia de la humanidad.

Y durante un siglo, estas voces han sido difundidas por la radio. La radio, con sus transmisores, voces propagadas y receptores, era hermana de la asamblea, hermana de la producción en masa, una niña de genios excéntricos y control gubernamental. ¿Cómo puede sobrevivir y prosperar ahora, cómo puede dar voz al presente?

Hoy, la tecnología, las políticas, la cultura, está cambiando a una velocidad supersónica, mucho más rápido que nuestras pequeñas y aisladas voces, de una manera mucho más omnipresente que la radio antigua. ¿Necesitamos voces humanas invisibles que vuelen a través de las ondas a determinados aparatos receptores en los próximos 100 años? ¿Cómo hablaremos a través de la radio? ¿Cómo cantaremos? ¿Para quién cantaremos? ¿Cuáles voces se escucharán?

¿Qué significará para las personas cantar, hablar, sentir y escuchar voces con el oído, la mente y el cuerpo en el siglo que apenas comienza? La voz encantadora pone en discusión estas ideas en un mini manifiesto por las posibilidades de la voz.

**MIGUEL MOLINA ALARCÓN**  
**FACULTAD DE BELLAS ARTES DE LA UNIVERSIDAD POLITÉCNICA**  
**DE VALENCIA, ESPAÑA**

Nacido en Los Teatinos, Cuenca, en 1960, vive en Valencia desde 1979. Actualmente es catedrático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor de Escultura, Medios Audiovisuales y Arte Sonoro en el Departamento de Escultura (UPV) desde 1986 a la actualidad.

Ha sido Subdirector de Investigación en el Departamento de Escultura entre 1994 y 2004. Es Director del grupo de investigación I+D+I "Laboratorio de Creaciones Intermedia (LCI)" de la Universidad Politécnica de Valencia, abordando en su último proyecto de investigación la recuperación de obras inéditas del Arte Sonoro de la Vanguardia Histórica (1909-1945), siendo algunas de estas obras pioneras en el llamado arte radiofónico del ámbito español e hispanoamericano. Como artista ha participado en eventos nacionales e internacionales: Bienal de Artes de Brusque, Brasil; The Longing of the Electronic Media for Nature, Kassel, Alemania; 26e. Festival International de Musique Electroacoustique, Bourges, Francia; Art Camp '96, Fukui-Imadate, Japón; Equality is Differences. Artistic Activity and Compromise in Recent Valencian Art, Florencia, Italia; New Tendencias in Spanish Art, San Francisco, Estados Unidos, y Ciber@rt, Valencia-Tenerife, España.

**EDUARDO LANGAGNE**

Director de la Fundación para las Letras Mexicanas, México.

Poeta y traductor. Pertenece al Sistema Nacional de Creadores de Arte. Es licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por el CIDHEM y Profesor de Portugués por la UNAM, donde además estudió música, cine y culminó recientemente la maestría en Letras Latinoamericanas. Ha realizado letra y música de canciones, textos poéticos para música popular y de concierto, así como diversos guiones para radio, cine, video y escena, el más reciente: Sueños, para la música de Arturo Márquez.

Ha creado poemas sonoros en el Laboratorio de Experimentación Artística Sonora de Radio Educación. Actualmente es locutor del programa Redes: Tierra Adentro, que transmite la misma emisora. En 1980 fue el primer poeta mexicano en obtener el Premio Casa de las Américas. En 1990 obtuvo el Premio de Poesía Gilberto Owen y en 1994 mereció el Premio de Poesía Aguascalientes, el más importante del país. Su obra está incluida en alrededor de treinta antologías publicadas en México, Brasil, Colombia, España, Estados Unidos, Holanda y Québec. Sus libros de poesía más recientes son: Decíamos ayer..., una selección de su obra publicada entre 1980 y 2000, en edición del CONACULTA; Décima Ocasión, y El álbum blanco. También ha publicado literatura para niños y jóvenes.

**JOSÉ ANTONIO SARMIENTO**  
**DIRECTOR DE RAS, REVISTA DE ARTE SONORO, ESPAÑA**

Es profesor titular de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, España; director del Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla La Mancha; coeditor de las revistas Sin Título y RAS; editor de la página web Arte sonoro; director de Dínamo Radio, de creación experimental; miembro del equipo de redacción de Mediateletipos, sistema de noticias de arte sonoro, videoarte, cine experimental y arte electrónico; miembro fundador de la página artesonoro.org, portal de acceso a los proyectos de artistas que trabajan en la promoción y divulgación del fenómeno sonoro en el ámbito hispano.

Su labor artística está centrada en las acciones, los libros objeto y el arte sonoro. De sus trabajos se mencionan: Le plaisir du texte, Se vende un artista, Sangre de artista, Esto no es una galería de arte y El ojo del silencio. Ha participado en exposiciones colectivas de arte experimental. Es autor de los libros Las palabras en libertad, La poesía fonética, Críticas a un concierto zaj, Marinetti: la radio futurista y Kurt Schwitters: la poesía fonética.

## **LA VOZ DE CAGE**

**JOSÉ ANTONIO SARMIENTO**

**DIRECTOR DE RAS, REVISTA DE ARTE SONORO, ESPAÑA**

Siguiendo la estela de los futuristas, John Cage busca la escenificación de la escritura al considerar la palabra como un cuerpo sonoro que se convierte en objeto de interpretación.

Cuando Daniel Charles le preguntó si su espectáculo sin título, celebrado en el Black Mountain College (1952), suponía el abandono de la música por el teatro, su respuesta fue: “Mi música ya era teatro. Y teatro sólo es otra palabra para definir la vida”.

A Cage le interesa la poesía porque le permite introducir elementos musicales en el mundo de la palabra. Este proceso le conduce a una nueva escritura que, al igual que su música, se fundamenta en operaciones de azar que rompen la sintaxis logrando que la escritura, los espacios en blanco, las imperfecciones del papel... se transformen en instrumentos sonoros.

La Voz de Cage es un recorrido por su obra, en el que se intenta mostrar las diferentes propuestas de creación que dan un nuevo sentido musical a la voz a través de diversos soportes: conferencias, mesósticos, acciones, recitales y obras radiofónicas. Como muestra, sirvan como ejemplo sus piezas: Lecture on Nothing, Solo for Voice, Song Books, Mureau, Sixty-two Mesostics re Mere Cunningham, Empty Words y Roaratorio, obras en las que construye una nueva poesía que sale de la página y que aglutina el canto, el color, la luz, el sonido, el dibujo y la acción en su representación.

Cage no sólo continúa la línea establecida por los futuristas, como decía al principio. A ellos se suman Joyce, Satie, Duchamp y Thoreau, auténticos creadores que le sirven de referencia en su planteamiento de una música/literatura regida por la indeterminación y abierta al silencio/ruido.

# **ENSAMBLE RITORNELO**

<http://www.eldespertador.info/ritorne/ensamble2.htm>

El Ensamble Ritorne es un colectivo de experimentación en arte sonoro y espacio acústico. Inspirados en las posibilidades del radio arte y los procedimientos de la vanguardia experimental, iniciamos en Bogotá 2003 un proyecto interdisciplinario para la acción lingüística y sonora.

## **ARTE AMBIENTAL**

La investigación en los ambientes acústicos y las artes vivas nos abre camino a la síntesis de una performance multimedia [arte intermedia] ligada a un proceso poético de deconstrucción simbólica, ambiental y urbana [psicogeografía].

## **ARQUITECTURA SONORA**

Nuestro campo de acción sónica [audio performance art] incluye procesos de música concreta, electroacústica, audio específico de lugar y el procesamiento de una diversidad de fuentes sonoras. Junto al uso del estudio de sonido como instrumento buscamos el sonido de los lugares específicos y actualmente trabajamos a partir de la improvisación desde escenarios teatrales y espacios urbanos resonantes.

## **OPERA EXPERIMENTAL**

Haciendo confluír las diferentes artes, usamos el espacio como instrumento y los ambientes como procesos. Aquí asumimos la puesta en escena como ritual de unión entre las artes del tiempo y las artes de lugar. Así, usando el audio como poesía y el teatro como aventura buscamos crear las condiciones para unir el arte y la vida en experiencias transformadoras y ambientes reales.

## **RADIO CABARET PEREGRINO**

Es la banda sonora de una puesta en escena nómada y molecular. En su versión radial despliega sus posibilidades sónicas y micro dramáticas mientras que en las versiones para puesta en escena se da lugar a un viaje multimedia que busca sus planos de consistencia en procesos de la opera experimental. Obra en proceso con estructura abierta, reconfigurable para ser escuchada y/o vista de acuerdo al lugar, el medio y el entorno.

## **SENTIDOS DE LOS RITORNELOS:**

Misterio performativo del canto de las aves. Devenir niño, devenir mujer, devenir cosmos. Intervalo como conectividad, disposición, simultaneidad e imaginación. Intervalos entre el arte y la vida. Intervalos entre el sueño y la vigilia. Intervalos entre lo común y lo asombroso Intervalos entre el espacio acústico y el espacio visual. Intervalos entre el habla y la escritura, entre la palabra enunciada y su sonido. Intervalos entre las fuentes sonoras, entre las artes, entre las culturas, entre los lugares.

## **SENTIDOS DEL ENSAMBLE**

Ensamble = Collage = Montaje = encuentro casual entre una máquina de coser y un paraguas, sobre una mesa de disección. Conjunción alquímica, Encuentro Improbable, Deconstrucción del habla y la escucha, Colectivo de Audiófilos. Procesos para el libre desarrollo de la Personancia. Hibridación, Multiplicidad, Cruzamiento, Antropofagia, Síntesis, Simultaneidad, Rizoma. Ingeniería Inversa, Hacking de la Realidad, Simbiosis Generativa, Audio Escultura Social.

# MEREDITH MONK: EL ARTE EN LAS FRONTERAS

Artículo por Amparo Rocha Alonso

<http://www.temakel.com/artmeredithmonk.htm>

PDF de entrevistas a Meredith Monk:

<http://www.newmusicbox.org/article.nmbx?id=619>

Meredith Monk es compositora, cantante, realizadora de cine y directora-coreógrafa. Una pionera en lo que actualmente se denomina «técnica vocal extendida» y “performance interdisciplinaria”. Así es como suele presentarse a esta artista estadounidense, nacida en 1943 y que, a partir de su formación como música y bailarina ha sabido proyectarse a la totalidad del lenguaje escénico -sonido, imagen, movimiento- con una originalidad y vitalidad sorprendentes.

Meredith Monk pertenece a la cuarta generación de músicos de su familia. Según refiere ella misma, cantó antes de hablar y leyó música antes que palabras (1). Como era físicamente descoordinada, su madre la envió muy temprano a practicar la técnica Dalcroze, lo cual le abrió el camino de la danza moderna. Piano y composición fueron otros de los pilares de una educación artística variada y rica.

Ligada a las vanguardias que a partir de los sesenta involucraron a nombres de la talla de Cage, Cunningham y Rauschenberg, desde que se graduó en el Sarah Lawrence College ha creado más de 80 obras que conjugan la música, el teatro, la danza y la imagen cinematográfica.

## UN PLUS QUE ES UN MENOS

A la hora de ser abordada por la crítica, Meredith Monk ocupa un lugar difícil y siempre parece estar “del otro lado”: en el campo de la danza se la considera amablemente y se la despacha con prontitud como “mujer de teatro”, tal la caracterización de Jacques Baril en su libro *La danza moderna* (2); figura en los catálogos de música contemporánea junto a Cage, Nono y Berio, pero en algunos textos sobre música del Siglo XX (3) no es siquiera mencionada.

Su arte puede considerarse erudito (de lo que suele llamarse música “clásica”) pero probablemente por su dedicación casi exclusiva al trabajo vocal, el uso de técnicas no convencionales y ciertos giros folklóricos, suena demasiado “popular”; por otro lado, el arte popular no le haría fácilmente un lugar en sus filas. Tampoco el teatro suele contarla como representante de alguna corriente.

Lo más aproximado sería decir que hace ópera, en el sentido wagneriano de “arte total”, aunque a la hora de reconocer influencias, ella evoca la ópera china y el teatro Kabuki. Por eso, hasta tanto el metadiscurso crítico no construya un espacio para lo interdisciplinario, la pluralidad de intereses y desarrollos estéticos, operará más bien como una falta, lo que hace que artistas como Meredith Monk resulten incómodos, para todos menos para ella misma, que avanza sin tregua en el intento de “derribar los límites entre disciplinas” y “restablecer la unidad existente entre música, teatro y danza”(4).

## FRONTERAS

Un arte que no sólo trabaja en los márgenes, en las fronteras entre disciplinas, sino que desafía los hábitos estéticos, las categorías perceptivas ordinarias. Un canto que es dulce y pastoral tanto como áspero y chirriante, un cine no narrativo, que cuenta historias escapando sin cesar de la diégesis, con imágenes potentes y enigmáticas, una utilización del espacio no convencional, en el convencimiento de que todo lugar es bueno como escenario, escenario vivo que genera la obra misma.



## **EL HILO Y LA MADEJA**

¿Cómo entrar a un discurso tan heterogéneo? ¿Debe el analista poseer una formación pareja en todos los campos? Y si no la tuviera: ¿está invalidado en su juicio crítico?

Solución provisional: imaginar un criterio común, un origen, aunque sea mítico, una cantera (5) de posibilidades y recursos. En este caso, la música se presenta como la puerta de entrada al “universo Monk”; primera en el tiempo, como hemos visto, y también como principio ordenador: voz, movimiento (se danza en función de la música e, incluso cuando se lo hace en el silencio, en función de un ritmo interior), e imágenes, que también poseen una cualidad musical (6).

## **CUERPO, TIEMPO**

Vibran las cuerdas vocales y resuena el cuerpo entero. La voz es materia en el aire. Ondas sonoras que se disparan en busca de contacto. Cuerpo granuloso, frágil e intenso. Sometido a contingencia, como todo lo que vive. El cuerpo de la danza se apropia de un espacio y lo lleva consigo en sus evoluciones: el suelo no es algo estático, muerto: el espacio es piso, aire, otros cuerpos y eventualmente objetos, todos vivos y vibrantes.

Si la voz y el cuerpo en movimiento se desenvuelven en el tiempo, también, claro está, la imagen cinematográfica. El cine es en esencia tiempo, pero paradójicamente, en Monk hay imágenes de suspensión: personas y objetos reposan en una quietud engañosa: cintas que flamean, alguna ondulación, el agua que pasa imperceptible nos dicen que hay devenir en la quietud. Perfectas metáforas de la eternidad.

## **ESPIRITU, MATERIA**

A menudo suele decirse, con cierta ligereza, que la Música es la más abstracta de las artes. Se la relaciona con las Matemáticas, dada la lógica que guardan las relaciones interválicas, armónicas y rítmicas. Se piensa básicamente en la composición escrita, olvidando que siempre hubo música que no se lee, sino que se transmite oralmente y se compone a partir de la ejecución muchas veces colectiva.

La improvisación, a la que trabajosamente accedió la música académica de este siglo, es patrimonio de otras culturas desde siempre, inclusive de la propia tradición occidental que la abandonó en los últimos siglos por el reinado de la partitura (7). Y si es cierto que la música tiene que ver con el pensamiento, lo inmaterial, “elevado”, de acuerdo a una topografía de los valores que nos es muy cara, no es menos cierto que es cuerpo, los pies en la tierra: no hay pueblo que no dance al compás de su música.

Y en relación con esta dicotomía de orígenes neoplatónicos que opone el espíritu a la materia podemos advertir cómo todavía hoy el lugar de la producción intelectual (la composición musical, por caso) está ocupado casi exclusivamente por varones, mientras que el papel tradicional de “musa inspiradora”, unido muchas veces al de intérprete privilegiada se adjudica a las mujeres, lo mismo que el de bailarina o actriz. Si discriminamos con sumo cuidado cada situación particular, pues no es idéntico el caso de la Literatura o la Plástica (8), veremos que a grandes rasgos, lo mental se considera patrimonio masculino y el cuerpo y la emoción esencialmente femeninos.

## **THE DANCING VOICE. THE VOICE AS FLEXIBLE AS THE SPINE (9)**

Isadora Duncan, en un gesto inédito, se despojó de los maillots que aprisionaban a los bailarines de su época en favor de túnicas amplias de reminiscencias grecolatinas. Del mismo modo, Meredith Monk se desprende del corsé de la técnica vocal occidental: voz impostada, con vibrato y sin “aire” que se oiga, y mediante un proceso de deconstrucción se enfrenta con la libertad misma. Como si yendo por un estrecho corredor de pronto se desembocara en una inmensa explanada, así, de pronto, tiene el cantante a su disposición el repertorio entero de combinaciones articulatorias y toda la gama de registros y timbres de que es capaz la voz humana.

Si se piensa este proceso como de vuelta a los inicios, pues tiene mucho de experimentación con los sonidos, al modo de los niños cuando aprenden la lengua, no sería apropiado hablar de “técnica vocal extendida” (lo cual supone, por prejuicio etnocéntrico, una técnica “primera” que luego “se extiende»), sino de una pluralidad de técnicas que intentan agotar las posibilidades de un nuevo-viejo lenguaje.

La que sin duda se extiende es la voz, como el cuerpo de la bailarina que día a día se hace más flexible con ejercicios y disciplina. Exploración sobre fonemas y su combinación en sílabas, sobre saltos de registro (de los sobreagudos al infrasonido), velocidades varias, timbres nasales y guturales, sonidos guturales, gritos y gemidos, todo el trabajo metódico que por décadas ha llevado Meredith Monk junto a un grupo de intérpretes, es un verdadero festín para lingüistas, foniatras y músicos.

## **PASAPORTE**

Incorporar lo que había sido prolijamente desechado por la técnica tradicional no hace más que darle pasaporte de música a lo que hasta ayer era “juego de niños”, y de música erudita a lo que era irremisiblemente “étnico”.

## **DESPLEGAR EL PARADIGMA EN EL SINTAGMA**

Si todo arte es, en un sentido, experimental, lo de Monk es experimental en muchos sentidos posibles. Cuando escuchamos sus melodías parecemos asistir al proceso mismo de búsqueda y no a un mero resultado; vale decir: el producto es el proceso. Eso es particularmente evidente en *Our Lady of Late* (10), uno de sus trabajos musicales más minimalistas en el que, a partir de una nota “pedal” que da el roce continuo con el borde de una copa, la voz va desarrollando un conjunto de variaciones sobre un patrón que, en este caso, implica ir en forma gradual de lo igual a lo diferente por medio de unísonos, microtonos, intervalos cada vez más grandes, etc.

Porque, hay que decirlo, aún en lo aparentemente aleatorio, se advierte un diseño, una arquitectura. Todas sus obras tienen sentido: saben a dónde van.

## **RUPTURA**

Imposible no hablar de ese músico innovador y provocador que fue John Cage. Como sucede con Marcel Duchamp, por la radicalidad de sus propuestas y el cuestionamiento del concepto de obra artística (y por ende, de lo que llamamos Arte) hay un antes y un después de Cage. La valoración del silencio y el principio de aleatoriedad son contribuciones esenciales en el ámbito estético, no sólo musical. Y Meredith Monk es particularmente sensible a ese legado, que reformula de manera personal, con una actitud “blanda”, no beligerante, de pura positividad. En relación con el mayor o menor grado de espontaneidad -una de las problemáticas de la época-, sus performances parten de una estructura básica, una suerte de partitura fija con zonas para el juego y la improvisación. Dicha estructura tarda en consolidarse, y eso lleva un tiempo de investigación, pero ni bien se encuentra una forma, esta se mantiene. A su vez, cada actuación es irrepetible, un ejemplar único y fugaz.

Por otra parte, Monk recurre al distanciamiento que permite la imagen a fin de compensar la vulnerabilidad de la situación de escena, imperfecta -no terminada en sentido etimológico-: lo que está sucediendo y lo que ya sucedió; presente y pasado como dos planos superpuestos.

## **MINIMALISMO**

Meredith Monk trabaja sobre el concepto minimalista de repetición y variaciones mínimas: sobre un ostinato a cargo generalmente de un instrumento armónico -piano, órgano- o melódico -cello, copa- la voz va bordando dibujos de enorme creatividad. Pero el lujo de las intervenciones vocales la aleja del modelo minimalista, más austero. De alguna manera se advierte la tensión entre una voluntad de economía y la avidez de una voz que quiere abarcarlo todo.

## **LA ILUSIÓN DE LA TOTALIDAD**

Vivir todas las vidas: ser niña, vieja, loca, varón, animal, máquina, antigua, contemporánea, futurista, terrestre, galáctica, mística y mundana. El sueño del actor y del narrador cumplidos por intermedio de una voz que ronda la palabra, tangencial, y muy pocas veces se rinde a su influjo.

## **SOSPECHA DE LA PALABRA**

En efecto: las obras de Monk carecen casi por completo de palabras. Las imágenes, los movimientos y sonidos las reemplazan, abriendo una pluralidad de significaciones siempre poéticas sobre cosas tales como la vida de una mujer (Education of the Girlchild), la inmigración (Ellis Island), la guerra (Quarry) o la vida urbana (Turtle Dreams)(11).

A veces asistimos a misteriosas conversaciones en “idioma inventado”, como en Dolmen Music, en que se evoca a un mismo tiempo lo arcaico y lo futurista; a veces hay parloteo femenino, como en “Tablet” de Songs from the Hill, siempre con sonidos en los que resuenan fragmentariamente otras lenguas; otras veces se cuele algún término reconocible dentro de una melodía, como sucede en forma magistral en “Scared Song”, de Do You Be (12), en que las frases “I’m scared” y “She’s scared” aparecen y reaparecen angustiosamente, o cuando en forma irónica una mujer repite “I still have my allergys...my philosophy...” etc. (Education of the Girlchild).

Finalmente están los títulos de las obras, que guían la escucha, del mismo modo en que lo hacen el epígrafe de la foto o el nombre de un cuadro.

## **LA MUSICA ES IMAGEN**

La música siempre se ha pensado en términos visuales: se habla de línea melódica, de textura, del color de una voz... Meredith Monk piensa su trabajo entero en términos de retratos y paisajes y, por ejemplo, habla de luminosidad o de transparencia, lo cual resulta particularmente acertado en relación con su obra.

Lo cierto es que resulta fácil al escuchar sus composiciones ver la voz como una línea que se mueve por impulsos y ondulaciones, y el conjunto de voces como un verdadero tapiz. Los sonidos manifiestan su cualidad plástica y pueden evocarse pictóricamente o, mejor aún, como esculturas en el aire.

## **ARQUEOLOGÍA**

Hay una constante en la obra de Meredith Monk que tiene que ver con ir hacia atrás, a lo primario y a veces primitivo. Eso sucede con la técnica vocal, pero también es un tema recurrente. La infancia como etapa en el crecimiento del individuo (Education of the Girl child) y como comienzo de la cultura (Dolmen Music) coexisten en virtud de un “dadaísmo” musical que pone en escena la idea de que en la vida de cada ser se cumple el ciclo entero de la vida humana.

Por ello, si no fuera una banalidad, diríamos que las obras de Meredith Monk giran en torno de la vida, vida como ciclo en el que nacimiento y muerte, construcción y destrucción parecen tener un lugar y un sentido. Vida como superposición de niveles de experiencia: como observábamos en relación con las imágenes: lo que permanece y lo que transcurre, el pasado, el presente y el futuro, el sueño y la vigilia. A la niña se le opone complementariamente la mujer anciana, y a las situaciones de origen -infancia, inmigración-, situaciones de destrucción -guerra, plaga- o de culminación -orgasmo-(13).

En el film Book of Days (1988) la niña protagonista, habitante de una villa medieval, tiene visiones (de New York en la actualidad) que sólo una mujer loca, la “madwoman” es capaz de interpretar. Luego sobreviene la plaga y todos se refugian en sus casas. En el futuro-presente unos arqueólogos descubren los dibujos de la protagonista en el interior de su hogar. Búsquedas, espiritualidad, tono onírico, predominio de lo femenino (las palabras del hombre sabio del pueblo, una interpretación en términos religiosos, no conforman a la niña) hacen de esta obra un claro ejemplo de la estética “Monk”, por motivos y estilo.

La vida es viaje también, y como viaje, investigación(14). En la ópera Atlas (1991), la joven protagonista emprende una travesía “de conocimiento” junto a varios guías, y ese conocimiento va a revelársele como interior. En otro nivel, la investigación sobre la voz y el movimiento es también un viaje, pero por las profundidades de la emoción humana. Emotion es una palabra clave en los textos de Monk.

En resumen, el arte de Meredith Monk es religioso, por su cosmovisión espiritual y su búsqueda de un origen, de una totalidad perdida que podemos suponer reposa muy internamente como memoria de la especie y se manifiesta como ideal, “como aquello hacia lo cual tiende lo Real”. Sus últimas experiencias parecen explicitar más aún este carácter: grabaciones de Hildegard Von Bingen, la Abadesa compositora de música religiosa, composiciones de Música Sacra y hasta un Servicio Celebratorio (“non-sectarian worship service”) son algunos datos que confirmarían esta hipótesis.

## **DESILUSIÓN Y ESPERANZA**

¿Cómo se conoce a alguien? En las reuniones previas a la escritura de este artículo surgió el debate acerca de la redacción en primera o en tercera persona, representantes, como se sabe, de una posición subjetiva o más impersonal respectivamente. Por deformación profesional no había siquiera pensado en usar la primera persona singular con que ahora escribo. Se adujeron razones personales que autorizarían un enfoque autobiográfico, lo cual es sin duda correcto, ya que es una muy buena razón haber conocido a la persona de la cual se habla y explicar su producción artística e intelectual a partir de los sucesos de su vida privada y pública.

La vida de alguien es un tesoro de causas para el que sabe leerlos. Sin embargo, podemos pensar que hay otros modos de conocimiento que trascienden lo espacio-temporal. El arte es una de esas maneras de tender puentes entre la gente. Todo lo que pude decir acerca de Meredith Monk ya fue dicho antes por otros y por ella misma, que combina el impulso productivo con la lúcida reflexión. Sin embargo, leer comentarios y ensayos no hizo sino confirmarme, ampliada y detalladamente, las ideas que habían surgido en contacto con su música.

Charles S. Peirce, extrañamente, da como ejemplo de ícono “el sentimiento provocado por una pieza de música considerada como representación de lo que el compositor quiso expresar” (15). Quiero creer que la música tendió ese puente que me hizo pensar que sabía de qué estaba hablando. Y que me interpeló en aquello que comparto con el resto de la Humanidad.

## **FICCIONES**

Si, como dice Umberto Eco, es posible una ética basada en el cuerpo, de raíces naturales(16), quizá sea posible también que en el campo de la creación y de la percepción artísticas, más allá del enorme andamiaje simbólico que ha construido la civilización a lo largo de la Historia, haya un lugar irreductible en el que el trueno, la oscuridad, el rojo de la sangre, los latidos del corazón y lo alto y brillante del sol signifiquen por vez primera como un grito.

Mientras tanto, en el centro de un mar de metáforas, la voz erizada de Meredith Monk apunta directo al umbral en que Cultura toca a Naturaleza: el cuerpo, la última frontera (17). (\*)

*(\*) Este artículo fue publicado en Mujeres fuera de quicio (Marta Lopez Gil compiladora), Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2000.*

# ¿QUÉ ES LA MÚSICA? UN VIAJE MARAVILLOSO: BOBBY MCFERRIN

ANGEL VARGAS

<http://www.jornada.unam.mx/2005/03/18/a04n1cul.php>

## **MCFERRIN, DIRECTOR DE ORQUESTA**

La voz de Bobby McFerrin suena aún más profunda por teléfono: "La música es un viaje maravilloso, y una de las cosas que más gustan es su virtud para siempre sorprender y permitir descubrir lo inimaginable". Son sólo 15 minutos de charla. El polifacético artista estadounidense está en Nueva York, a punto de entrar a los estudios de grabación. ¿Acaso a cocinar el álbum que le dará su decimoprimer Grammy?

-¿Cree en el poder curativo de la música?-, se le pregunta, en alusión a uno de los títulos de sus discos, *Medicine music*.

-Estoy más que convencido de sus cualidades curativas y terapéuticas. Cuando era pequeño, para aliviarme del dolor mi madre me daba una aspirina, pero también me ponía música en la radio, usualmente clásica. La respuesta se extiende y McFerrin refuta que haya un género o autor con más poder sanador que otro: "En esto no puede haber monopolios. Todos tienen la capacidad de influir y cambiar el humor. Lo mismo sirve el rock que el jazz u otros géneros."

## **EL ESPÍRITU DEL RENACIMIENTO**

Poco tiempo y muchas inquietudes de la prensa mexicana en la conferencia telefónica sostenida ayer con McFerrin a propósito de la primera visita que hará al país, en abril, como máxima figura del Festival de México en el Centro Histórico.

Pianista, clarinetista, director de orquesta, cantante, improvisador, Bobby McFerrin encarna el espíritu del Renacimiento. No tiene prejuicios musicales y, dice, se adentra a todos los géneros con igual interés y gusto. "La música es un viaje maravilloso"; en toda hay sorpresas, explica y precisa que gran parte de su "lucha" ha sido por franquear las fronteras entre géneros.

"Y creo que he tenido éxito", acota, aunque prefiere no polemizar sobre si se trata o no de una tendencia que prevalezca en el mundo.

Habla de su gusto por trabajar con público infantil -"me acerco a ellos de manera natural, porque me siento como un niño de 55 años"- y de cómo su faceta de director de orquesta se dio por casualidad -"adoro la batuta, pero adoro más ser vocalista".

También se refiere a su pasión por la improvisación, tanto cuando actúa solo como al frente de una orquesta -busca siempre el "espíritu de libertad"- . Ambas facetas, de hecho, las desarrollará en México, en sendas actuaciones que ofrecerá el 19 y 21 de abril en los teatros de la Ciudad y Metropolitán, respectivamente.

# EMPUÑARÁ LA BATUTA: NOTAS ARCANGÉLICAS

PABLO ESPINOSA

<http://www.jornada.unam.mx/2005/03/18/a04n1cul.php>

## **BOBBY MCFERRIN EN ESCENA:**

Un compendio infinitesimal de Groucho Marx con el Pato Lucas con Marcel Marceau con el Arcángel Gabriel con Edson Arantes do Nascimento pero esbelto con Ronaldinho niño con un brujo watusi ancestral hace su entrada sonando una bocina de bicicleta de panadero pero no hay tal bocina: es el aparato fónico del músico que hace su aparición al fondo del proscenio descalzo, enfundado en mezclilla y un jersey azul cielo y un micrófono y nada más. Y nada menos: una aureola de arcángel invisible lo corona.

Es el recital que ofreció el joven Bobby McFerrin el 7 marzo de 1986 en el Aquarium Auditorium de Los Angeles. Un ángel en Los Angeles.

Diecinueve años después, a sus 55 años de edad, que cumplió el viernes 11 de marzo, este joven maestro que nació en Los Angeles en 1950 y desde entonces ha cumplido su misión de ángel enviado a la Tierra para hacernos felices, hará en México ese mismo prodigio que presentó en Los Angeles hace 19 años y que suele titular Spontaneous Inventions de acuerdo con una semántica simpática y contundente.

Esas invenciones espontáneas de Róbot McFerrin (como se hace llamar cuando interpreta a Bach y a Jimi Hendrix en el disco Hush con Yo Yo Ma) consisten en algo tan sencillo para un ángel como crear el universo en una sola sesión: desde sus cuerdas vocales, su plexo solar, su nexo lunar, sus guturaciones, gemidos, aullidos, aleteos de voz, da vida a aves, bocinas de bicicleta de panadero, motores de autos de carreras, iguanas (hasta mañana, iguana), arañas (Itsy Bitsy Spider), las voces masculina y femenina alternadas en una parodia de aria de ópera (parodiópera) instrumentos de placer y de sonar y, por supuesto, voces de ángeles.

Robot McFerrin traerá felicidad a la Tierra el 19 de abril en el Teatro de la Ciudad y arrojará más gozo el 21 de abril en el teatro Metropolitano con su otro amor: la dirección orquestal. Empuñará la batuta al frente de la Filarmónica de la Ciudad de México.

El trabajo de este músico arcangélico como director de orquesta está atado a su compadre, el Arcángel Mozart. La cumbre de este trabajo es evidente, de entre su vasta discografía, en la joya The Mozart Sessions, donde dirige la parte orquestal de los conciertos 20 y 23 de Volfi Mozart entonando antes de cada obra una introducción vocal sublime, celestial. Si alguien a estas alturas duda que Mc Ferrin es un ángel, simplemente apague la luz y escuche.

Quien aún no tenga la dicha de vivir la música arcangélica de Róbot McFerrin director de orquesta, escuche el disco Paper music (titulado así porque los africanos, ancestros de McFerrin, así llaman a la música de Bach, que está escrita en papel: música de papel) donde este brujo africano vocaliza a Mozart y a Fauré y a Vivaldi, como si estuviera jugando con sus cuates en pleno Edén.

En el Metropolitano el 21 de abril, el maestro Róbot (que no robót) dirigirá la Sinfonía Clásica de Prokofiev; La tumba de Couperin, del flaco de platino Maurice Ravel, de quien hará sonar esa deliciosa cópula titulada Bolero, pero antes la alegre Un americano en París, de Jorgito Gershwin donde, por cierto, suena una bocina de panadero.

# TRIBE OF SOUND

<http://t.clements.free.fr/sp/tribe.htm>

El dúo “Tribe of Sound” se compone de dos experimentados músicos profesionales que aportan su propia y diferenciada evolución musical:

Para Thomas Clements, que reside en Estrasburgo y Zurich, las infinitas variaciones de tono y las posibilidades rítmicas de la voz humana constituyen la principal fuente de inspiración musical. El canto armónico, el tradicional canto dhrupad de la India, así como la práctica de la meditación conforman su creación musical y su análisis de la interacción entre el silencio y el sonido. Durante largos años, se ha dedicado también a estudiar la musicoterapia de la antigua tradición hindú conforme a las enseñanzas de Vemu Mukunda.

Matthias Müller, instrumentista de didgeridoo bajo, también es un destacado y creativo virtuoso del sonido y del ritmo. Una cosa queda clara cuando uno escucha y se sumerge en su mundo de tonos: su dedicación unida a su jugueteo afán por descubrir y su disciplina para extraer el máximo del potencial musical de este primitivo instrumento. Su larga experiencia como solista en conciertos de forma regular indica la existencia de un repertorio inusualmente rico y variado que consigue extraer de su arcaica cerbatana de un solo tono elaborada con madera de eucalipto y cacto. Matthias Müller ha publicado dos CD hasta la fecha: “Dream-time Pipe” y “Pasión”.

En el dúo “Tribe of Sound”, Thomas Clements y Matthias Müller han logrado encontrar conjuntamente una nueva expresión musical. A diferencia de los aborígenes australianos, en el ámbito cultural local apenas se encuentra la combinación de voz y didgeridoo sin instrumentos adicionales. La sencillez del medio empleado plantea, sin duda, grandes retos al análisis artístico. La música de “Tribe of Sound” también satisface las expectativas más exigentes: lejos del pasajero pop-world ‘australiano’ y del romanticismo esotérico de los sueños, dos destacados virtuosos investigan y desarrollan su interpretación en un territorio virgen desde el punto de vista acústico y rítmico.

Un territorio virgen debido a que resulta imposible encasillar esta música en cualquiera de los estilos musicales actuales. “Territorio virgen” también como paradoja, ya que en “Tribe of Sound” se percibe de nuevo el vínculo con el origen intemporal y habitualmente inconsciente de la teoría musical: la curiosidad y la alegría de explorar y aplicar los timbres, intervalos de tonos y su estructuración rítmica. El resultado es una música de efectos arcaizantes que capta la atención de forma directa e inmediata. Thomas Clements y Matthias Müller no se cierran en ningún caso a las influencias del presente. En ocasiones se perciben toques de jazz o de funk.

Los ritmos repetitivos recuerdan al House. De este modo, la música se vuelve más pegadiza. Sin embargo, es cualquier cosa menos superficial: los sonidos que evocan conocidos elementos de estilo no son meros medios de expresión en un marco cultural definido. Destaca mucho más el empleo concreto y personal de las cualidades musicales y rítmicas de los fragmentos. De este modo, lo que se ha oído en múltiples ocasiones se percibe como algo novedoso. Así es como la música de “Tribe of Sound” proporciona un placer para los oídos de efectos prolongados.

# 2- TÉCNICAS VOCALES CONTEMPORÁNEA NO CONVENCIONALES

## SCAT SINGING

<http://www.urbandictionary.com>

A style of jazz singing somewhat analogous to beatboxing where you reproduce the sounds of an instrument (often a trumpet, clarinet, or saxophone) with your voice. (Supposedly skat singing was also used earlier, in rag time, but it became most well known through jazz.). Well known skat singers include Ella Fitzgerald, Louis Armstrong, Cab Calloway, and Scatman John.

## LOUIS ARMSTRONG

<http://www.hoy.com.ec/sigloxx/02febre.htm>

Nació con el siglo, en 1901, hijo de una prostituta. A su muerte, en 1971 todos coincidían en que él hizo posible que el jazz dominara la centuria. Con Louis Armstrong ni el blues era triste. Su amplísima sonrisa desmentía la idea de los blancos de que los cantos negros son dolidos. La música de Armstrong era vital, alegre, optimista. Tal vez por esto, tuvo que soportar que le dijeran que era una estrella negra sometida a los gustos blancos. Y, aunque Armstrong buscó desde temprano los aplausos del gran público - el dinero- , su trascendencia la cimentó aún antes de ser famoso.

Lo hizo en los años veinte y treinta, cuando comenzó su carrera vertiginosa desde el barrio libertino de Storyville, en Nueva Orleans, a Chicago, Nueva York y el mundo. Cuando murió en 1971, el consenso entre todos los músicos norteamericanos fue que el Jazz era la música del siglo y Armstrong aquel que la hizo posible. Tal vez porque no compartió con los puristas del jazz la idea de que era una música para escogidos y por lo tanto invendible.

Nacido el 4 de agosto de 1901, Louis Armstrong fue, como hijo de la prostituta Maryann, un niño de la calle. A los 11 años, un disparo al aire para festejar el Año Nuevo le cambió la vida: fue a parar al orfanato y encontró allí su primer maestro de tambor y corneta. Salió cuando todavía usaba pantalones cortos para participar en los conjuntos de música folclórica, o acompañar los funerales negros. Para 1923 Armstrong era ya segundo corneta en el conjunto criollo de "King" Olivier. Tres años más tarde había revolucionado los grupos folclóricos, bulliciosos y colectivos de su ciudad. Su exigencia en calidad y técnica lo obligó a él y a los otros a profesionalizarse.

"Desde él, el jazz tiene que ser tan afinado como cualquier otra música", escribió el crítico Joachim Berendt. Casado cuatro veces, fue su última esposa, la bailarina Lucille Wilson, quien más tiempo permaneció con él; pero la que le indicó el camino musical fue Lil Hardin, quien falleció en un concierto a la memoria de Armstrong, sentada al piano y ejecutando un solo, 40 años después de su separación. (SK) Su ronquera típica El gran público lo recuerda por la ronquera, que no pudo eliminar ni con una intervención quirúrgica, y por la forma como terminaba sus intervenciones con un "¡Oh, Yeah!" y se limpiaba el sudor con un pañuelo blanco. Sus imitadores, en cambio, todavía tiemblan al escuchar su "scat", una forma de emitir sonidos inarticulados, en vez de cantar que, se dice, comenzó a hacer el 26 de febrero de 1926.

Los entendidos en la música discuten sobre la definición de su "swing". El "Swing", con mayúscula, denomina al jazz de cuatro golpes que desplazó al jazz de dos golpes y fue llevado por los músicos de Nueva Orleans y Chicago a Nueva York en los años veinte. Sin embargo, ya en sus primeros años, Armstrong realizaba una peculiar mezcla de dos y cuatro golpes por compás.

El "swing" (con minúscula), que también se le atribuye a "Satchmo" es un balanceo que añade a la melodía, al ritmo y la armonía, que no puede ser captado sobre el papel. Es una acentuación de las notas, que



ahora caracteriza al jazz y que, según el mito, solo puede ser realizado por el músico que lo lleve en la

sangre. (SK) Sus grabaciones - Debido a la cadencia de su voz y al ritmo que imprimió al jazz, la música de Armstrong solamente puede ser apreciada a través de sus grabaciones. - Armstrong comenzó a grabar desde muy pronto, utilizando varias bandas y conjuntos. - Fletcher Henderson, Sydney Bechet y el pianista Earl Hines fueron sus compañeros más fructíferos.

Entre los más conocidos está su disco con Ella Fitzgerald ("Porgy and Bess"). - El baterista Zutty Singleton y el mismo Bechet fueron víctimas de su carácter que no toleraba a nadie que le hiciera sombra.

## **BEATBOX**

<http://www.humanbeatbox.com>

During the 1990s a new breed of beatboxers was getting underway. In the UK, Killa Kela, with a little help from his friend DJ Vadim, was discovering his talent for beatboxing and in 1994, at the age of 17 he started his career as a solo artist that eventually led to his signing with BMG/Sony in 2005. Also during this time, other artists across the world were keeping the beatboxing flame alive. These 'new school' artists were not only stretching the sonic boundaries of beatboxing with new sounds and techniques, but bringing new musical forms to beatboxing, such as drum and bass and dance music. It would only be a matter of time before beatboxing once again became mainstream.

In 1999, beatboxer with The Roots and self-professed 'Godfather of Noyze', Rahzel, produced, perhaps, the most influential beatboxing album of all time. Make the Music 2000 brought beatboxing back into the public arena - and boy what beatboxing! Not only did the album feature beatboxing and some great songs, but the secret track after 60 seconds of silence at the end of the album featured the often imitated Man vs Machine battle featuring the four elements including Kenny Muhammed's coveted 'Wind Technique' and Rahzel's own show-stopper 'If Your Mother Only Knew'. The album was also the first to feature vocal scratching - a technique that has since been developed globally. Beatboxing was back.

<http://www.hhzstyle.com/beatbox.php>

Aunque generalmente existe un concepto claro de lo que es el Beatbox, este ha recibido otros nombres de manera errónea a modo de sinónimos, tales como Percusión Vocal o Multivocalismo, lo cual ha llegado a mezclar el significado de estos tres términos. Asimismo el beatbox ha creado su propio diccionario de términos. Por tanto y para aclarar las posibles dudas, los definimos a continuación:

**Percusión vocal:** Se define como la reproducción de sonidos vocales con objetivo de imitar varios instrumentos de percusión (como la batería, por ejemplo), así como instrumentos de viento, metal y cuerda. Con este concepto se descartan las técnicas de percusión utilizando cualquier otro elemento del cuerpo que no sea la boca, y se restringe a la imitación de instrumentos convencionales y no electrónicos.

**Beatbox:** Es una 'nueva' y evolucionada forma de percusión vocal, donde el artista crea música utilizando únicamente su boca emulando los sonidos de una caja de ritmos o sampler. Esta forma de expresión musical, aunque utiliza algunos recursos de la percusión vocal (como la imitación de baterías convencionales o instrumentos de viento) se centra también en la reproducción de sonidos actuales, tales como melodías y cajas electrónicas, así como la inclusión de diferentes efectos de sonido (sirenas, reverbs, ecos, delays...). También incluye la imitación de algunas de las funciones de un DJ (scratches de platos, mezcla de ritmos, etc).

**Multivocalismo:** Este término es utilizado en el beatbox para definir la capacidad del beatboxer en reproducir un ritmo y hablar, cantar una letra o reproducir un scratch vocal (explicado más abajo) al mismo tiempo. Este término fue instaurado como tal en el año 2000 a raíz de la famosa versión de "If Your Mother Only Knew" creada por Rahzel.

**Cover:** Una cover es una versión en beatbox de un tema musical conocido. En ocasiones incluso se convierte

en uno de los sellos personales del beatboxer. Aunque no es algo imprescindible, muchos de ellos las poseen. Por ejemplo, la cover más mítica de Rahzel es el anteriormente citado "If Your Mother Only Knew", y la del conocido Killa Kella es, entre otras, la versión del tema de Britney Spears "Slave For You".

## **BEARDYMAN**

[www.beardyman.co.uk](http://www.beardyman.co.uk)

<http://www.britishhiphop.co.uk>

Beatboxing, is the art of making multiple musical noise at one time with only the use of ones mouth, literally being a human 'beatbox'. It has recently gained mainstream popularity beyond its hip hop roots and blossomed into an art form all of its own.

The 2nd annual UK beatbox Championships National final was held in Cargo, Shoreditch last week to a packed out crowd of enthused, fans and friends of the 8 best regional beatboxers in the country.

An intense combination of deafening crowd response and decisions by a panel of internationally renowned beatboxer/judges saw Beardyman battle through 2 replay tie breakers to emerge the UK's best beatboxer 2006. He will now be proudly representing the UK in the world championships in Tokyo in December.

## **RAHZEL**

<http://www.terra.es/ocio/articulo/html/oci23767>

Página Personal: <http://www.mcarecords.com.htm>

Rahzel es capaz de hacer todos esos sonidos, esas canciones en realidad, con la sola ayuda de sus cuerdas vocales, estómago y sistema respiratorio. Él solo es capaz de hacer lo que un DJ hace con la ayuda de dos platos y un mezclador: letras, estribillos, bombos, cajas, instrumentaciones varias...

En la actualidad, Rahzel ha adquirido notoriedad más allá del ámbito hip hop gracias a su colaboración en 'Medulla', el último álbum de Bjork. La islandesa tenía en mente realizar un disco basado en la voz humana, como así ha sido al final, y pensó en Rahzel como uno de los posibles colaboradores para lograr su objetivo. El resultado se puede comprobar en los temas 'Pleasure Is All Mine', 'Where Is The Line?', 'Who Is It', 'Mouths Cradle' y 'Triumph Of A Heart'.

Sin embargo, Rahzel lleva una larga temporada construyéndose paso a paso una reputación dentro de la escena hip hop mundial, tanto como miembro de The Roots (aunque no aparezca en el último álbum de estos, 'The Tipping Point'), como por su disco en solitario 'Make The Music 2000', donde allá por 1999 Rahzel ya demostraba no sólo ser el mejor "beatboxer", sino además un excelente MC.

Este especialista en el llamado quinto elemento del hip hop, siendo los otros cuatro la rima, el DJing, el graffiti y el breakdance, se presenta de nuevo en nuestro país para un único concierto.

<http://www.hhdirecto.net/beatboxing+beat+box.php#textos>

Beatboxing, también conocido como percusión vocal, es llamada a la habilidad de crear ritmos usando la boca como instrumento, imitando sonidos reales o creando nuevos. El término percusión vocal se asocia generalmente a grupos de a-capella, mientras que beatboxing o human beatbox ("caja de ritmos humana") son términos asociados principalmente a la escena underground.

El "beatboxing" surgió en los ochenta en las big cities de los States. Muchos grupos de hip-hop, al no tener

capital suficiente para comprar cajas de ritmos, samplers e instrumentos, encontraron la solución en el beatboxing. Al menos una persona en cada grupo era el encargado de marcar los ritmos y así crear las bases sobre las que los raperos cantaban. Actualmente, se dice que es un arte perdido: los ordenadores y sintetizadores son quienes se encargan de crear esos ritmos.

Dentro del este mundillo podemos destacar nombres a nivel internacional como Doug E. Fresh (considerado como el padre del beatboxing), Biz Markie, Rahzel, Kenny Muhammad, Killa Kela...

## **SONIDOS BÁSICOS**

Vamos a ver los sonidos elementales que podemos pedorretear con nuestras bocas. No te preocupes si a la primera no suena bien, la práctica y la constancia serán la clave para llegar a ser todo un maldito hijo de puta haciendo ruidos con la boca xD

- Kicks / Bombos / Golpes / Punches (P, Pm, Bo, Bf, Bs, B, Ng, Nn)
- Pronuncia “poco”. Intenta crear la mayor fuerza posible en la pe inicial. Di “po” con mucha fuerza en los labios (hazlo con “pum” si te sientes más cómodo/a). La cosa está en quedar cerrados los labios, como cuando haces una pedorreta. Al abrir los labios y dejar pasar el aire, debes conseguir una pe potente. Sólo tienes que aislar ese sonido y conseguirás un bombo perfecto y sonoro :)
- Bombo tipo “Ng”: es un golpe producido en la garganta. No se usan las cuerdas vocales, es un sonido totalmente gutural (aunque puede ser nasalizado con un “ghnn”. Puede compararse con el sonido de los latidos del corazón
- Caja / Snare (Pf, Ps, Pfs...)
- Intenta pronunciar a la vez una P y una F sin ninguna vocal (los labios y los incisivos estarán muy juntos). Hay que crear presión para expulsar aire con fuerza.
- Platillos (tchi, tsi, chi, ch...)
- Este sonido es el característico de las canciones de jazz, el imparable platillo que acompaña todas las bases :D Para crearlo, basta con dejar escapar el aire a través de los incisivos superiores regulando la presión con la lengua. El sonido transcrito podría identificarse como un “tsi”. Dependiendo del tiempo que dejemos pasar el aire, conseguiremos un platillo más largo o más corto (“tssssssss...”)
- También lo puedes crear comenzando con una “che”, creando un platillo tipo “chi, chi, chi...”. ¡Experimenta, combina, juega con tu boca!

Con estos tres sonidos elementales podremos crear nuestras primeras bases, y con el tiempo podremos incluir nuevos sonidos. Te ayudará a mejorar tu técnica memorizar ritmos o compases de canciones, así como imitar a otros beatboxers.

## **3- CANTOS TRADICIONALES**

### **ENTRETIEN AVEC TRAN QUANG HAI, ETHNOMUSICOLOGUE TOUVA : UN CHANT AU CENTRE DE L'ASIE CENTRALE**

**ETHNOMUSICOLOGUE, MULTI-INSTRUMENTISTE, TRAN QUANG HAI, NOUS FAIT DÉCOUVRIR UN DES PLUS ÉTONNANTS TYPES DE CHANT DU MONDE : LE CHANT DE GORGES DES TOUVAS.**

**TRAN QUANG HAI DEVANT UN SPECTRE DE CHANT DIPHONIQUE  
E. DESLOUIS**

**EURASIE : QUI SONT LES TOUVAS ?**

[http://www.eurasie.net/webzine/article.php3?id\\_article=642](http://www.eurasie.net/webzine/article.php3?id_article=642)

Tran Quang Hai : Ce sont des nomades d'origine turco-mongole qui vivent au centre de l'Asie centrale dans la république de Touva. Un minuscule territoire de 300 000 habitants (200 000 touvas et 100 000 Russes). Leur territoire est « emmuré » entre des montagnes : Sayan au nord et à l'est, l'Altaï au sud et à l'ouest. Eurasie : Cela les a-t-il préservé des autres peuples ?

Tran Quang Hai : Pas vraiment ! Au II<sup>e</sup> siècle av. J.C., les Huns ont foulé leur sol. Au début de l'ère chrétienne, les tribus touva subissaient l'influence politique des Janbiman, puis celle des Gogann. Du VI<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle, leur territoire faisait partie d'un kaganat türke, puis ougrien les deux siècles suivants. Du IX<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle, Touva fut dominé par un ancien état kirghize. Avant de tomber sous le joug de seigneurs mongols jusqu'au XVI<sup>e</sup>. Les deux siècles suivants, il fut rattaché aux états Attynkhan et Dzungar. Du XVIII<sup>e</sup> jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, il passa sous la coupe de l'empire chinois des Mandchous...

Eurasie : Enfin !

Tran Quang Hai : Et ce n'est pas fini ! Touva a même été un état indépendant de 1921 à 1944, sous la protection de l'URSS, avant d'être absorbé dans l'Union jusqu'en 1991. Date à laquelle elle est devenue une république russe.

Eurasie : Quelle histoire !

Tran Quang Hai : Comme vous dites ! Ce fut un véritable carrefour de cultures, de religions et de peuples. Et pourtant, il en a émergé des éléments culturels uniques, comme le chant de gorge aussi appelé chant diphonique.

Eurasie : Quand a-t-on vu apparaître les premiers chanteurs de gorge à Touva ?

Tran Quang Hai : Les premiers chanteurs connus sont apparus au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Mais le développement du chant diphonique ne date que des années 1930. En 1934, des chercheurs russes ont enregistré des disques 78 tours de ce type de chant, ce qui a permis à un musicologue Aksenov de l'étudier en profondeur et de publier en 1964, soit 30 ans plus tard, le premier article scientifique de qualité sur le chant diphonique.

Eurasie : Qu'appellez-vous le chant diphonique ?

Tran Quang Hai : C'est un chant qui se caractérise par l'émission de deux sons simultanément : l'un est appelé le son fondamental ou bourdon, l'autre est appelé le son harmonique. Le premier son est tenu à la même hauteur durant tout le chant, tandis que le second peut varier pour créer une mélodie. Du point de

vue du son, on retrouve des similitudes avec une personne qui joue de la guimbarde : avec un son grave constant et une mélodie plus aigue.

## **LE SPECTRE DE LA VOIX**

Voici le spectre d'un chant diphonique. On distingue clairement le son fondamental et l'harmonique (les deux lignes bleues).

Eurasie : Ce chant crée t-il des harmoniques ?

Tran Quang Hai : Non. En fait, c'est le mariage de toutes les harmoniques qui produit le timbre de notre voix. Mais on n'entend qu'un seul son. Dans le cas du chant diphonique, c'est une technique qui permet de dissocier clairement deux sons. Le fameux fondamental et un groupe de sons harmoniques qu'on appelle le formant.

Eurasie : Est-ce compliqué de produire ce type de sons ?

Tran Quang Hai : Reproduire ces sons n'est pas vraiment difficile. Mais les maîtriser et en faire un chant de qualité nécessite des décennies de travail !

Eurasie : Pourriez-vous nous décrire ces techniques ?

Tran Quang Hai : J'ai découvert plusieurs méthodes. La première consiste à laisser la langue à plat et à ne bouger que la bouche et les lèvres. En prononçant comme collées entre elles les deux voyelles U et I, comme si l'on disait OUI. On parvient à entendre une faible mélodie harmonique.

Eurasie : la seconde méthode permet-elle de produire des harmoniques plus distinctes ?

Tran Quang Hai : Oui. Il faut tout d'abord chanter avec la voix de gorge la syllabe OU. Puis prononcer la lettre L. Dès que la pointe de la langue touche le palais, il faut la conserver dans cette position. Ensuite, il faut prononcer la voyelle U, avec la langue toujours collée au palais. Essayer de nasaliser les sons, c'est à dire les prononcer comme en parlant du nez. Et prononcer les sons U et I de manière liée puis alternée. Grâce à cette méthode, on obtient le bourdon et les harmoniques. En variant la position des lèvres ou de la langue, on arrive à moduler la mélodie.

## **TRAN QUANG HAI LORS D'UN STAGE DE CHANT DIPHONIQUE (C) TRAN QUANG HAI**

Eurasie : Comment avez-vous réussi à identifier le rôle de la bouche et de la langue dans ce chant ?

Tran Quang Hai : En fait, j'ai joué le cobaye. Je me suis soumis aux rayons X tout en chantant, ce qui a permis d'étudier scientifiquement cette technique. En me lançant en premier dans ce domaine expérimental, j'ai permis de « démocratiser » le chant de gorge.

Eurasie : Cela vous a-t-il rapproché des chanteurs de la Touva ?

Tran Quang Hai : Oui. En 1981-1982, nous avons organisé à Touva des rencontres de chanteurs de Sibérie. Et le premier festival de chant diphonique a été organisé à Touva en 1991. Et suprême honneur, en 1995, j'ai été invité comme président du jury du festival de chant de gorges. C'est une reconnaissance de mon travail de chanteur, de compositeur et de chercheur dans le domaine du chant diphonique.

Eurasie : Le chant diphonique fait-il des émules ?

Tran Quang Hai : Depuis que j'ai été président du jury, il y a eu un déferlement de groupes de Touva. Maintenant, même les femmes sont autorisées à chanter. Les problèmes économiques de ce pays n'y sont pas étrangers, si cela peut leur permettre de s'en sortir économiquement. Il y a 30 ans, il n'y avait qu'une dizaine de chanteurs diphoniques. Aujourd'hui, il y en a des milliers ! Cela explose car il y a de la demande en Occident, on peut remplir des salles avec des groupes Touva.

Eurasie : Ce chant est-il figé ou évolue t-il ?

Tran Quang Hai : Il y a de la compétition donc il évolue. Aujourd'hui les chanteurs ont développé de nouvelles techniques de chant, il y a une véritable émulation. D'ailleurs, de jeunes chanteurs utilisent le chant diphonique dans la musique pop, dans le hip hop, et même certains groupes de hard rock.

## **LE DVD “LE CHANT DIPHONIQUE”**

Eurasie : Existe t-il un tel chant dans d'autres parties du monde ?

Tran Quang Hai : Oui. Même si on trouve le plus grand nombre de chanteurs diphoniques autour de la chaîne de l'Altaï dans les populations de Mongols, Touvas, Khakhash, Bachkirs. Ainsi, on en trouve au

Rajasthan en Inde, chez Xhosas en Afrique du Sud. Ces derniers ont copié le bruit que fait un coléoptère placé devant la bouche. Il y a aussi les moines tibétains des monastères Gyütö et Gyüme. Ils utilisaient une technique particulièrement violente pour se casser les cordes vocales et obtenir cette voix caverneuse qui les caractérise : ils mangeaient de la neige et se faisaient vomir, plusieurs heures par jour. À ce régime, les cordes vocales se gonflaient, s'enflammaient avant d'être cassées à vie.

Eurasie : Comment s'initier à ce domaine de chant ?

Tran Quang Hai : En suivant des cours ou des stages. Je peux aussi vous conseiller de vous inspirer de mon DVD « Le chant diphonique » édité par le CRDP de La Réunion, où je détaille les techniques de chants, et où l'on voit des chanteurs diphoniques du groupe Huun Huur Tu, faire une démonstration de ce chant.

# DHRUPAD

<http://www.dhrupad.info/>

Dhrupad is the oldest surviving form of Classical music in India and traces its origin to the chanting of vedic hymns and mantras. Though a highly developed classical art with a complex and elaborate grammar and aesthetics, it is also primarily a form of worship, in which offerings are made to the divine through sound or Nada. Dhrupad is mainly a vocal tradition based on the practice of nada yoga, but is also performed on instruments like the Rudra Veena and the Sursringar. For the past five centuries Dhrupad has mainly thrived under the patronage of Mughal and Rajput kings.

The picture shows Dhrupad singers Zakiruddin Khan, Allabande Khan, Ziauddin Khan and Nasiruddin Khan (clockwise from top left) the foremost Dhrupad singers in the beginning of the twentieth century. The descendants of Zakiruddin Khan and Allabande Khan are the celebrated Dagar brothers who have kept this art alive in the difficult period after independence when it lost the patronage of the royal courts.

Zakiruddin and Allabande Khan were brothers and disciples of their granduncle Baba Behram Khan , and served respectively in the royal courts of Udaipur and Alwar. They were the foremost Dhrupad singers of their times( late nineteenth and early twentieth century) and were greatly respected for their singing and erudition. Their performances are still remembered with awe and reverence.

Although Dhrupad originated in the chanting of vedic hymns and mantras, it gradually evolved into an independent art form with its own complex grammar. Dhrupad was originally sung in temples and later thrived under the patronage of Mughal and Rajput kings.

Fundamental to Dhrupad singing is the practice of Nada Yoga, in which, through various yogic practices, the singer develops the inner resonance of the body, and can make the sound resonate and flow freely through the entire region from navel to head. This enables the singer to produce a vast palette of subtle tone colours and microtonal shades. The processes of Udatt, Anudatt and Swarit play the same fundamental role in Dhrupad singing as in Vedic recitation.

A Dhrupad performance starts with the Alap which is a slow and elaborate development of a Raga ( mode) using free flowing melodic patterns. The elaboration of Dhrupad alap is done using the syllables of a mantric phrase 'om antaran twam, taran taaran twam, ananta hari narayan om' . The phrases of Dhrupad Alap are very slow and contemplative in the beginning, but the tempo increases in stages, and in the faster passages playful and vigorous ornaments predominate. Dhrupad alap portrays a vast range of human emotions: serenity, compassion, sensuality, pathos, strangeness, anger and heroism and subtle shades of them all.

Dhrupad Alap is followed by the singing of a composition with rhythmic improvisation, to the accompaniment of a barrel drum called the pakhawaj ( ancestor of the tabla). In Dhrupad of the Dagar tradition the notes are not treated as fixed points, but as fluid entities with infinite microtonal shades. The music is deeply spiritual and meditative.

Dhrupad as in Dagar Tradition by Ashish Sankrityayan (copyright Ashish Sankrityayan. All rights reserved)

## “THE ORIGIN AND GRAMMAR OF DHRUPAD”

<http://www.dhrupad.info/article2.htm>

Dhrupad singing evolved from the singing of prabandhas in the medieval period, and like the writings of the bhakti saints of the time, it is suffused with a mystical devotion to God. It later receives the patronage of the Mughal court, and its survival to the present times owes much to the support of its various royal patrons. Despite a decline in its popularity over the last two centuries, Dhrupad is still considered to be the purest of all classical forms, and its treatment of ragas is still taken to be the ideal one.

A Dhrupad performance starts with the alap, which in its initial stage, is a slow and elaborate delineation of the raga using free flowing melodic patterns. Usually starting with the sa of the middle octave, the alap pattern gradually descend to the lower octave, and then returning to the middle octave they rise to the highest register in a gradual succession of melodic patterns. A final return to the middle octave sa concludes the first part of the alap. In uttaranga pradhan ragas like Bahar or Adana, the alap is done mainly in the higher register. The singing of a Sankrit shloka, which is set to the same kind of free flowing melodic patterns, sometimes precedes the alap. This shloka serves as a prelude to the alap.

In this methodical note-by-note elaboration, the melodic patterns at any stage seem to be focused on some individual note or resting point of the raga. The patterns take up the different facets of the raga one by one, and their gradual succession creates an impression of the raga slowly unfolding itself. In some ragas with a vakra roop like Shankara or Hem Kalyan, this kind of a note-by-note elaboration cannot be done. The alap employs variations of traditional melodic patterns that the musician has to assimilate through years of training and practise. It is essentially exploratory and improvisational, and through it the musician explored the relationship between the notes, their mutual consonances, and all the melodic variations that are possible within the framework of the raga.

Dhrupad alap is syllabic, because it employs the syllables aa, ra, na, naa, noom, na, te, ta, ra, na, na ... which are abstractions of the mantric phrase Om antaran tvam, taran taaran tvam, anant Hari Narayan Om, the words having been broken down to their syllables to facilitate melodic improvisation. The syllabic nature of the music actually adds to the melodic possibilities, because shifting or changing the syllable can alter the character of any melodic phrase. As the use of the syllable Hari Narayan Om suggests, Dhrupad is in its essence a spiritual pursuit. It can be seen to be a form of meditation in which nada is used to attain liberation or the realisation of Brahma. Dhrupad alap, with its succession of free flowing patterns, produces a deeply meditative atmosphere, and although the rasas karuna, shringar, adbhut and, at a later stage, even veer rasa make an appearance, the overriding predominance is tat of bhakti. The great masters of the Dhrupad tradition Ustads Zakiruddin Khan, Allabande Khan and Nasiruddin Khan were especially renowned for their serene and meditative alap singing.

Once the elaboration of the raga through free flowing patterns is completed, the alap enters a phase in which the patterns are set to a rhythmic pulse, with a moderate tempo in the beginning, which is increased in stages later. In this portion, the presence of a rhythmic pulse combines with the syllabic character of the music, and alters the nature of the melodic patterns. This enables a melodic elaboration different from the one achieved with free flowing patterns. The patterns in the later part of this stage are embellished with ghamaks.

The alap is followed by a composition sung to pakhwaj accompaniment. The talas that commonly occur here are the choutaal, jhaptaal, sultaal and dhamar taal. Although the word Dhrupad refers to the composition (Dhrupad means a composition that is immutable) there is a commonality between the alap and the composition since they both employ the same kind of melodic patterns. The techniques, meend, ghamak, lahak, kampil, andolit etc that occur in the alap patterns, and Dhrupad musicians of the Dagar tradition actually use the composition patterns as models for alap patterns. The composition with its four parts sthayi, antara, abhog and sanchari summarises everything that preceded it and brings the exposition of the raga to an end.

## **THE CONCEPTS OF SWARA AND RAGA IN DHRUPAD**

Dhrupad singing requires the practise of nada yoga, which is a form of laya yoga. The sadhana of nada yoga produces a resonant voice that comes from deep within, and seems to permeate the very being of the singer. The voice is different from the throaty voice that is ideal for khayal and thumri singing. It is a voice that is very rich in overtones.

The author of this article can say from his personal experience of training under various Ustads of the Dagar tradition, that this sadhana involves shifting the source of sound gradually to the base of the throat (kanth mool), and further down to the heart (hriday), and the navel (nabhi) till a stage is reached when the entire



region from navel to head (murdhanya) vibrates as one. There is a shloka in the Sangit-ratnakar of Sarangdev, which describes the method of producing nada. In the voice of a Dhrupad singer who has achieved siddhi in nada yoga, the intonation of a sa produces very prominent overtones of pa and ga.

A similar prominence of overtones is seen in the rudra veena and the sursingar, which are regarded as the ideal instruments for Dhrupad alap, and also in the instrument of percussion accompaniment the pakhwaj. This prominence of overtones enforces a consonance or samvad between the notes and the pace of dhrupad alap must necessarily be slow, because consonance cannot be experienced without lingering on the notes. The prominence of overtones that is achieved through the nada sadhna of Dhrupad also creates a consonance between the voice and the tanpura, and it is this consonance that produces a dense and meditative atmosphere that is so characteristic of the singing of the Dagar. Ustad Nasiruddin Khan was especially renowned for his accomplishment in nada yoga, and it is said that the prominence of overtones in his voice sounded like the tanpura and appeared to blend with it. This quality can also be seen in the voice of his younger brother Ustad Rahimuddin Khan Dagar, in some of his old recordings.

Consonance or samvad is especially important in Dhrupad because a raga in Dhrupad is identified by its swarup or characteristic ambience, and is not seen to be merely a certain sequence of notes. The concept of the swarup of a raga comes from the fact that the sa is itself a variable and undergoes microtonal shifts from one raga to another. The two centre strings of the tanpura establish the sa, and the sa of the raga varies in relation to this. Each raga employs a distinct shade of sa, which uniquely characterises its swarup, and all other notes employed are merely overtones of this sa. The re of the Megh has a lower pitch than the re of Miya Malhar, and that is a consequence of the sa of the two ragas being different.

The swarup concept in the Dagar tradition enables the tanpura or the veena to be tuned differently for different ragas, so that the instrument itself, by its very tuning, can establish the swarup of the raga to be performed. The raga in khayal is essentially a certain sequence of notes, and the ambience of the raga in khayal is maintained by frequently repeating its characteristic phrases. In the Dagar tradition of Dhrupad, the swarup concept enables a treatment of ragas in which a characteristic note sequence need not be constantly repeated. The correct shade of a sa (or of re or of any other note of the raga) is sufficient to establish the swarup of the raga. It is therefore possible to linger on the notes, and explore the relationships between just a few notes at a time without losing the characteristic ambience of the raga. This can be experienced in the recording of Megh released by the Mewar Foundation, in which with the very first low and subtly modulated re, Ustad Nasir Moinuddin Dagar establishes the swarup of Megh. The fact that the tuning of the tanpura and the very first sa can establish the swarup of the raga, can be experienced in the recordings of Darbari Kanada and Asavari of the Elder Dagar Brothers that were released in the 1960s.

It is often heard that Dhrupad employs just plain notes, and all ornamentation is avoided to produce a very austere and rigid kind of music. There is actually a whole world of ornamentation in Dhrupad, but the ornamentation is essentially microtonal, employing the notes in their subtle microtonal shades. To give an example, an accomplished Dhrupad singer can sing raga Jaijaiwanti without employing komal ga but can create an illusion or aabhas of komal ga by making a minute microtonal inflection on re. The author has heard several demonstrations of this treatment of komal ga in Jaijaiwanti from Ustad Rahim Fahimuddin Dagar, Ustad Zia Mohiuddin Dagar and Ustad Zia Fariduddin Dagar.

This subtle and microtonal ornamentation of Dhrupad seems to be lost on listeners who are used to ornamentation on a grosser level that occurs in other forms. In the recording of Mia ki malhar by the Elder Dagar brothers released by the Mewar Foundation, this concept of microtonal ornamentation can be seen in the

interplay of the two nishads and dhaivata, with the patterns showing the subtle microtonal gradation of the notes. The meends seem to actually progress through the various microtonal shades, and the transitions from ni to sa seem to occur in stages through subtle gradations. The stays on the nishads seem to touch several shades of these notes.

The Dagar Dhrupad tradition sees the notes as fluid entities with endless shades that seem to flow and merge into each other. They somehow seem to elude a definite grasp. Birendrakishore Roychoudhary has mentioned this in his book on the musical heritage of Tansen. He has written about the atmosphere of mystery and strangeness that is created when the notes are not touched or grasped as definite points, (Hindustani sangeet mein Tansen ka sthan by Birendrakishore Roychoudhary translated by Madanlal Vyas,

published by Vani Prakashan, New Delhi). Indian classical music has today reached a stage, where the very mention of a variable sa or pa should be greeted with derision. Yet there still survives a musical tradition which recognises that a whole world of musical possibilities opens up when the notes cease to be mere points. But this a world that cannot be accessed easily.

Ashish Sankrityayan is an exponent of the Dagar tradition of Dhrupad singing. He completed his school and university education in Calcutta and Bombay, and started his training in Indian Classical music at an early age, first studying the Sitar and then vocal music. He was trained on the sitar by Ustad Mehboob Khan of Dharwad, and received his initial training in vocal music from the renowned sarangi exponent Pandit Dhruva Ghosh.

He was inspired to take up Dhrupad when he heard a recording of the Senior Dagar Brothers, and attended a concert of the Rudra Veena maestro Ustad Zia Mohiuddin Dagar, who initiated him into Dhrupad. He later received training in the traditional Indian Guru Shishya system of learning for eighteen years, from three maestros of the Dagar family: Ustad Zia Fariduddin Dagar, Ustad Hussain Sayeeduddin Dagar and Ustad Rahim Fahimuddin Dagar.

He is now receiving advanced training from Ustad Rahim Fahimuddin Dagar in Delhi, and was recently awarded the prestigious National Junior Culture Fellowship by the Indian National Academy of Music and Dance ( Sangeet Natak Akademi).

Ashish Sankrityayan has given performances of his art in private and public concerts in India and in Europe. He is engaged in teaching instrumental and vocal Dhrupad to students in Europe, where he has conducted several intensive workshops. He has conducted workshops and given lecture demonstrations at institutions like Anton Bruckner University, Linz, Hildesheim University and the Free University of Berlin. He has also given concerts of Dhrupad with European medieval music in many churches in Europe.

Ashish Sankrityayan has worked for the Maharana of Mewar Foundation of Udaipur as a consultant, for the restoration and editing of their rare archival recordings of the Senior Dagar Brothers: Ustad Nasir Moinuddin Dagar and Ustad Nasir Aminuddin Dagar. He has made a documentary film Dhrupad: The Call of the Deep featuring his Guru Ustad Rahim Fahimuddin Dagar, and is working on a book on Dhrupad.

# MAPUCHE

<http://www.pucononline.cl/museo/html/instrumentos.html>

El mundo indígena, especialmente el prehispánico, al vivir en contacto con la naturaleza, mantenían un sentido del equilibrio del mundo y la vida con una fuerte percepción de los sonidos, del color, del sabor, de las texturas y los olores del mundo que lo rodeaba, al decir de Don José Pérez de Arce, las sutiles gamas del sonido de su entorno les permite introducirse en un mundo, donde el sonido tenía muchos más significados que en el nuestro, en que el silencio es tan importante como el sonido.

El cronista indígena Guamán Poma de Ayala, escribió en el año 1615:

El más importante instrumento sonoro de toda cultura, es la voz humana, ella transmite emociones, conocimiento, comparte pensamientos, no sólo entre los hombres, sino con la naturaleza toda, visible e invisible. Los pueblos del sur, Selk'nam, Yámana, (Yaghanes) Kaweshkar (Alacalufes) y Aonikenk (Tehuelches o Patagones) sólo usaron la voz como instrumento musical. El poder de la voz es el elemento central del dominio del hombre sobre el entorno y los Chamanes son los expertos de un poder adquirido, gracias al uso de su voz solamente, eran capaces de entrar en trance y contactarse con las fuentes del devenir natural, gracias a lo cual podían curar una enfermedad o atraer una ballena a vararse en una playa.

Así la música Mapuche no se rige por los cánones formales estrictos, cómo la Europea, sino que está basada primordialmente en esquemas melódicos y rítmicos que provienen de una tradición ancestral, transmitida oralmente de Padres a Hijos y en su música aparecen fundidas la poesía, la danza, la representación dramática, las creencias mitológicas, la medicina empírica y una visión cosmológica religiosa que rige el universo.

El repertorio musical Mapuche incluye canciones para voces solas o acompañadas de instrumentos. Existen canciones de trabajo, para hacer dormir niños, de juegos, cantos funerarios interpretadas por hombres, mujeres o dialogadas.

Especialmente importantes son los cantos de los Chamanes o Machis que en unión con la danza se encuentran en las ceremonias agrarias cómo El Lepún, en rogativas cómo el Nguillatún y ceremonias mágico-religiosas de curación o Machitún.

El canto chamánico se caracteriza por su ritmo simple, persistente y monótono, mantenido durante largo tiempo, el cual le permite desdoblarse y tomar contacto con las fuerzas y entidades necesarias para cumplir sus funciones.

Desde Norteamérica hasta los Andes Sureños el primer instrumento musical utilizado es la Wada (maraca), cuya forma tradicional es una calabaza llena de semillas o guijarros, acompaña el canto del Chamán con un ritmo simple, repetido y monótono; su sonido caracterizado por una gran cantidad de pequeñas percusiones simultáneas, al ser prolongado en el tiempo, lo hacen ideal para conseguir otros estados de conciencia y provocar el vuelo Chamánico hacia los lugares de poder. En Chile se han encontrado maracas de más de 4.000 años, atribuidos a la cultura Chinchorro.

Sin embargo, el instrumento mediador y chamanístico por excelencia de la cultura mapuche es el Kultrun, un timbal de madera cuyo simbolismo sonoro y visual encierra las claves de la cosmogonía y creencias de este pueblo. Cada machi pinta y toca su kultrun a su manera. El cuerpo del instrumento hecho de un plato de madera, a partir de un grueso tronco de un árbol de poder, representa la tierra. La superficie de cuero que resuena, está surcada por las líneas que dividen el mundo en cuatro partes, el centro, donde se ubica el chamán para actuar y los poderes astrales que lo asisten. El interior encierra una cantidad de objetos mágicos( piedras de poder, objetos animales y vegetales diversos, metales) y sobre todo encierra la voz del machi que le fue introducida en el momento de ser cerrado el cuero, durante el ritual de su construcción. La identificación entre el machi y su kultrun es muy importante y toda la actividad del machi está ligada al instrumento desde su inicio hasta su muerte, siendo el uno la extensión del otro y es un instrumento de carácter sagrado. El kultrun se toca cerca del oído, de tal modo que su rica sonoridad sature la percepción y facilite el trance.

La Trutruca es un instrumento musical muy sencillo, que consiste en una vara de quila (bambú) muy común

en los bosques del sur de Chile, ahuecada y de unos cuatro metros de largo que al soplar emite una voz

potente, penetrante; es voz de alerta, señal a distancia, grito de guerra y anuncio de autoridad se usa como toque en homenaje a caciques, en ceremoniales convocando fuerzas divinas que regulan las lluvias y las cosechas y como acompañamiento de danzas.

El Kullkull, trompeta confeccionada con hojas enrolladas y que a la llegada de los vacunos a América, se confeccionó con un cuerno; muy usada para llamar de una a otra ruka (casa).

El Lolkiñ o Nonkilñ es otra flauta que se construye con una planta del mismo nombre, pero en vez de soplar funciona aspirando violenta y continuamente el aire. Se usa en ceremonias religiosas por un solista en la iniciación de un machi o machilawn, o de la plantación del Rewe (escala sagrada) frente a la ruka de una machi.

El pueblo mapuche que desciende de la antigua tradición pitrén, se caracteriza por su estilo musical diferente al resto de los Andes. El uso de la piedra como material de fabricación de flautas ceremoniales es una característica local muy fuerte. Todas las flautas de piedras conocidas de la Araucanía, son diferentes entre sí. Manifestación de su creatividad y de su sentido igualitario, dentro de ciertos rangos.

Las de un tubo sonoro se denominan Pifilkas que emiten un solo sonido, a veces dos( fundamental y armónico), hoy se siguen usando pero confeccionadas en madera y Los Piloilos o Pintucahue que poseen entre dos a nueve tubos sonoros, excavados en hilera, con un patrón de ordenamiento de largos de los tubos y por lo tanto de tonos.

Son de variada forma en que se incluyen vegetales, animales, figuras humanas.

Estas flautas de piedra son capaces de emitir sonidos muy agudos, con un cierto ruido de viento y que se desarrollan desde el siglo sexto insertos en la cultura Pitrén hasta su mestizaje con la cultura El Vergel en el siglo Once.

En una orquesta, cada instrumento define su participación con precisión y pureza, cada pifilca suena como dos disonantes entre sí, con mucha distorsión, amplitud de espectro e imprecisión tonal y cuando se tocan varias pifilkas juntas, aumenta la sensación de disonancia, amplitud y cohesión simultáneamente, sonando todas ellas como un solo gigantesco instrumento.

Asociada a este tipo de flauta está la Tutuca, flauta confeccionada con un hueso cerrado en un extremo, de condición mágica que al ser asociado con la caza era de algún animal y al estar asociado con la guerra era confeccionado con la canilla de algún enemigo.(Famoso entre los Españoles durante La Conquista)

Se encuentran en la Araucanía otro instrumento musical de piedra conocido con el nombre de Antara de cuatro tubos sonoros de sonido ascendente y que cumplía rituales diferentes, heredado de culturas de los Andes del norte.

Asociados a los instrumentos musicales de piedra están las pipas o quitras en que se fumaba maqui, pitra, Palguín, tupa, molle y papa silvestre, de mucha complementariedad y similitud entre ambos tipos de objetos, hace pensar en las culturas de los Andes del norte, en el uso de sustancias psicotrópicas, propias entre la música y el quehacer chamánico.

Es bastante complejo reconstituir arqueológicamente las culturas de los Andes del Sur y fijar los límites prehistóricos de los objetos mapuches, dado su clima subtropical y húmedo, en que exceptuando los objetos de piedra y de cerámica todo lo hace desaparecer la naturaleza.

Entre otros instrumentos musicales mapuches en uso actual y que no es posible datarlos en antigüedad está el Trombe, Las Cascahuillas, El Pinkuwe.

El ruido de los pies sobre el suelo que emitían cientos de Mapuches en son de guerra, al pisar al unísono el terreno, producían un retumbar sordo y profundo semejante al terremoto, causando gran espanto en las filas enemigas, representa de alguna manera una manifestación instrumental de emisión de sonidos.

# “ESCUCHANDO LA VOZ DE LOS PUEBLOS INDÍGENAS...”

Revista Transcultural de Música

<http://www.sibetrans.com/trans/trans2/baumann.htm>

## LA MÚSICA TRADICIONAL COMO POLÍTICA DEL ENCUENTRO INTERCULTURAL

Max Peter Baumann

El libro *Stimmen der Völker in Liedern* (Voces de los pueblos en cantos) por Johann Gottfried Herder fue el primer intento más profundo de analizar las voces de los pueblos indígenas bajo el punto de vista de un alemán. La demanda de escuchar las voces de otros pueblos formaba parte de la política cultural del racionalismo y era, al mismo tiempo, elemento del enciclopédico siglo 18.

A pesar de que Herder es más bien considerado como el iniciador de la investigación sobre el canto popular alemán, su intención era mucho más amplia e internacional, siguiendo las ideas de Rousseau. Herder se dedicaba al estudio de la creación artística de culturas ajenas, así como por ejemplo de cantos norte y sudamericanos en su extracto de correspondencia de 1773 que trata de Ossian y de los cantos de pueblos antiguos. El libro *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken* (Voces de los pueblos en cantos, bailes y piezas de carácter) escrito en el año 1911 por Albert Friedenthal hay que entenderlo como una tarde, pero directa sucesión del libro de Herder.

Igual que ocurrió alrededor del año 1900 con numerosos fonogramas Edison, se solía con frecuencia armonizar aquel tipo de colecciones para poder acompañarles con el piano, dándoles de esta manera “las sagradas órdenes” del interés cultural occidental. Pero hasta el presente resuena, dentro de todo el conjunto de interés pretendido como enciclopédico, aquel espíritu de relieve que ponía Europa y su cultura a tope de todas las demás naciones - en un concepto etnocéntrico - como ya fue formulado por Herder en sus “Ideas sobre la Filosofía Histórica de la Humanidad”. No podía haber ningún real encuentro entre las culturas ni lo habrá hasta que no se deje de poner encima a las culturas indígenas el propio concepto como única verdad y realidad.

Desde la conquista y en la historia de su proceso, la unilateral exigencia a la verdad se manifestaba de manera fatal en tres puntos cada vez que hubo un encuentro con las culturas latinoamericanas:

- . En el pensamiento de la exclusividad referente al concepto de la religión y del mundo. Aquellos conceptos fueron en primer lugar caracterizados por la insistencia en una sola verdad por parte de la iglesia.
- . En el sentimiento de arrogancia cultural del concepto eurocéntrico: Aquella manera de pensar se extendió por medio de dos factores: uno de ellos era la exigencia de reclamar una sola verdad religiosa y el otro la creencia absoluta en las ciencias naturales. En el siglo 19, este concepto fue reforzado por la teoría de la evolución con su cuño del darwinismo social. Los resultados fueron la teoría evolucionista de la *Kulturkreislehre* y finalmente el callejón sin salida de la superioridad marcada por el racismo.
- . El tercer punto empezó a manifestarse desde la época de la conquista en la política del colonialismo, respectivamente más tarde en la política del “desarrollo”. Aún hasta mediados del siglo 20, la “ideología del progreso técnico” fue considerada como la estrategia apropiada del desarrollo.

Esas tres vías - la exigencia a una sola verdad religiosa, el pensamiento de superioridad cultural y la ideología del progreso técnico - implicaban ciertas precondiciones. Se trataba de un conjunto de conceptos acerca de la realidad del mundo que se aceptaban sin preguntar. Eran y todavía siguen siendo eficaces en el sentido misionario que propagaba tanto las verdades de la propia creencia como los propios conceptos de la realidad, por medio de religión, cultura, ciencias y tecnología.

Aquellas precondiciones todavía reclaman de ser la expresión absoluta del “mejor mundo de todos los mundos imaginables al que todos los demás tuviesen que adaptarse. De acuerdo con un citado de Maurice

Gondelier del año 1991, casi da la impresión como si el occidente creyera de haber desarrollado un modelo universal de estirpe humana, de acuerdo con el cual se debería moldear a los demás.

\_Qué influencia tuvo esta reclamación a una sola verdad en la música tradicional de las culturas latinoamericanas?

Desde los principios de la conquista española se les exigió a los pueblos indígenas renunciar a todos sus ritos y costumbres musicales. También se les requirió quemar los instrumentos tradicionales. La iglesia se había dado cuenta de que, dentro de los cantos indígenas, se manifestaban los sistemas de creencia de indígenas. Por eso los cantos tenían que ser extinguidos a fines de cumplir con la misión religiosa y sin tener en cuenta la pérdida cultural.

Como ya fue escrito por Cristóbal Colón en su libro de navegación, en primer lugar se tenía la intención de “convertir a los pueblos, incorporándoles a la iglesia” y en segundo lugar eliminar aquellos pueblos que no profesaron la nueva religión. La profesión o la destrucción - no se aceptaba otra cosa. Hoy en día, ya no se aplica medidas tan duras. Pero como tendencia básica se puede observar que las restricciones siguen siendo válidas y que, al mismo tiempo, sigue existiendo la reclamación a la verdad, lo que significa poseer el conocimiento de la creencia correcta y conocer el concepto correcto de la vida correcta.

Unos ejemplos de hoy: Ocurrió en el 1981 en Ayparavi, Bolivia, con los Chipayas, que son una minoría étnica de poco menos de 1200 personas y que tienen su propia lengua. El Jilaqata del pueblo que tiene 200 habitantes me cuenta lo siguiente: Una parte del pueblo fue misionada por la iglesia católica, la otra parte por pentecostales fundamentalistas. Los pentecostales no son de ninguna manera tolerantes y exigen de sus miembros tirar todos los instrumentos y ropa tradicionales. Ambos tipos de misioneros introducen sus canciones e himnos “nuevos”, “verdaderos” y “cristianos”, que deben expulsar la herencia cultural propia de las indígenas, lo que implica necesariamente conflictos de identidad.

Estos procesos de “deculturalización” han llegado a las regiones más remotas puesto que muchas veces los misioneros se quedan poco tiempo, dejando abandonada a la gente a medio camino.

En el 1991 con los Chorotes, en un pueblecito en La Paz del Chaco Norte de Argentina. Allí viven todavía - y bajo unas condiciones de vida bastante duras - 800 Chorotes, que tienen su propia lengua. Nosotros nos estamos dirigiendo hacia allí junto con la Fundación Norte de Salta para hacer una pequeña documentación de sus cantos y bailes. Desde la caída de la dictadura los “grupos étnicos olvidados” han vuelto a levantar la voz. Las culturas indígenas quieren que sus cantos sean percibidos como testimonios del presente y que se les reconozca como grupo étnico.

Al llegar allí se nos deja por entender que no estuvieramos autorizados de hacer la documentación en el mismo pueblo. Los misioneros anglicanos que, por razón de la guerra de las Malvinas, tenían que moverse a otro sitio en el 1982, habían prohibido a las indígenas de seguir con sus ritos, de cantar sus canciones y de bailar sus bailes. La prohibición todavía está mostrando sus efectos. Vamos hacia la pista del aeropuerto, que se encuentra muy lejos del pueblo. Las indígenas preparan todo para vestirse con los requisitos del baile. De repente aparece una tormenta. Las indígenas interrumpen sus preparaciones diciéndonos: - “Ya ven, los misioneros nos prohibieron cantar y bailar. Están enojados con nosotros, nos están maldiciendo y mandando esta fuerte lluvia.” Se interrumpe todo sin haber cantado ninguna pieza.

Solamente después de terminarse la tormenta y después de convencer a los Chorotes en discusiones prolongadas de que su miedo fue únicamente causado por una evangelización incorrecta ligada a una táctica de intimidación, ellos vuelven a cantar y a bailar por primera vez después de muchos años en su propio pueblo y en su propia lengua. Están orgullosos de su herencia musical y también orgullosos de que por fin alguien del mundo exterior se está interesando por su cultura de manera positiva.

En el 1989 con los Xikrín en Cataté, en el Amazonas brasilero. Los Xikrín todavía comprenden una comunidad de 900 personas. Tienen su propia lengua y pertenecen al grupo de los Kayapó. El cacique nos ruega recopilar todos los cantos de un año completo como ciclo ritual. El cacique es consciente de que sólo poco tiempo pasará hasta que el pueblo tenga la experiencia de invasión por leñadores y buscadores de oro y la generación joven se encuentre obligada de mudarse a las ciudades. Dice -”Por lo menos un poco de nuestra tradición es lo que todavía quiero hacer llegar a manos de mis nietos, así que las generaciones posteriores serán capaces de recordar de dónde proceden.”

La naturalidad en las palabras de este cacique ya está mostrando una consciencia de historia, aunque menos orientada hacia el pasado que hacia el futuro. No pudimos cumplir con su deseo. En la consciencia de que el final de su mundo está llegando, las indígenas empiezan a documentarse a si mismos, para salvar por

medio del canto por lo menos la sabiduría y herencia del recuerdo, aunque ése fuera traído a un futuro que es para ellos inseguro.

Hasta el pasado más reciente, la ciencia de la musicología había quedado marcada por prejuicios similares. La cronología de la música que se estableció a finales del siglo 19 estaba orientada en Europa como centro del mundo y caracterizada por el concepto ideológico del mundo evolucionista y científico.

En la clasificación sistemática de las ciencias musicales efectuada por Guido Adler en el año 1885, el término de los “pueblos primitivos” fue entendido solamente como el grado anterior del propio desarrollo en camino a los “productos de sonido que se habían convertido en una especie más complicada” perteneciendo al arte occidental.

Bajo un aspecto histórico científico, observamos que muy temprano el colonialismo ya había establecido estas estructuras basadas en el eurocentrismo. En todo el mundo se construyeron conservatorios de acuerdo con el modelo occidental, que, también en cuanto a la música, fortalecieron el requerimiento de hegemonía en una educación que se orientaba en Europa y expulsaron casi completamente a las tradiciones indígenas. En Sudamérica ocurre que las importaciones de culturas norteamericanas y europeas todavía están reclamando el derecho a la eficacia, a lo moderno y al progreso. Este fenómeno recibe aún más fuerza por la circunstancia de que sólo se soporta a aquellas personas directivas que ya se comportan como adaptadas a la cultura europea, conociendo muchas veces casi nada de las tradiciones indígenas. El concepto europeo de enseñar y de aprender, el sistema de notas, la afinación temperada y los instrumentos musicales de Europa fueron introducidos por el sistema educativo en los países andinos como acervo intelectual, de una manera tan rígida que con su aparición la lengua y los cantos indígenas, tanto como la manera tradicional de hacer música, quedaron prácticamente eliminados del contenido educativo.

Este “callejón sin salida” dominado por el Occidente sólo se está abriendo poquito a poco hacia una “comprensión de cultura más ampliada”, tomando como precondition y como elemento constitutivo el diálogo recíproco con igualdad de derechos entre las culturas.

Con buena razón se criticó el etnocentrismo científico y tecnológico que dominaba durante mucho tiempo, tanto como el carácter del poder unilateralmente marcado en estos sistemas globales. Pero hoy en día, el nuevo tecnocentrismo muestra sus resultados aún mucho más rápida y globalmente debido a su enlace estructural de sistemas y a la omnipresencia de los nuevos medios de comunicación.

Los países ricos son los poderosos en cuanto a cantidades. Existiendo la infraestructura tecnológica y económica, sus productores, distribuidores y su mercancía, tanto como las mesas internacionales satélites de las emisoras de radio y tele, casi ya ni se escucha las voces de los pueblos indígenas ni se percibe su cultura.

Más de dos tercios del mercado mundial de música se encuentran ya en manos de sólo cinco grandes consorcios (Sony-CBS, Polygram, EMI, Time-Warner, WEA, BMB-RCA) que disponen de relaciones comerciales al nivel transnacional. Todos los mercados nacionales que forman parte de ello, se sujetan cada vez más a una asimilación y nivelación de gusto, de acuerdo con la norma musical angloamericana. Las voces marginales de “las naciones étnicas” se quedan casi sin ser escuchadas. Dentro de poco ya no será posible estar abierto para otros conceptos de realidad sino para aquel ideal de conseguir la mayor cantidad de oyentes y espectadores, puesto que ya se está empezando a creer en lo normalizado como realidad objetiva.

El filósofo Raimundo Panikkar incluso teme de que el “totalitarismo implicado en el concepto de las ciencias naturales” ya no posibilita ninguna verdadera comunicación con la realidad total en el mundo (1989:207).

Las etnias tradicionales están cada vez más marcadas por la lengua, la técnica, la política y por la economía del “occidente” y de misma manera por los correspondientes conceptos de cultura. Se puede seguir dudando de la tesis del neocolonialismo cultural de Tomlinson (1991). Pero de toda forma queda por dudar si aquellas medidas aprobadas ya en México en el año 1982 tengan un resultado, con el fin de conservar una pluralidad cultural. Incluso las evaluaciones más bien conservativas como por ejemplo el “Atlas Gaia” (Burger 1991) llevan la información de que en Sudamérica hay más de 250 grupos étnicos o naciones amenazadas por el turismo y por el racismo. Son además amenazadas por problemas causados por la droga y la evangelización, por la construcción de embalses, por la destrucción del medio ambiente, por la con-

taminación y deforestación, por invasión a la tierra de las indígenas, por proyectos de construcción y por la violación de los derechos humanos.

Quizás la mitad de las 600 lenguas que fueron contadas en todo el mundo tengan una posibilidad de sobrevivir. Cuando la lengua desaparece desaparecen también las culturas, su sabiduría, los cantos, textos y variedades de música, que todavía pueden narrar de otras realidades.

La creencia en el propio concepto de realidad como realidad absoluta sería un error fatal y una ilusión seductora. La fragilidad en el reconocimiento de tal concepto ya se ha mostrado hace tiempo, cuando se cambió el paradigma del concepto del mundo antropocéntrico por el del ecocentrista. A pesar de todo, hoy en día nos estamos olvidando de unos archivos que contienen tremenda cantidad de sabiduría y de experiencia. Dejan sola a la humanidad con un pasado perdido. Esta pérdida amenaza el futuro. Hay un tesoro grandísimo de sabiduría y de conocimiento experimental almacenado en la memoria de personas mayores, curanderos, chamanes, parteras, colectores, campesinos y pescadores.

Esta base de conocimiento, propia de los pueblos indígenas, es una de las líneas de vida más importantes de la humanidad. Es un conocimiento histórico adquirido durante siglos mediante el reconocimiento por intento y error. La mayoría de estos pueblos indígenas se extinguen o se absorben a la civilización moderna. Con su desaparición desaparece también su conocimiento insustituible. (Linden 1991:50).

¿Hay una alianza para el futuro en el diálogo entre los mundos postmodernos e indígenas?

Con las ideas de Dietmar Kamper surge forzosamente la tarea de “adelantarse a la historia del Occidente como parábola cerrada”. Esto sólo puede resultar exitoso por medio de una “rehabilitación de lo ajeno”. La buena oportunidad se encuentra en todo lo que nunca se sabía: “Se debe de expropiar la historia expropiada y después de seguir la huella del otro” (Kamper 1986:184).

La música tradicional es la otra parábola, la del oído abierto, de toda percepción que rompe con sistemas, de la manera de oír a lo que uno no está acostumbrado, y - sobre todo, la del escuchar. Ella es el acceso a la voz de la consciencia mundial, significando una posible multitud de sonidos, rituales y conceptos, siempre en contradicción con una uniformidad que parece aumentar en el mundo en que se vive. Como fuente que lleva una futura diversidad y que todavía sigue existiendo, la música tradicional representa siempre la música de minorías. Ella es la voz del otro, del ajeno, de lo no acostumbrado - la voz interior de lo que se ha quedado todavía sin oír, sin constatar, la voz de lo suprimido, de lo que aún no haya sido comprendido. Es aquella música que, con sus rituales y sin ser escuchada, todavía da noticia de otros conceptos de realidad. Es una fuerza provocadora en medio del secreto, del luto, del rechazo y de la inspiración. Es una fuerza de la que cada historiador cultural podrá escoger su sinceridad ética para el día de mañana o, menospreciándola, fracasará.

La música, los cantos y los bailes de las minorías étnicas forman una parte firme en su contexto cultural.

Otros conceptos del mundo y visiones cósmicas están enlazados con ritos y costumbres.

Son testigos de opiniones de realidad alternativas y de imaginaciones de realidad que constituyen un desafío al pensamiento cartesiano con su orientación occidental - tan sólo en cuanto a la cuestión de cómo se les trata. Además, con respecto a la teoría de la cognición, estas etnias menores dejan también la puerta abierta para otras formas de ver, de oír y de percibir la realidad.

La aceptación de lo otro sólo puede tener éxito en el caso de que se posibilite una intensiva confrontación de diferentes sistemas de valor, realizándose así una construcción nueva de lo propio y de lo ajeno mediante el intensivo encuentro con los pueblos indígenas.

Por cierto, toda cultura conoce su propio etnocentrismo, la tendencia de subordinar lo “ajeno” a las propias categorías de comportamiento. En la época de los medios de comunicación de masas está destacando un callejón sin salida en forma de un fenómeno cuantitativo. Esta cantidad producirá una calidad de comportamiento monocultural para el futuro si no se logra integrar lo distinto de los pueblos indígenas como valor de autonomía - si no se logra rehabilitar lo otro, ampliando así el concepto de la cultura. Este nuevo concepto, traspasando los límites, define el diálogo como idea de igualdad de derechos.

Mientras los modelos de cultura orientados según el occidente, sus formas de presentar a la música y su comercialización gobiernen el mercado internacional, existen al otro lado sólo muy pocos modelos provenientes de los “países del tercer mundo”.

Aunque haya algunos comienzos, como por ejemplo en el ensayo de una “nueva sensibilidad” tanto como en la reflexión de maneras de comprensión holísticas, el papel meditativo de la música y de su efecto espiritual



es muy difícil de hacerlo comprensible. Lo mismo ocurre con la música como ritual de curación en un concepto de cultura orientado en la ecología tradicional.

No es posible subordinar la música tradicional a la receta corriente del entretenimiento. En cuanto a la película, se requerirá la documentación bien realizada y apta para hacer comprender el punto de vista de otras culturas. Lo mismo se puede aplicar a las documentaciones musicales y a las ediciones de discos y video en las que los mismos músicos tuviesen la oportunidad de articular sus deseos, requerimientos y opiniones, mostrando así la vista suya del mundo. El occidente tiene que hacer un aprendizaje con los especialistas y los conocedores de aquellas culturas. Los indígenas deberían tomarse en serio como maestros. Con ellos habrá que iniciarse un diálogo de colaboración.

La desaparición de las culturas musicales indígenas se está percibiendo más y más como pérdida para la humanidad, de forma análoga a la pérdida de especies de fauna y flora extinguidas. Sólo en el pluralismo de las culturas mundiales y en la conservación de sus posibles formas de expresión se encuentra la fuerza de futuras reservas y la garantía de una diversidad democrática para el día de mañana. Frente a este desequilibrio, una objeción crítica siempre será necesaria, pero sin dejarse llevar por el conservativismo. La simple reproducción de modelos ideológicos sin ponerlos en duda y su transmisión a otros sitios del mundo sin escuchar bien a lo diferente en la cultura diferente seguiría entonces solamente manifestando los efectos tardíos de un afán misionero cuya "verdad" consiste en la orden - no en el diálogo libre entre las culturas. Un diálogo libre tan sólo será posible en el momento de que volviéramos a aprender a comunicarnos con la tierra, de pensar junto con Pacha Mama.

Ya, una vez que se empiece a planificar cualquier proyecto, el principio del diálogo recíproco requerirá la participación de los pueblos indígenas y de sus organizaciones. La orientación democrática de este diálogo no va ser la única precondition.

También es necesario reconocer que cada cultura y cada grupo se ha creado su propio concepto de la realidad, y que, a consecuencia, cualquier traspaso de los límites culturales y sociales en todo caso tendrá que ser considerado como relativo. Basándonos en el reconocimiento cognitivo de que la así llamada realidad solamente es el resultado de comunicación (Watzlawick 1989:7), tenemos que constatar que el principio del diálogo ampliado es, dentro de una joint-venture, la precondition necesaria de cada teoría cognitiva, de cada entendimiento intercultural, de la investigación y de la documentación.

El concepto intercultural de la colaboración bajo igualdad de derechos requiere una estructura bilateral que tiene por base la planificación, organización y realización con ambas partes. En medio de la estructura de diálogo creada así, siempre será posible evaluar y reflexionar toda clase de necesidades, intereses y metas. Desde su comienzo y de modo conciente, un proyecto como la "música tradicional como política del encuentro intercultural" rehabilita lo "ajeno", ofreciéndole una coexistencia con lo "propio" a base de igualdad de valores y derechos.

El arte de oír y de escuchar forma una metáfora de una época que se está muriendo, pero también manifiesta un deseo todavía existente de querer percibir otros tiempos diferentes. La música debe de entenderse como un aspecto que forma parte del conjunto holístico. El proyecto del oír es un sendero que nos lleva a la vida correcta, mientras estemos escuchando a tiempos que desaparecen.

Es un sendero que nos enseña prestar atención al proceso de la muerte de otras culturas - que nos instruye a ser testigos en el juicio contra la extirpación, contra la deculturalización y contra el sufrimiento de aquellos a los que se les ha tapado la boca. Lo esencial es estar abierto sin subordinar lo oído al concepto propio. Es cuestion de luchar contra la incapacidad de percibir los sistemas de sonidos de acuerdo con las reglas inherentes de la propia cultura, contra el impulso de relacionar siempre todo con las normas culturales nuestras (Wilson 1987:7).

Al otro lado la tarea también es conservar las lenguas musicales, ya que su diversidad democrática significa tanto herencia como responsabilidad. No se trata ni de un reencantamiento del mundo, ni de una obsesión con el objeto, ni de un aseguramiento de huellas - tampoco de una reanexión de lo ajeno. Más que nada, tiene importancia conservar la variedad de los cuentos, la variedad de tiempos encontrada en la variedad de

"otros" lugares, adelantándose de esta manera para que la historia occidental no forme una parábola cerrada (Kamper 1986:184) "En camino al tercer milenario, es indispensable examinar de forma diferente todo lo

que nos haya sido transmitido hasta ahora de los antepasados humanos. Este archivo tan abundante de lo simbólico, del imaginativo y de lo real contiene la clave para la subsistencia de una vida que merece la pena vivirla en la tierra.” (Kamper 1990:258).

# CANTO DIFÓNICO: TODAS LAS VOCES EN UNA

<http://www.musicasdelmundo.org/article.php/20040820195815812>

Junto con el sonido fundamental producto de la vibración, los cuerpos sonoros generan otros que acompañan al fundamental: los armónicos. Éstos se caracterizan por mantener una relación matemática simple entre sus frecuencias, o respectivas velocidades de vibración. Así, el sonido musical de 100 Hz (hercios o vibraciones por segundo) suena acompañado del de 200, 300, 400, 500, etc. Hz. La mezcla y participación en el conjunto de este espectro de sonidos es el que da a cada voz y timbre sonoro su particular identidad, como un ADN acústico.

El canto armónico supone una ruptura estilística con el canto natural, y busca comunicar emociones de trascendencia y fe a través de la comunión con la propia esencia del sonido, donde descubre ocultos muchos más significados que los perceptibles en principio. En muchas culturas musicales del mundo este descubrimiento de las propiedades armónicas del canto se ha dado de forma aislada, estanca.

En algunos casos, este tipo de canto surge sólo en momentos significativos, más como variación del timbre de la voz (más o menos nasal, con menor o mayor variación en la forma de la cavidad bucal, con mayor o menor participación en la fonación de otros resonadores del cuerpo humano) que como estilo musical significado.

En esta última categoría entrarían las técnicas del canto difónico (que genera dos o más melodías distintas con una sola garganta) de mongoles, tuvanos, jakashes, altaianos y bajkirs de Asia Central, del “canto de la

voz grave” de los monjes tibetanos de los monasterios de Gyuto y Gyume, de algunos ejemplos del Rajastán de la India, entre los xhosas de Sudáfrica, de exploradores sonoros como David Hykes y su Harmonic Choir, de la obra *Stimmung* del compositor alemán contemporáneo Karlheinz Stockhausen, de los aleluyas del barítono gregoriano Igor Reznikoff, de las “quintinas” del canto polifónico de Cerdeña o de las piruetas vocales de Fátima Miranda.

El canto difónico consiste en cantar una nota grave de tal manera que se oiga acompañada de una o más notas aflautadas adicionales. Su efecto es tan extraordinario que no es de extrañar que, desde un principio y en la mayoría de culturas, se le haya atribuido un carácter sobrenatural, cargado de supuestos atributos religiosos, mágicos y curativos. Por ello, en el entorno de creencias naturalistas y chamánicas, este tipo de canto armónico sirve como medium para comunicarse con los espíritus de la naturaleza, imitando los sonidos de animales, el viento, los pájaros, etc.

El primer “documento sonoro” de canto difónico fue una grabación de 1934 de los tuvas. Estas grabaciones fueron estudiadas por Aksenov que publicaría en 1964 el primer artículo de valor científico sobre el tema. Sin embargo ya existían noticias escritas precedentes acerca del fenómeno. En el siglo XIX el profesor de música francés Rollin señalaba que en la corte del rey Carlos el Temerario había un cantante capaz de entonar dos voces simultáneamente. En su Memoria sobre la voz humana, Manuel García citaba el fenómeno del canto difónico entre los campesinos rusos. También se sabía, por el relato de viajeros, de características similares en el Tibet.

En los últimos 40 años han sido muchos los expertos de todo el mundo que han estudiado el canto difónico desde diferentes ópticas, entre ellos el húngaro Lajos Vargyas, los franceses Emile Leipp, Gilles Léothaud, Roberte Hamayon, Mireille Helffer, Alain Desjacques, Suzanne Borel-Maisonny y Hugo Zemp, el vietnamita Trần Quang Hai, los norteamericanos Richard Walcott y Ted Levin, el japonés Sumi Gunji, Lauri Harvilahti de Finlandia, el inglés Carole Pegg, el italiano Graziano Tisato, o el holandés Mark Van Tongeren. Entre estos investigadores, este fenómeno puede llamarse, además de canto difónico, voz guimbarda, canto difónico solista, canto diplofónico, canto biformántico o canto armónico.

Entre los cantantes capaces de emplear las técnicas difónicas en sus conciertos destacan (y a veces coinciden con algunos investigadores) los nombres de Trần Quang Hai, el griego Dimitri Stratos, el italiano Roberto Laneri, los norteamericanos David Hykes y su Harmonic Choir, Joan La Barbara y Meredith Monk, los alemanes Michael Vetter, Christian Bollmann y Michael Reimann, el británico Noah Pikes, los franceses Tamia, Cuarteto Nomad, Thomas Clements, Valentin Clastrier e Igor Reznikoff, el yugoslavo Bodjo Pinek, la australiana Josephine Truman, el holandés Rollin Rachelle, la australiana Sarah Hopkins, o la española

Fátima Miranda.

Los tuvanos tienen cinco técnicas distintas de canto difónico: kargyraa, khoomei (joomei), borbannadyr, ezengileer y sygyt. El kargyraa es un canto grave (en torno a los 55 a 65 Hz) sobre vocales, rico en armónicos (especialmente del sexto al 12º), como el canto de la grulla, y muy cercano al estilo dbyang de rezo tibetano. El joomei se caracteriza por su dulzura en el registro medio del cantante, en el que los labios también juegan un papel determinante. El estilo borbannadyr, en torno a una fundamental cercana a los 110 Hz, permite incluso generar sub-armónicos, es decir, sonidos por debajo del fundamental.

En cuanto al ezengileer, se caracteriza más por sus patrones rítmicos que dan a los armónicos la pulsión de los caballos al galope. Por último, el sygyt suele cantarse sobre una fundamental del registro medio (entre 165 y 220 Hz) mediante una presión considerable del diafragma para que el aire puede pasar a través de una garganta contraída y hacer aflorar los armónicos noveno, décimo y 12º. El canto difónico de los tuvas es muy similar a la destreza necesaria para hacer sonar la guimbarda, sólo que en lugar de una lámina vibrante, utiliza las cuerdas vocales. La melodía, en ambos casos, surge a partir de los armónicos de una nota fundamental, generadas por el resonador de Helmholtz que es la cavidad bucal humana.

# MÚSICA TIBETANA: EL SONIDO QUE LLEGA DEL TECHO DEL MUNDO

<http://www.musicasdelmundo.org/index.php?topic=Art%EDculos&page=6>

De JRozemblum

Autor Ivan Vandor

Originalmente publicado en El Correo de la Unesco de junio 1973 y reproducido en Música Global (1991) ¿Qué son esos sonidos de insólita riqueza y profundidad? ¿Qué son esas voces guturales, de un aliento que se diría sobrehumano, puesto que sin pausa alguna pasan de un recitativo noble a una línea melódica que incluye en sí misma una armonía? ¿Qué son esos instrumentos de viento de enorme potencia, que interrumpen y continúan un canto de inigualada nobleza y que conducen al oyente a insospechados horizontes musicales, mientras los instrumentos de percusión rompen y sostienen a trechos esa frase interminable?

¿Qué es ese conjunto orquestal, desconcertante en el sentido etimológico del término, en el cual aún el profano advierte una disciplina y un rigor tan severos que nada se deja al azar? Es la secular música de los budistas del Tíbet, esa región de la china a la que suele llamarse “el techo del mundo” y donde se desarrolló una de las civilizaciones más asombrosas de la humanidad. En los macizos montañosos más altos del planeta, cuya altitud nunca es menos de tres mil metros y que alcanzan cumbres de más de siete mil, la única zona relativamente hospitalaria se encuentra entre el Himalaya y las cimas de Transhimalaya, en una planicie cuya altitud media es de cuatro mil metros. Estos datos geográficos pueden ser útiles para apreciar algunos aspectos de la cultura tibetana. Antes de la modernización de la región y de la construcción de carreteras emprendida por los chinos entre 1950 y 1960, desde Lhasa, la ciudad más importante del Tíbet, se tardaba en caravana varios meses, incluso un año, en llegar a Pekín, pese a lo cual “el techo del mundo” se enriqueció durante muchos siglos con el aporte de otras civilizaciones.

Aunque la población del Tíbet es heterogénea desde el punto de vista étnico, considerada en su conjunto es típicamente mongola. La región ha estado en contacto, por el oeste, con India, Irán e incluso Grecia; por el norte, con las poblaciones turco-mongolas; por el este, con la civilización china de los Han; y por el sur, el norte y el este, con poblaciones en las que la tradición búdica se había implantado ya, es decir, Nepal, Khotan y Yunnan.

El budismo, que llegó al Tíbet durante los siglos VII y VIII de nuestra era, proveniente del norte de la India, estaba ya impregnado de tantrismo (del sánscrito “tantra” que originalmente significó trama de un tejido y, posteriormente, doctrina o norma). En el Tíbet, el budismo reemplazó gradualmente a la antigua religión local llamada “Pon” que, con diversas formas, se había difundido ampliamente en el Asia central, desde los confines orientales del Irán hasta China. Esa religión tenía algunas similitudes con el tantrismo, hasta el punto de que el “Pon”, el tantrismo y el budismo se mezclaron formando una antigua religión tibetana llamada “religión de los hombres”, en oposición a la “religión de los dioses”, lo que dio al budismo tibetano un carácter original.

Ese budismo tántrico, que se extendió a través de los Himalayas a los países limítrofes del Tíbet -Nepal, Bután, Sikkim, Kaddak, además de ciertas regiones de Bengala occidental y de la India- iba a crear una de las formas musicales más originales que hayan existido en el mundo.

Los orígenes y la historia de la música búdica tibetana no han sido estudiados a fondo todavía. El presente artículo se basa en datos recogidos durante una encuesta de ocho meses realizada en Nepal.

Se trata de una música extremadamente sutil y compleja, indisoluble de las tradiciones antiguas de cuyo significado está impregnada. Además, en lo esencial se halla destinada a la vida espiritual. Ya sea vocal o instrumental, requiere no solamente un conocimiento perfecto de los textos transmitidos por tradición oral, sino además un alto nivel de virtuosismo en la interpretación.

Íntimamente ligada a la tradición, la música desempeña un papel importante en la vida de la comunidad

monástica. Los monasterios tibetanos son verdaderos conservatorios en el sentido occidental del término, es decir, escuelas de música que dispensan a los monjes una formación musical de alto nivel, organizan con

juntos vocales y orquestales, y mantienen una estética y unos medios de expresión particulares cuidadosamente codificados.

Los instrumentos, tanto de viento como de percusión, son de origen local y extranjero. Algunos de ellos, como la caracola o dung kar, trompeta fabricada con la concha de un gran caracol blanco que se pesca en la costa oriental del Hindostán, son originarios de la India. Dicho instrumento es el que, según el libro sagrado “Bhagavad Gita”, emite “ese ruido formidable que sacude el cielo y la tierra”, y exige de quien lo toca un oído sumamente fino y pulmones poderosos. De origen indio son también la campanilla y el tambor en forma de clepsidra, el damaru del dios Siva.

Otros instrumentos parecen ser de origen tibetano: la trompeta fabricada con una tibia humana o kang ling, y el chodar, tambor formado por dos cráneos humanos y con bolas batientes. La influencia del Irán, ya sea directa o a través de la India, está presente en una especie de oboe, y la influencia china en los címbalos. Es difícil señalar el origen de otros instrumentos, pero lo probable es que la música búdica tibetana, como el propio budismo del Tíbet, tomara elementos de diversa procedencia al mismo tiempo que conservaba algunas características antiguas propias de la civilización local.

En una tradición musical tan impregnada de religión como la tibetana no siempre es fácil definir con precisión lo que se entiende por música religiosa. Elementos religiosos importantes y aún esenciales se encuentran, por ejemplo, en la gran epopeya nacional tibetana de Gesar de Ling (llamada “La Ilíada del Asia Central”), así como en el teatro secular de Lhamo, e incluso gran cantidad de cantos populares recuerdan temas inspirados directamente por la religión.

Entendemos por música religiosa la que se designa con el término tibetano de rolmo, es decir, la música vocal o instrumental que acompaña la celebración de diversos ritos. Ejecutada exclusivamente por los monjes, como se ha indicado ya, se distingue de otras formas musicales tradicionales del Tíbet por su técnica vocal, por la composición de la orquesta, por las leyes que la rigen y por su simbolismo.

Esa música se ejecuta dentro y fuera de los monasterios. En las lamaserías acompaña las ceremonias religiosas, particularmente en las salas reservadas a la oración y, a veces, algunos ritos que se celebran en el patio. Se la ejecuta como señal para que los lamas den comienzo a su meditación en sus respectivas celdas o para efectuar ofrendas a ciertas divinidades. En este último caso, se la toca en el techo del monasterio para que pueda ser escuchada a distancia.

Fuera del monasterio, se la interpreta en los hogares privados con ocasión de nacimientos, matrimonios, fallecimientos u otros sucesos, o cuando alguien quiere hacer “méritos” para alcanzar una reencarnación mejor. También se la toca en las procesiones, para recibir visitas de importancia o, simplemente, para estudiar los instrumentos cuyo sonido, generalmente muy fuerte, podría molestar a otros monjes que oran o estudian en el monasterio.

Igualmente se interpreta esa música fuera del monasterio o en el patio del mismo para acompañar las danzas religiosas de máscaras, o cham, ejecutadas exclusivamente por los monjes y que representan, con episodios humorísticos, el triunfo del budismo sobre la religión tibetana precedente.

En todo caso la orquesta sólo comprende instrumentos de viento y de percusión. Además de la caracola y de la trompeta de hueso ya indicadas, existen trompetas de cobre o de plata, trompas de hasta cuatro metros de largo, del mismo metal, y una especie de oboe tibetano de forma cónica.

Los instrumentos de percusión consisten en dos pares de címbalos, uno de los cuales lleva el mismo nombre de la música de que estamos tratando, rolmo; dos gongs, uno de ellos más fino y pequeño; un gran tambor de cerco, cuyo diámetro puede alcanzar la altura de un hombre y que se toca con una maza; un tambor vertical, más pequeño, que se toca con un palillo en forma de hoz; los dos tambores señalados anteriormente - el chodar tibetano y el damaru de la India-; una campanilla y dos discos de metal, llamados ting sha, sujetos por una cuerda.

En los grandes monasterios se emplean a veces, además de estos instrumentos corrientes, una trompa de proporciones gigantescas, que amplifica el sonido de manera impresionante, y cuyas diversas secciones se enchufan una dentro de otra, diversos tipos de trompas, asimismo gigantes, una flauta horizontal, gongs y una enorme campana.

Todo es simbólico en esta música, así los instrumentos como los sonidos que emiten. En ciertas tradiciones

monásticas, por ejemplo, el sonido de las trompas simboliza la voz de un grupo de divinidades agresivas, mientras que el de los oboes corresponde a la voz de las divinidades pacíficas.

En el Libro de los muertos del Tíbet, el “Bardo Thodol”, se establece una relación entre el sonido de los instrumentos y los sonidos interiores que sólo pueden escuchar algunos lamas que han desarrollado en alto grado la práctica de la meditación. Se trata de un ejercicio espiritual según el cual el conocimiento no es únicamente visión, sino percepción auditiva. La campanilla simboliza al mismo tiempo la Sabiduría (o conocimiento) y el poder sagrado de la palabra. La forma de la campanilla, vista perpendicularmente de arriba a bajo, recuerda la de un mandala, o sea la figura geométrica que representa el mundo.

Por su parte, la orquestación misma de la música tibetana está determinada por la relación que existe entre cada instrumento y las divinidades. A las divinidades pacíficas corresponden los oboes, la caracola y un par de címbalos. A las combativas, cuya misión es defender la libertad y exterminar a los espíritus enemigos, la trompeta corta y los címbalos rolmo. Las trompas y tambores están asociados a ambos grupos por igual. Generalmente es el director de orquesta el que toca los címbalos, de los cuales depende, en gran medida, la relación entre las partes ejecutadas por los diferentes instrumentos. Asimismo, él es quien dirige la ceremonia, el canto y la recitación del rezo y quien marca el tempo de la ejecución.

Mientras más importante es la circunstancia, más lenta es la interpretación musical. Esta variabilidad puede modificar la parte melódica de los oboes. Por tal razón, los oboístas deben calcular según el tempo indicado sin previo aviso por el director, en qué nota deben detenerse cuando la ejecución orquestal toca a su fin, y la duración que debe tener una nota dada para terminar al mismo tiempo que la orquesta. El resultado es que rara vez son idénticas dos interpretaciones, y la relación entre rigor y flexibilidad, entre las normas precisas y la obligación de improvisar constituye una de las características de la música religiosa tibetana.

En los libros de ciertas órdenes religiosas unos signos especiales indican la intervención de los instrumentos musicales, pero esos signos pueden cambiar de un monasterio a otro. En cambio, el oboe, los tambores en forma de clepsidra y las campanillas no están indicados con signo alguno. También existe una notación para un tipo particular de música vocal llamado yang, que figura en los libros de oraciones especiales (YANG-YING) y que a menudo varía de un libro a otro. En ellos se indican más bien la altura del sonido que las variaciones del volumen, que es de muy débil amplitud, y algunos detalles de la emisión de la voz. En esas anotaciones se utiliza a veces tinta negra y roja, ésta última reservada a las partes del texto que deben ser cantadas por el monje solista, que es quien dirige la ceremonia.

En realidad, no habría podido descifrarse la notación musical del budismo tibetano sin la ayuda de la tradición oral, y aún así quedan por descubrir muchos aspectos de la práctica musical, ya que la notación solamente sirve como una ayuda mnemónica, y en menor grado, como auxiliar para el estudio. El canto yang (que consiste en una línea melódica, perfectamente ininterrumpida) está determinado por una emisión gutural profunda de la voz, en la que la interpretación silábica del texto es sumamente lenta. Es este canto el que, acaso más que el acompañamiento orquestal, produce en el oyente menos avisado esa impresión singular de entrar en un mundo diferente, más allá de las apariencias sensibles; y es que el yang, como señala un comentario tibetano, es un intento de comunicarse con los dioses, y uno se dirige a la divinidad de la misma manera que a los seres humanos. Pero en este estilo singular de canto nada queda abandonado al azar: todo obedece a reglas que exigen del intérprete una maestría total.

Los cantantes comienzan en la adolescencia a ejercitarse en la emisión gutural y profunda de la voz. En algunos monasterios, la modificación de la voz humana llega a extremos que parecen lindar con lo imposible. Se trata tal vez de una práctica vinculada con la religión tántrica en la cual cuanto más graves son los sonidos, más inateriales y cercanos al silencio se vuelven. El resultado es sorprendente: los cantantes, al mismo tiempo que emiten la nota tonal, producen un sonido armónico, como si la voz se orquestara en sí misma, como si cada ejecutante fuera un coro. Sin embargo, esta técnica vocal no es exclusiva del Tíbet; se la encuentra también en Mongolia y en algunas regiones de Siberia.

Este fenómeno musical corresponde a una concepción estética que no se basa en un conjunto de nociones más o menos homogéneas, sino que parece surgir de la práctica musical íntimamente relacionada con la teoría religiosa.

La música de los budistas tibetanos, por lo demás, presta poca atención a la teoría estética; en cambio, es inseparable de la idea de la buena ejecución que exige el respeto de las normas establecidas y un sentido

musical sobremanera refinado de los intérpretes, lo cual se manifiesta en la calidad del sonido vocal o instrumental y en la exactitud de las relaciones entre ambos.

Los monjes consideran que la música es un medio de expresión espiritual y que se toca exclusivamente para los dioses. El hecho de que los músicos, extremadamente sensibles a la perfección técnica, tengan conciencia de la función de su arte y experimenten una satisfacción y un interés profesionales no está en contradicción con el carácter de la música, sino que garantiza la permanencia de una tradición cuyo origen y naturaleza se consideran esencialmente celestes.



# LOS CANTANTES DE GARGANTA DE TUVA

[http://www.osolobo.net/las\\_voces\\_de\\_tuva.htm](http://www.osolobo.net/las_voces_de_tuva.htm)

**DESAFIANDO LOS LÍMITES DE INGENIO VOCAL, LOS CANTANTES DE ARMÓNICOS PUEDEN CREAR SONIDOS DISTINTOS DE LO QUE ESTAMOS HABITUADOS A ESCUCHAR, EMITIENDO DOS LÍNEAS MUSICALES SIMULTÁNEAMENTE.**

Desde las escarpadas cimas que se entrecruzan con los prados del sur de Siberia y los bosques taiga de Tuva, la primera impresión es de un silencio puro tan enorme como la tierra sí misma. Gradualmente el oído se habitúa a la ausencia de actividad humana. El silencio se disuelve en una sinfonía sutil de zumbidos, balidos, borboteos, pír, silbidos - nuestra taquigrafía onomatopoeica para los sonidos de insectos, bestias, agua, pájaros, viento. La polifonía se revela despacio, sus colores y ritmos giran y reverberan.

Para los pastores seminómadas de Tuva, el paisaje les inspira una forma de la música que se mezcla con estos murmullos ambientales. Rodeado de un anillo por montañas, lejos de rutas principales comerciales y abrumadoramente rural, Tuva parece un desfiladero musical, un registro vivo de un mundo protomusical, donde sonidos naturales y humanos se mezclan.

El Canto Armónico es una notable técnica en la cual un único cantante produce dos tonos distintos simultáneamente. Un tono es un bajo, el diapasón fundamental, similar al bordón o sonido base de una gaita. El segundo es una serie de armónicos parecidos a una flauta, que resuenan por encima de bordon, y que pueden ser estilizados melodiosamente para representar sonidos como el canto de un pájaro, los ritmos sincopados de un arroyo o el ritmo del trotar de un caballo.

En las lenguas locales, el término general para este canto es kh öö meior khoomii, de la palabra mongol para "la garganta". En español comúnmente decimos como Canto Armónico o Canto gutural. Algunos músicos contemporáneos occidentales también han dominado la práctica y lo llaman el canto de insinuación. Tal música es una parte de una cultura expresiva y un artefacto de la acústica de la voz humana. El intento por comprender esta técnica ha sido un desafío para los estudiantes occidentales de música.

## LEYENDAS DE TUVA, MONGOLIA

En Tuva, leyendas sobre los orígenes del canto de garganta, afirman que el género humano aprendió a cantar de tal modo hace mucho tiempo. Lo que intentaban aquellos primeros cantantes era duplicar sonidos naturales cuyos timbres, o colores tonales, eran ricos en armónicos, como el agua caudalosa o vientos que susurran. Aunque la génesis verdadera de canto de garganta tal y como se practica hoy en día, sea oscura, la música de los pastores de Tuva, va conectada a una antigua tradición animista en la que los objetos naturales y fenómenos tienen alma o son habitados por espíritus.

Según el animismo Tuvan, la espiritualidad de montañas y ríos se manifiesta no sólo por su forma física y posición sino también por los sonidos ellos producen o pueden ser hechos para producir por seres humanos. El eco de una roca, por ejemplo, puede ser impregnado de impronta espiritual. La gente puede asimilar el poder de algunos animales imitando sus sonidos.

Entre los pastores de Tuva, emular los sonidos ambientales es tan natural como hablar. Este canto gutural es transmitido igual que una lengua por tradición oral. Un porcentaje grande de pastores masculinos puede cantar armónicos, aunque no todos sean perfectamente melodiosos. Existe el tabú de que las mujeres no deben hacer estos armónicos pues podría causarles infertilidad. Afortunadamente se está superando actualmente este absurdo tabú y muchas mujeres jóvenes comienzan a practicar la técnica también.

La popularidad de canto armónico entre los pastores Tuvan parece haber provenido de una coincidencia de cultura y geografía: de un lado, la sensibilidad animista frente a las sutilezas de sonido, sobre todo su timbre, y de otro lado, la fuerza que este sonido es capaz de proyectar sobre el abierto paisaje de la estepa. De

hecho, hasta hace dos décadas era rara la existencia de conciertos porque la mayor parte de Tuvans consideraba la música como algo de su casa. Pero ahora conjuntos profesionales han alcanzado el éxito, y son los cantantes favoritos, símbolos de identidad nacional cultural.

La mayor parte de prácticas virtuosas de canto armónico se concentra en Tuva (ahora oficialmente llamada Tyva), una república autónoma dentro de Rusia por su frontera con Mongolia, y en el límite de la región de Altai, Mongolia occidental. Pero los armónicos guturales también pueden ser oídos en lugares dispares de Asia central. Entre los Bashkirs, pueblo de lengua turca en los montes Urales, los músicos cantan armónicos en un estilo llamado uzliu. Cantantes épicos en Uzbekistán, Karakalpakstan y Kazakstán introducen el Canto armónico con poesía oral, y ciertas formas de cánticos budista-Tibetanos destacan un armónico único reforzado o sostenido sobre un diapasón fundamental.

Más allá de Asia, el empleo de alusiones vocales en la música tradicional es rara, pero no desconocido. Aparece, por ejemplo, en el canto de mujeres Xhosa en Sudáfrica y, en un caso insólito de improvisación musical, en las canciones de vaquero de los años 1920 de cantante tejano Arthur Miles, que substituyó su habitual manera de cantar a la tirolesa por Cantos armónicos. Estos sonidos fueron poco documentados hasta hace una década, cuando Tuvan y la música mongol comenzaron a llegar a una audiencia mundial.

## **UNA FUENTE DE SONIDO CON FILTRO**

La mejor manera para tratar de explicar el proceso por el que surgen armónicos vocales es el modelo de la fuente de sonido con un filtro. A partir de la fuente de aire de los pulmones, esta energía cruda, es filtrada mediante las formas en la boca, en los labios, y con distintas posiciones al pronunciar vocales o consonantes.

## **ENGANCHANDO ARMÓNICOS**

Los pliegues de la laringe hacen de filtro para la corriente de aire que llega suave pero firmemente desde los pulmones. La boca modela la presión de aire haciéndola oscilar en una frecuencia fundamental o diapasón. Los armónicos ocurren en los múltiplos de números enteros de la frecuencia fundamental. El más bajo fundamental en el repertorio de ópera, por ejemplo, es una nota de C baja cuya frecuencia convencional es 65.4 hercios; sus armónicos son 130.8 hercios, 196.2 hercios etcétera. La fuerza de los armónicos disminuye su subida de frecuencias, tal que la intensidad cae 12 decibelios (un factor de aproximadamente 16 en la energía acústica) con cada octava más alta.

El segundo componente del modelo de la fuente con filtro, la extensión vocal, es básicamente un tubo por el cual el sonido viaja. El aire dentro de la extensión no es un medio pasivo que simplemente transporta el sonido al aire exterior. Tiene sus propias propiedades acústicas en particular, una tendencia natural de resonar en ciertas frecuencias. Como el sonido silbador hecho soplando a través de la cima de una botella, estas resonancias, conocidas como armónicos, son puestas en movimiento mediante los pliegues vocales. Su efecto debe amplificar o resaltar el sonido, transformando un zumbido bastante aburrido en una polifonía significativa de tonos.

Esculpir el sonido no termina una vez que alcanza la boca. Cuando la onda llega al exterior, pierde la energía y se extiende sobre un área mayor y pone el aire en movimiento. Esta filtración externa, conocida como la característica de radiación, excita frecuencias inferiores y hace resonar frecuencias más altas formando armónicos.

## **COMO SE CREAN LOS ARMONICOS VOCALES**

La mayor parte de la energía que empleamos al hablar, es concentrada en una frecuencia fundamental, y los armónicos son percibidos como los elementos de timbre - la misma calidad que distingue el rico sonido de un violín de los tonos más puros de una flauta - más bien que como emisiones diferentes. En el canto de garganta, sin embargo, un armónico gana tal fuerza que es oído como un diapasón distinto, parecido a un silbido.

Tales armónicos a menudo parecen incorporados. ¿Resuenan ellos en la extensión vocal del cantante, en el espacio circundante físico o simplemente en la mente del oyente? Investigaciones recientes demuestran

que estos armónicos no son una ilusión de la percepción, sino que tienen origen físico y son medibles y reproducibles.

## **BIOFEEDBACK**

Para templar un armónico, el cantante ajusta la frecuencia fundamental del sonido base producido por los pliegues vocales, para modular el armónico. Este procedimiento es el equivalente acústico de subir o bajar una escala. El análisis acústico ha verificado la precisión de la sintonía por comparación de dos armónicos diferentes, el primero templado al centro de un pico de formante y el segundo detuned ligeramente. El primero es mucho más fuerte. Los cantantes alcanzan esta sintonía por biofeedback: ellos levantan o bajan el diapasón fundamental hasta emitir el armónico deseado resonando en la amplitud máxima.

Los cantantes de garganta pellizcan el chorro de sonido cerrando los pliegues de la glotis. Como los pulmones expulsan el aire, la presión empuja los pliegues hasta abrir la glotis. La elasticidad y fuerzas aerodinámicas los tiran cerrándola otra vez, enviando un soplo de aire en la extensión vocal. Electroglossographs, que usan los transductores colocados sobre el cuello para rastrear el ciclo, muestran que los cantantes de garganta mantienen los pliegues abiertos para una más pequeña fracción del ciclo y se cierran para más largo. Un cierre más abrupto pone la mayor energía en los armónicos más altos.

Además, la fase más larga de cierre ayuda a mantener la resonancia en la extensión vocal en la esencia, reduciendo el sonido base.

## **ARTY-SAYIR**

El tercer componente del canto armónico es el surtido de técnicas que los cantantes de garganta suelen emplear para aumentar la amplificación y seleccionar de los sonidos armónicos, refinando las propiedades resonantes mediante la articulación de vocales o consonantes. Así, ellos refuerzan los armónicos que alinean con el pico de formante (Formante es una onda de sonido, ver gráfico) estrecho, debilitando los armónicos que están fuera de este pico estrecho. Además, los cantantes avanzan sus mandíbulas y estrechan sus labios. Estas contorsiones reducen la pérdida de energía y alimentan las resonancias de la vibración vocal, realzando el pico resonante.

En un estudio tanto de Tuvan como de cantantes de armónicos Occidentales conducido por la Hospital University of Wisconsin y clínicas con el apoyo del Centro Nacional para la Voz, el vídeo fluoroscópico (Rayos X en movimiento) y el nasendoscopio (filmación de los pliegues vocales usando una cámara en miniatura), han confirmado que los cantantes manipulan sus extensiones vocales para cambiar la frecuencia de la onda y alinearla con un armónico. Los nueve músicos en el estudio demostraron al menos cuatro modos específicos de lograr el cambio. Otros métodos también pueden ser posibles.

- En el primero, la punta de la lengua permanece detrás de los dientes superiores mientras el silbido se eleva a tonos armónicos sucesivamente más altos. Además, los cantantes ajustan el sonido armónico abriendo sus labios ligeramente. En Tuvan el estilo de la música producida con este sistema se conoce como sygyt ("el silbido").

- En el segundo método, los cantantes avanzan la lengua, tal como si pronunciaran las letras o/a/i/. Controlando con precisión cuánto separan el armónico del sonido básico. Un músico Tuvan puede templar un armónico reforzando en dos lanzamientos simultáneamente, como a veces ocurre en el estilo el kh öö mei.

- El tercer método implica el movimiento en la garganta más bien que en la boca. Para armónicos inferiores, los cantantes colocan la base de la lengua cerca del reverso de la garganta. Para alcanzar armónicos altos, ellos avanzan la base de la lengua hasta que un hueco aparezca en el vallecule - el espacio entre el reverso de la lengua y la epiglotis, cartílago que impide al alimento entrar en los pulmones. Para los armónicos más altos, la epiglotis se balancea adelante para cerrar el vallecule.

- En el cuarto método, los cantantes ensanchan la boca en incrementos exactos. El efecto acústico debe acortar la extensión vocal, levantando la frecuencia de primer formante. El armónico más alto que puede ser realizado es limitado principalmente por pérdidas de radiación, que empeoran cuando la boca se ensancha. Según el diapasón de los fundamentales, un cantante puede aislar hasta 120 armónicos. Los Tuvans combinan esta técnica con una segunda fuente vocal para crear el estilo kargyraa, en el cual se puede reforzar un armónico tan increíblemente alto como el 43 armónico.

## DOS VOCES

Esta fuente adicional es otro aspecto fascinante de canto de garganta. Los cantores de armonicos, para generar un segundo sonido muy bajo utilizan otros organos aparte de los pliegues de la boca. Tales órganos están dispuestos en otros puntos de la extensión vocal. El Kargyraa utiliza estructuras flexibles situadas encima de los pliegues vocales: pliegues falsos (tejidos paralelos que existen directamente encima de los pliegues verdaderos y son también capaces de cerrar la corriente de aire); el cartílago arytenoid (situado en el reverso de la garganta, haciendolo girar de lado a lado y hacia adelante y hacia atrás, para ayudar a controlar la fonación); el pliegue aryepiglottic (tejido que conecta el arytenoids y la epiglottis); y la raíz de epiglottis (la parte inferior del cartílago epiglottis).

El Kargyraa se parece al sonido de los cánticos Tibetanos budistas, algunos investigadores han usado el término “ el modo de cántico “ para describirlo. Esto generalmente, aunque no siempre, asume un 2:1 la proporción de frecuencia, con el cierre supraglotal en cada cierre del pliegue vocal. Un diapasón típico fundamental sería el C en 130.8 hercios, con los pliegues falsos que vibran una octava debajo en 65.4 hercios. El análisis espectral muestra que cuando un cantante realiza “el modo de cántico”, el número de componentes de frecuencia se duplica, verificando que la segunda fuente es periódica y la mitad del diapasón normal. El modo de cántico también afecta a las propiedades resonantes de la extensión vocal. El empleo de los pliegues falsos acorta la extensión vocal en un centímetro, formando frecuencias que cambian de más alto a más abajo dependiendo de la posición de la constricción sobre formant seleccionado.

Los CHAMANES en Tuva usan una gran variedad instrumentos de curación espiritual. El animismo ha formado la música Tuvan y ha ayudado mantener mediante el canto una ancestral tradición. Otra preferencia cultural es hacer amplias pausas entre los alientos de canto armonico. (Estos alientos pueden durar no menos de 30 segundos). A un oyente Occidental, las pausas le resultaran demasiado largas y tediosas. Pero los músicos Tuvan no conciben frases como la constitución de una obra musical unitaria. Más bien cada frase transporta una imagen independiente acústica. Las pausas largas proveen de cantantes del tiempo para escuchar los sonidos ambientales y formular una respuesta - así como, desde luego, tomar aliento.

El canto armónico es solamente un medio solido empleado por los cazadores y los pastores para interactuar con su ambiente natural acústico. Los Tuvans emplean una amplia gama de vocalizaciones para imitar las llamadas y los gritos de animales salvajes y domésticos. Tambien se acompañan de instrumentos como el ediski, una caña diseñada para imitar a un ciervo; khirlee, un trozo de madera delgado que hacen girar como un propulsor para emular el sonido de viento; amyrga, un cuerno que caza que solía hacerse sonar como llamada de acoplamiento para un animal en celo; y chadagan, una cítara que canta en al viento cuando pastores Tuvan lo colocan sobre las azoteas de su yurts. Los jugadores del khomus, o el arpa del judía, recrean sonidos no sólo naturales, como el movimiento o el agua o goteo, sino también sonidos humanos, incluyendo el lenguaje hablado. Buenos interpretes khomus pueden codificar textos que un oyente experimentado puede descifrar.

Es a través de los Cantos armónicos que los Tuvans mantienen vivos los elementos mas reverenciados de su cultura, de su lengua y de su entorno, dando claves para su supervivencia, incluso alli, donde la lengua verbal se termina. Para los pastores, esto expresa los sentimientos de exultación e independencia que las palabras no pueden expresar.

Por Theodore C. Levin y Michael E. Edgerton  
Scientific American 20 de septiembre de 1999  
1996-2005 Scientific American

# LA CÁBALA

<http://www.didgeridu.biz/es/cante.htm#2.1.2>

La cabala, un sistema mágico, que parece tener su origen en la interpretación esotérica del judaísmo. Tiene una de las más inventadas prácticas ocultas. La base es “el árbol de la vida”, que presenta diez diferentes esferas de existencia, a las cuales se asigna diferentes propiedades, divinidades y estados de conciencia. El árbol de la vida es una figura geométrica que en la estructura se parece a un árbol. Las raíces llegan a la parte Malkuth, que lo podemos interpretar como el nivel físico. La parte de las ramas se designa como corona. Es la conformidad para el punto sin dimensión entre manifestación y no-manifestación. Desde la corona todo se mueve hacia la parte de lo creado.

En la tradicional cabala hebrea corresponden ciertos ámbitos del ser a ciertos nombres sagrados. Cantando estos nombres el cantante se mete en los ámbitos respectivos. Tiene lugar un armoniosamiento. A menudo es difícil recibir informaciones y comprensiones en ciertas prácticas esotéricas. Por consiguiente acaso no es eficaz por ejemplo cantar los nombres sagrados de dios sin tener el conocimiento correspondiente. Según la cabala uno se conecta con la energía divina cantando las vocales. Las vocales eran antiguamente sonidos que se usaban sobretodo para los “nombres de dios” y otras finalidades sagradas. Las consonantes eran los cuerpos, las vocales el alma. La palabra clave es la “AEIOU”. A través de ciertas combinaciones se pone en vibración con diferentes aspectos divinos.

En una de las más conocidas clasificaciones la vocal A corresponde al elemento tierra y al norte; la vocal E al elemento aire y al este; la vocal I al elemento fuego y al sur; la vocal O al elemento agua y al oeste; y la vocal U al elemento éter y a la dirección “alrededor y en todas partes”.

No se encuentran relaciones entre sobretonos y vocales en la literatura sobre la cabala - tal vez intencional.

## CANTO SUFI

Todos conocen la adoración de dios en el mundo islámico. El muecín canta el llamamiento de Alá desde el minarete con la voz cabesal en tonos muy altos - llamado falsete. Él está en conexión directa con el mensaje que predica.

En los sufis, los místicos del Islam, esta técnica es desarrollada aun más. Ellos tienen un conocimiento exhaustivo sobre el efecto de las vocales que las utilizan para curar. Los tonos de base son las vocales “A”, “I” y “U”. Ellas son utilizadas de todos los místicos que trabajan con el sonido. La vocal “A” va algo a la izquierda de la garganta hacia abajo y termina en el corazón. La vocal “I” va al contrario, sube la nariz y termina en la glándula pineal. La vocal “U” se encuentra, correctamente ejecutado, en la punta de los labios, allí donde se encuentran inspiración y expiración.

## LOS CANTOS GREGORIANOS

El rito gregoriano como forma de música se aceptó muy rápidamente en Europa y llegó al momento culminante en el siglo 8. Según expertos era la primera cultura viva de cante armónico en Europa. Parece ser que al menos en algunas escuelas se han desarrollado los sobretonos mucho más concientes que en el canto gregoriano actual. Todos los monjes cantaban al principio la misma melodía con vocales alargadas. Se llamaba “Cantus planus”. Las vocales alargadas producían sobretonos que sonaban como una voz fantasma acompañando a los monjes. La iglesia o la catedral añadían el resto.

Sobre sospechadas prácticas ocultas hay poco o nada conocido.

## LOS MONGOLES

En Mongolia se dice: Vete al oeste hacía la cascada sagrada y te enseñará el cante armónico. Escucha solamente a los sobretonos que ella produce e imítalos con tu voz hasta que los domines. Se dice que la cascada es un regalo para los hombres para darles a conocer los sobretonos.

Hoy día se aplica el arte de cante gutural (denominación mongol: Xöömij) solo en la música mundana. Sobretodo en los Tuwans y los Khakassy pero también en otras tribus de Mongolia exterior. El cante recuerda al sonido de un birimbao, un instrumento chamanístico importante en Mongolia. Eso se debe a lo mejor a un

origen espiritual. Algunos investigadores de música creen que los tonos que se parecen a un pito sirven para enmascarar la voz tal como se utiliza de diferentes formas en muchas otras culturas. Tradiciones más antiguas unen el canto armónico y la ejecución del birimbao con una comunicación espiritual. El canto gutural se permite tradicionalmente solo a los hombres, pues se creía que hacía estéril a las mujeres. Hoy día estas convicciones son trasnochadas en su mayoría y también las mujeres aprenden esta técnica de canto.

Ahora a la técnica: Se escucha dos melodías claramente distinguibles. Una es un zumbido en tonalidad mediana cuya altura de tono se mantiene relativamente estable. Es el tono de base. La otra melodía aparece como un pito agudo o como el sonido de una flauta alta. Esta es la voz de melodía que comprende 8 a 10 tonos que dependen en su altura del tono fundamental. Los diferentes tonos se producen a través de cambios de la cavidad bucal. Un cantante bueno es capaz de producir más de 20 sobretonos claros y distinguibles.

Yo creo que el canto gutural mongol surgió de un canto sagrado antiguo con el cual los chamanes comunicaban con espíritus naturales y otros seres y con el cual curaban también.

Chamanismo: Probablemente surgió de la palabra siberiana "saman". Se utiliza para personas que antiguamente se denominaba como curadores, magos, brujas o videntes. Es una mujer o un hombre que se conecta con otros mundos para adquirir allí conocimiento y poder con el fin de curarse a si mismo o otros. Se dice que es la más antigua forma conocida de curar para el hombre. El chaman utiliza sonidos y ritmos para conjurar a los espíritus y comunicar con mundos espirituales.

## **LOS TIBETANOS - LA MELODÍA DEL TONO ÚNICO**

Je Tzong Sherab Senge, un lama tibetano, se despertó una noche de un sueño extraño. Él había escuchado una voz como nadie en este mundo la había escuchado. Era inaudiblemente baja y sonó más bien como el vago retumbar de un toro más que una voz humana. Como si no fuera bastante apareció simultáneamente una segunda voz que era alta, pura y clara como la voz de una joven muchacha. Ambas tenían el mismo origen en él mismo. Él recibió la instrucción de fundar un nuevo estilo de canto que debía contener ambos aspectos de la energía divina, tanto el masculino como el femenino. La mañana siguiente les contó a sus monjes su sueño y hacía sonar además su nueva voz. Eso ocurrió en el año 1433.

En el mismo año fundó el monasterio tántrico de Gyume. En el mismo siglo se fundó el monasterio tántrico de Gyuto. Ambos tomaron este estilo de canto.

Tíbet rechazaba durante siglos comunicarse con el exterior y mantenía así sus misterios hasta que en 1950 ha sido ocupado de China. Ahora se filtraba algo sobre sus rituales tántricos hacía fuera pues muchos tibetanos tenían que huir del país. Por supuesto también descripciones de una técnica de canto que en occidente en esta forma nunca se ha oído. Dejemos que hable un erudito tibetano:

Aún no sabemos como pero descubrieron posibilidades de poner los sobretonos en vibración formando la cavidad bucal y nasal de tal forma que se escuchaban como tonos independientes. Cada así entrenado lama podía cantar tres tonos de un acorde al mismo tiempo, más o menos re, fa sostenido y la. El significado religioso de este fenómeno resulta del hecho que sobretonos despiertan áreas numinosos que se sienten sin llegar a ser claros.

Tienen exactamente la misma relación hacía lo que escuchamos que lo santo hacía la vida corriente mundano. Como la meta de la adoración consiste en mover lo santo de la periferia al centro de la conciencia, la capacidad de mover los sobretonos de la subconsciencia al centro de la conciencia tiene fuerza simbólica. Pues la meta de la búsqueda espiritual consiste en eso: experimentar que la vida es rica en sobretonos que cuentan de una realidad que se puede sentir pero no ver o describir, que se escucha pero que no es abiertamente accesible.

Los cantos tántricos descritos por Smith no se dejan expresar con palabras! Hay que vivirlos. Los monjes tibetanos cantan un tono de base que oscila con 65,5 Hz, un tono que está casi dos octavas debajo de la do'. Con este producen un tono inferior que está una octava entera más abajo. Aparecen aun más tonos muy claros, un sobretono que está dos octavas y una tercera sobre este tono inferior. Menos claro pero también claro y acentuado se escucha el 4º y 9º sobretono. Ellos producen además una "segunda voz", que está dos octavas y una quinta sobre el tono más bajo.

Esta “melodía del tono único” no se aprende ensayando tradicionalmente. Se aprende estando juntos con monjes mayores y se produce cuando sonido, respiración y espíritu se funden hacia una unidad.

Dejemos que hable un catedrático para estudios indo-tibetanos:

Los monjes jóvenes cantan con un maestro y aprenden imitar su sonido. A pesar de eso no se considera posible que aprendan la técnica de forma puramente mecánica. Ensayan al mismo tiempo en todos los aspectos del dharma. El canto multifonal será posible a través de la meditación sobre desinterés.

Solo los monjes que han alcanzado un cierto nivel de esta meditación pueden abrirse tanto que llegan a ser un recipiente para este sonido. El sonido está producido por hombres que, mientras están presentes, están concientes en un nivel, en él que no están presentes. El sonido viene a través de ellos y no de ellos.

Otra vez para destacarlo. Los monjes tibetanos no creen que ellos produzcan el tono más bien son los medios a través del cual se manifiesta el tono sagrado. Al contrario a tradiciones de indios americanos o al canto gutural de los mongoles los tibetanos utilizan mantras de sus textos sagrados que incorporan en sus melodías.

## **INDIOS DE AMÉRICA**

Sobre la utilización de sobretonos vocales en los indios de América se sabe muy poco. Parece cierto que tienen un gran conocimiento pero preguntándoles se callan.

El indio conocido como “Beautiful Painted Arrow” de la tradición Ute-Tewa trabaja con cinco vibraciones. Se trata de sonidos que se transmite dentro de la familia y se encuentra también en otras tribus grandes de este mundo. Estos son:

AA - Purificación, lavar y limpiar;

EI - Relatividad, entender nuestra relación hacia todas las cosas;

II - Claridad, contactar la inteligencia divina;

OU - Inocencia y curiosidad;

UU - Lo que nos eleva, la presencia de dios;

# LOS TONOS DE LA OCTAVA CÓSMICA DE HANS COUSTO

<http://www.didgeridu.biz/es/planetas.htm>

Apenas hay una cultura en la cual no se habla del sonido universal o de las armonías esféricas. Para los indios de la India el principio de todas las cosas es “nada”, el tono original. Ellos hablan de “nada brahma”, lo que quiere decir: el mundo es sonido. El tono eterno de las culturas de la India y del Tibet es el “OM”. La sílaba “OM” es el mantra más sagrado y es el símbolo de la vibración original de la existencia.

El lazo unido es la ley de la octava. A través de la aplicación sistemática de esta ley, a todos los fenómenos periódicos, es posible, escuchar tanto las relaciones de oscilaciones de los planetas entre ellos, como también la estructura de diferentes átomos y moléculas. Queremos limitarnos en este escrito a periodos en nuestro sistema solar, en el que vivimos y revelar el camino que uno deja sumergir en la armonía de nuestras esferas.

Herman Hesse recibió el premio Nóbel de literatura en el 1946 por su libro “El juego de abalorios”. Los principios del juego de abalorios son:

La ley de la octava es aquel principio en el cual la matemática y la música tienen la misma parte, es aquella fórmula con la cual es posible unir fórmulas astronómicas y musicales, llevar a un denominador común la astronomía, las matemáticas y la música, y hasta los colores.

A través de la ley de la octava es posible trasponer todo el sistema solar en un área audible, donde el número de octavas indica la “escala”, igual a como se puede representar un paisaje en una escala en un mapa. Los tonos fundamentales en este escrito se han calculado solo matemática y físicamente, y sacan a la luz la base científica de un antiguo misterio. Cada paso es verificable, todo se puede calcular y no se tiene que “creer”. Estos “tonos originales” están basados en un principio científico asegurado, no obstante, “reúnen entre sí todos los principios: ciencia, adoración de lo bello y meditación.”

Los “tonos originales” tratados en este escrito, son altas potencias acústicas de nuestro entorno natural cósmico, y la ocupación con ellos nos lleva a la armonía con la marcha de las cosas, o como dicen los chinos, a la armonía con el “tao” ( el camino, la marcha de las cosas).

Por el significado universal de estos tonos, son también aplicables a los campos más distintos. Así es posible crear una música meditativa cósmicamente afinada, en donde su efecto es mucho más intensivo que una música afinada de cualquier forma. Estos tonos son también la base para composiciones de horóscopos. Solo si una música de horóscopo está afinada a estos tonos da, tanto física como musicalmente, una imagen de tono verdadero de la dada constelación básica astronómica. Lo mismo vale también para la música terapéutica ajustada a la medicina. El efecto de todos los tonos fundamentales se aclara y se explica en las diferentes páginas.

Un campo más de aplicación es la tonopuntura (fonoforesis = acupuntura con tonos). Aquí, se ponen los diapasones en los puntos de acupuntura y, la vibración fluye a través de los meridianos dados.

En la descripción de los tonos de la tierra, de la luna, del sol, así como en Mercurio y Venus, se da también una relación con un chacra. La relación se puede dar por seguro para los tonos de la tierra (Tono del día = chacra de raíz, tono del año = chacra de corazón y tono del año platónico = coronilla), pues se ha comprobado y verificado a menudo. También la coincidencia del tono de la luna sinódica con el chacra sexual y, la del tono del sol con el plexo solar se confirma cada vez más y se puede dar por bastante seguro. Al contrario de eso, se considera la analogía de los tonos de Mercurio y Venus más bien como hipotética, y se necesitan aún más pruebas y confirmaciones hasta que se pueda considerar como asegurado.

La denominación de cada tono en las tablas depende de la frecuencia del diapason normal. Si pone como “denominación de tono” un fa sostenido o un sol, eso significa, que seleccionando una frecuencia más alta del diapason normal, la frecuencia corresponde a un fa sostenido, seleccionando una frecuencia más baja del diapason normal, la frecuencia corresponde a un sol. Si pone dos denominaciones de tono, entonces, la primera se refiere siempre a un diapason normal de 440 Hz.



[http://www.clubdesalud.com/info\\_bien.asp?id=15](http://www.clubdesalud.com/info_bien.asp?id=15)

Hans Cousto, un matemático y musicólogo Suizo, descubrió la ley natural de “La Octava Cósmica” en 1978. Hoy, esta ley es la base de muchas aplicaciones médicas holísticas. La “Octava Cósmica” es originada en los tonos naturales de los planetas, que se correlacionan en forma directa con las frecuencias naturales de la tierra. Estas son utilizadas por ejemplo para la Acupuntura Sonora, o en forma de Terapia por Sonido.

# MARIA SABINA

<http://magosdeamerica.galeon.com/cvitae756855.html>

*La esencia es lo que hace iguales a todos los seres; que se diferencian entre sí dependiendo de su cercanía o alejamiento con respecto a esa esencia".  
Por Waldemar Verdugo Fuentes.*

El número de linajes chamánicos que existe actualmente en América es indeterminado; se encuentran en todas las comunidades indígenas dedicados a su único que hacer ancestral: cierta práctica mágica oculta al mundo común; los chamanes son curadores (como nuestra Machi del Sur), quien sana el cuerpo y alivia las angustias. Su vocación iniciática es desconocida: en general, eso sí, portan tradiciones similares que incluye asombrosos conocimientos botánicos, brotados de una misteriosa tradición común arrancada del pasado oscuro de la humanidad. María Sabina, "la mujer del Libro Blanco" como la nombraba Juan Rulfo, o "la sabia de los hongos" (según suelen también citarla), entonces, maneja una sabiduría que nadie sabe de dónde viene. Como su bisabuelo Pedro Feliciano, su abuelo Juan Feliciano y su padre Santos Feliciano fueron curanderos, ella simplemente se hizo curandera. Sin embargo, no conoció a ninguno de los tres.

De lo que sabe María Sabina, existe alguna indicación en los conocimientos que trajo su pueblo (el Mazateco), al establecerse en la región aladaña a la Sierra Madre Occidental mexicana hacia el año 1200 de nuestra Era. Nadie sabe de dónde vinieron. Otros grupos con ocupación prehispánica en la zona de Oaxaca los llaman aún hoy "huitinicamane": los que vienen "de allá donde las flores." Al mencionar su origen, los propios Mazatecos indican que sus ancestros venían del mítico Ampadad: "el lugar donde nace la gente". El universo cristiano identifica al sitio con el Paraíso, primer hogar de la pareja humana original.

Según la mitología mazateca, en el Ampadad, de los árboles grandes surgieron los gigantes, de los árboles medianos surgieron las personas y de los más pequeños, los monos. En este año 2001 cuando escribo, el pueblo Mazateco está formada por no más de 140.000 personas que viven en pésimas condiciones, siendo que otrora llegaron a ocupar un sitio de privilegio en la corte del Imperio Azteca, donde apreciaron el conocimiento sobre el uso de las plantas que trajeron a su reino. Hasta hoy, los Mazatecos conservan su propia lengua y se reparten en tres poblados principales: Teotitlán del Camino; Mazatlán de las Flores, y su capital, Huautla de Jiménez, donde vivía la legendaria María Sabina.

El rasgo distintivo de la expresión del poder de María Sabina, se sabe, es que por una elevada consideración mágica sólo podía orientar su fuerza hacia el Bien. Una vida de pruebas nada corrientes, y lo que dominaba de plantas, le permitieron hacer casi un milagro: mantener una larga familia de hijos y allegados sin saber leer ni escribir, y de paso reveló a la humanidad conocimientos ocultos antes del siglo XX. A su legado se deben variados medicamentos que, cada vez más, se usan en la química enfocada a producir remedios para variadas enfermedades de índole síquica, a partir de los componentes de tres variedades de hongos que ella enseñó a la ciencia; los hoy inscritos en el catálogo de alucinógenos como "Psilocybe Caerulenscens Murril Var Mazatecorum Heim"; "Stropharia Cubensis Earle", y el "Psilocybe Mexicana Heim".

En este mismo orden, María Sabina los identificaba como el "Derrumbe" (que crece en la tierra desbarrancada y en el bagazo de la caña de azúcar); el "San Isidro" (que crece en el excremento del toro), y el "Pajarito" o "Angelito" (que brota al cobijo de los maizales). El científico Robert Gordon Wasson (al que María Sabina nombraba "Bason"), fue quien la dio a conocer citándola profusamente en revistas y tratados médicos a partir de 1955, cuando la visitó.

R. Gordon Wasson, con la ayuda de Robert Heim, entonces director del Museo de Historia Natural de París, y del científico Albert Hofmann, descubridor del LSD, entre otros, "a partir de las instrucciones de María Sabina" logró rescatar de los hongos nombrados los principios activos a los cuales se llama hoy "psilocibina" y "psilocina". Wasson llamó a los hongos "euteógenos" ("Dios dentro de nosotros"), desde que, junto a su esposa, Valentina Pavlovna, se les ubicó como creadores de la ciencia etnomicológica. Se deben atribuir, sin embargo, al doctor Aurelio Cerletti las investigaciones farmacológicas, y a Jean Delay las primeras aplicaciones de estas sustancias en la medicina psiquiátrica, cuyo uso no se remonta a antes del año 1970, cuando

también se inscribe el fin de una práctica religiosa en Mesoamérica que se arrastraba desde hace muchas centurias. El secreto revelado hoy permite curar esquizofrenias, la ansiedad y otros males psíquicos. Entonces, cuando la práctica secreta de la ingestión del hongo maravilloso fue sacada a la luz, la luz anunció el final.

En el libro décimo de su “Historia General de las cosas de la Nueva España”, el fraile Sahagún escribía: “...tenían gran conocimiento de yerbas y raíces y conocían sus virtudes; ellos mismos descubrieron y usaron primero la raíz que llaman peyotl: los que la comían y tomaban, la tomaban en lugar de vino. Y lo mismo hacían de los que llaman nanacatl; que son los hongos malos que emborrachan también como el vino: y se juntaban en un llano después de haber comido, donde bailaban y cantaban de noche, y de día a su placer: y esto el primer día, y luego el día siguiente lloraban todos mucho y decían que se limpiaban y lavaban los ojos y caras con sus lágrimas...”

En el libro XI añade Sahagún:

“...los que los comen... sienten vacíos del corazón y ven visiones a las veces espantables y a las veces de risa; a los que muchos de ellos provocan a lujuria y aunque sean pocos. Y a los mozos locos o traviesos dícenles que han comido nanacatl”.

También Francisco Hernández, el médico de Felipe II, ha dejado otra valiosa referencia en su “Historia Plantarum Novae Hispaniae”:

“Otros (hongos) cuando son comidos no causan la muerte pero causan una locura a veces durable, cuyo síntoma es una especie de hilaridad irresistible. Se les llama comúnmente Teyhuinti. Son de color leonado, amargos al gusto y poseen una cierta frescura que no es desagradable. Otros más, sin provocar risa, hacen pasar ante los ojos visiones de todas clases como combates o imágenes de demonios. Otros más, siendo temibles y espantables, eran los más buscados por los mismos nobles para sus fiestas y banquetes, alcanzaban un precio extremadamente elevado y se les recogía con mucho cuidado: esta especie es de color oscuro y de cierta acritud”.

Estas notables descripciones de Sahagún y Hernández, si bien ofrecen una perspectiva oscura de la práctica, no la asocian directamente al mal; quien sí lo hace es fray Motolinia, que tuvo enorme influencia en la época, y quien identifica el uso del hongo con la perspectiva diabólica de las cosas, a partir de cuya opinión se inicia propiamente tal la censura al respecto. En uno de sus escritos “Sobre la Nueva España” dice:

“(los indios) ...tenían ellos otra manera de embriaguez que los hacía más crueles: era con unos hongos o setas pequeñas, que en esta tierra los hay como en Castilla; más los de esta tierra son de tal calidad, que comidos crudos y por ser amargos, beben tras ellos y comen con ellos un poco de miel de abejas; y de allí a poco rato veían mil visiones y en especial culebras; y como salían fuera de todo sentido, parecían que las piernas y el cuerpo tenían lleno de gusanos que los comían vivos, y así medio rabiando se salían fuera de casa deseando que alguno los matase; y con esta bestial embriaguez y trabajo que sentían, acontecía alguna vez ahorcarse y también eran contra los otros más crueles. A estos hongos llámanles en su lengua teunamacatlh, que quiere decir carne de Dios o del Demonio que ellos adoraban...”

La Colonia demostró que fue fácil hacerse de los cuerpos de los vencidos, pero no de sus almas.

Los indios, al menos en México, la tierra de la Sabina, fueron reducidos sin insalvables dificultades, pero, si bien fueron hechos esclavos, su yo interno nunca fue sojuzgado, lo que se comprueba hoy también en la insospechada supervivencia de ritos que nunca dejaron de practicar. Quizás si sea la tradición de los hongos sagrados lo más importante que salvaron, hasta donde se sabe en relación a su vida de cada día. Pues si se creía que era una práctica al parecer sepultada en el olvido (las referencias formales a su uso terminan en 1726), siguieron comúnmente el rito en el sigilo de sus chozas apartadas, con extrema precaución. Para los mexicanos posteriores las drogas naturales de los indios eran temidas y despreciadas, haciendo pesar sobre ellos la condenación del siglo XVI; sólo cuando Antonin Artaud y Aldous Huxley, a comienzos del siglo XX, iniciaron desde el extranjero la reivindicación de la práctica despreciada, fue que México comenzó a interesarse por los posibles medicamentos que podrían obtener de estas variedades de hongos únicos, patrimonio de su suelo.

En 1936, el ingeniero Roberto Witlander había denunciado a la comunidad científica un informe sobre ciertas especies de hongos alucinógenos que se consumían en la Sierra Mazateca; dos años después, un sueco, el etnólogo Jean Bassett Johnson había publicado también algo sobre una ceremonia ritual con hongos que había vivido en México, pero pasó inadvertido incluso en su propio país. Entonces, correspondió a Gordon Wasson, casi dos décadas después, la gloria de su “descubrimiento”.

Ellos abrieron el camino desconocido por tierras vírgenes que hasta esa época figuraban en los mapas con la famosa inscripción “Hinc Sunt Leones” (Aquí Hay Leones).

En 1955, cuando Wasson se encuentra con María Sabina, los hongos no se utilizaban con el propósito de provocar éxtasis por el éxtasis mismo. Se empleaban para curar una enfermedad o resolver un problema; su consumo estaba rodeado de fe y reverencia. Wasson los sacó del misterio y, como dijimos, comenzó el aniquilamiento al perderse el secreto: disipación que se hizo masiva a partir de su uso “por moda”, como sucedió entre las comunidades hippies y los jóvenes de las clases adineradas de América que vieron en ello una nueva entretención.

Cuando Wasson conoció a María Sabina, ella aún usaba una cuarta clase de hongo, que nombraba en mazateco como “Ya’nte”, y que crecía sobre la madera de un árbol muerto; Wasson lo identificó con el “Conocybe Siliginoides Heim”, especie que hoy se encuentra extinguida. Entonces, a partir de Wasson, María Sabina adquirió fama mundial (otro mexicano ilustre, el científico Octavio Barona, llega a afirmar que ella es la única personalidad de su país que ha realizado en el siglo XX un aporte fundamental a nuestra civilización); sin embargo, nunca María Sabina dejó de vivir en la más extrema pobreza. Fue guía de santos y profanos, no negándose jamás a nadie. Quien iba a verla, simplemente era bienvenido (lo que no significaba, necesariamente, que sería inducido por ella en el camino mágico de la naturaleza vegetal).

Ella “veía” el estado interno de quien tenía el privilegio de llegar a su presencia, porque era un privilegio entre profanos. Insinuar siquiera desde cuál estado de conciencia María Sabina enfrentaba la realidad, es imposible. Entonces, sólo es posible atestiguar la experiencia que se ha tenido con ella: quien lee debe sacar su propia conclusión.

En 1981 fue la primera vez que escuché hablar de María Sabina y el Libro Blanco que puede leer.

Ese año tuve una larga conversación con el investigador y escritor Fernando Benítez, en su casona del Distrito Federal, donde estuvimos un día casi entero con Nadine Markova, que hizo las fotos de ese encuentro para Vogue. Benítez se refirió horas a enseñarnos a la Sabina. Se me hizo un aspecto de lo más soterrado que es dable intuir como existencia. Benítez, junto con ser un excelente anfitrión, es dadivoso: ya tarde regresé a casa provisto de varios libros al respecto que leí con gusto. La referencia que de ella me hizo Juan Rulfo, unos meses después, fue finalmente lo que decidí mi viaje a Oaxaca.

Fechado en agosto de 1982, escribí entonces lo siguiente:

“Borges solía decir que no era bueno escribir cuando aún no se había acabado la emoción. Sin embargo, a pesar del sentimiento me inclino a trazar estas líneas en plena impresión que las hacen sólo bocetos sueltos de una experiencia en esencia personal, ocurrida en época de lluvias.

“El viaje desde la Ciudad de México hasta Huautla de Jiménez transcurre por una carretera nada fácil de cruzar: hay sitios en que el automóvil debe ser conducido trepando casi verticalmente ásperas cuestas. Ya en la Sierra Mazateca, entre los grandes cerros, de repente se ve un blanco caserío que aparece y desaparece entre las curvas, semejando una ciudad suspendida en el aire o a punto de despeñarse: es Huautla, cuya visión se suaviza a partir de la llamada Montaña de las Gentes Mágicas, donde lo primero que se divisa, en sus faldas, es el cementerio Mazateco, todo pintado de azul y rosa entre cruces multicolores envueltas en flores exóticas, predominantemente orquídeas.

Más arriba veo soberbios cafetales custodiados por enormes hojas redondas. La atmósfera es pura frescura vegetal. He llegado aquí excepcionalmente guiado por José María Morelos, quien, en un gesto de magnanimidad ha organizado esta cita, y cuya trascendencia como pintor indigenista es más que conocida. El mismo es un miembro respetado de su comunidad: los Coras. José María, cuya amistad me honra, desciende del mismo rey Nayar, el que llegó vestido de oro azul a la caída Tenochtitlán, cuando los españoles lograron al fin sojuzgarlo. La comunidad Cora fue la última de México en someterse a dominio extranjero, sólo en el siglo XVIII, y el rey Nayar fue su emperador postrero. José María, entonces, es un príncipe de su pueblo, y, tal cual presentí, así había de ser recibido por María Sabina; él ha pintado una serie de cuadros que quiere someter al juicio de la sabia.

“Y aquí vamos, subiendo por la única calle de Huautla de Jiménez, una calle retorcida, como vertical deshecha, por la que cruzan decenas de vecinos cargados con bultos; van en su mayoría descalzos, son personas delgadas y de baja estatura física, particularmente armónicos. Los hombres visten una camisa de color y pantalones cortos blancos, van sencillamente ataviados; las mujeres, en cambio, se ven ricamente vestidas, envueltas en sus largas faldas de telar y su huipil (pariente del chamanto sudamericano) maravillosamente

bordado, pletórico de pájaros reales y majestuosos seres del mundo vegetal creados puntada a puntada, con resultados únicos. Todo el paisaje está dominado por el mítico Nindó Tokosho, el Cerro de la Adoración, el monte sagrado mazateco, habitado por el Dios dueño de la naturaleza: en cierto modo, su porte grandioso parece estar reflejado en todo lo que se ve, en las montañas que observo, en los bosques, en las grandes plantas, en cada piedra y roqueríos de formas lejanamente humanas.

María Sabina vive en lo más alto del pueblo, en una modesta casa de madera, donde termina la zona habitada. Es la hora del crepúsculo de la tarde y su cabaña solitaria parece brotar de la misma tierra; está rodeada de flores que nunca antes he visto, en todas las tonalidades del espectro. El sitio parece envuelto en una dignidad altísima, a manera de ofrenda a los espíritus dueños de los cerros y de los manantiales: el canto del agua se pierde entre los barrancos y se confunde con lejanos aullidos de perros salvajes. María Sabina nos recibe de inmediato y abraza con gran alegría a José María, que besa sus manos. Se ve en ella una austera vejez; no se ve precisamente seria, sino grave y digna.

Es pequeña y delgada, como su pueblo; sin una pizca de presunción, viste un huipil blanquísimo, ricamente bordado, muy gastado, con sus pies descalzos. Hay algo en ella que se impone con su sola presencia, cierto dominio de la situación, una perfecta naturalidad en sus movimientos octogenarios que llevan a verla siempre a los ojos; su mirada es profunda, enmarcada por cejas espesas y negras en contraste con su pelo cano; tiene pómulos salientes, de nariz fuerte y ancha en su pequeñez, la boca grande y elocuente. Su trato es señorial y emana de sus movimientos naturales una extraordinaria energía, que se hace visible en su andar rápido, sin ninguna duda del fin de sus pasos. Está en compañía de su familia: ocho personas grandes y varios niños, que viven en un espacio mínimo, pero todo está en su lugar, limpio y ordenado.

Del techo de la casa veo colgando sombreros de alas anchísimas, tejidos con vegetales, fantásticos: José María me indica que los nietos de María Sabina los fabrican para el día de Fieles Difuntos, según costumbre, para disfrazar las comparsas que visitan las casas vecinas. La sabia trae consigo un sahumador de barro con copal y el aroma del perfume blanco inunda todo. Se acerca con su paso ligero a José María y lo frota suavemente, en la frente, en las manos, en los pies, con un polvo oscuro al que nombran pichiate. Hace lo mismo conmigo, mientras repite algo: se me indica que son parabienes para “quien viene del mar”; me siento descansado, como si hubiese arribado a destino. Traje para María Sabina aguardiente de Quellón, que destilan mis gentes del sur chileno.

De inmediato, ella ha destapado la botella y comparte con su familia y con nosotros el regalo, sin dejar de hacer comentarios favorables para el agua fuerte del Sur. Su hija María Apolonia nos sirve frijoles ricamente cocinados con hierbas de la región. Nada hablo, y su familia también permanece en silencio riguroso: sólo oímos el diálogo que sostiene María Sabina con José María, quien se comunica con ella en su propia lengua Mazateca, que me parece un sonido melodioso sostenido como no escuché antes, dulcísimo. Pasada la medianoche le indica que me podrá traer con él mañana, al terminar la tarde, sin ingerir alimento alguno hasta entonces.

“Uno de los nietos de María Sabina nos viene a buscar a la posada. Ella nos recibe rodeada de las pinturas que José María le dejó ayer. Está igualmente toda su familia que, al parecer, sigue una rutina habitual. Pronto los hombres y las mujeres, excepto María Apolonia, se retiran al único cuarto interior, y no los volvemos a ver. Nos sentamos en sillas bajas de palma: María Sabina frente a José María, con quien no deja de hablar mientras ve una a una sus pinturas. María Apolonia ubica unos petates en el suelo y allí, sin más, veo como van acomodándose algunos de los niños de su familia, que, a medida que van quedándose dormidos, son cubiertos por un rebozo de colores vivos.

Cuando todos duermen, María Sabina se pone de pie y se dirige a un pequeño altar empotrado en la pared: de allí toma un plato de porcelana con ribetes celestes, donde reposan los hongos envueltos en hojas con la textura del plátano. Parecen champiñones comunes y corrientes. Toma un par y los come ella misma. Toma otro par y los da a José María; lo mismo hace con María Apolonia y, finalmente, conmigo. Luego repite el solemne rito aún dos veces. El sabor, en un primer momento, se me hace relajante (lo asocio de alguna manera con el sabor del erizo chileno de mar), sin embargo, poco a poco, me parece horrible, a medida que pasan los instantes un sabor fuertísimo ataca mi garganta, no puedo soportarlo y, con vergüenza, salgo apresuradamente a vomitar.

Vuelvo de lo más consternado, pero es como si nadie hubiera percibido mi ausencia. María Sabina sigue hablando a José María, pero ahora tiene un paño blanco apoyado en sus faldas que borda con pericia; enormes gafas resbalan por su diminuta nariz. La observo y dudo que esa viejecita encorvada sea una poderosa maga: de inmediato ella dice mi nombre varias veces, apenas observándome. Desde ahora sé que es obvio que María Sabina sabe, de alguna forma, los movimientos ondulares de mi mente; cada vez que dudo, en lo sucesivo, su voz cadenciosa me devuelve la tranquilidad. En un instante me aterrorizo, pero decido abandonarme a los designios de Dios.

José María dice:

“El te escucha ahora mismo. Háblale con toda libertad. Lo único que importa, después de nuestro oficio, lo único realmente importante para la persona es su capacidad de establecer algún contacto con Dios. Que si uno tiene verdadera necesidad, El responde”.

“Comienzo a repetir en mi mente los rezos que aprendí en la infancia, me digo otras oraciones aprendidas quizás cuándo, nada más está en mi cerebro, sólo esta idea desbocada de clamar a Dios para que se deshaga el miedo que tiende a invadirme... pienso que he comido hongos alucinógenos sin saber, en verdad, nada de lo que pueda suceder y tiende a asaltarme una idea angustiada; siento a María Sabina decir mi nombre y decido que el miedo es en verdad repulsión a la náusea que tiende a asaltarme desde el sabor mineral que tengo en la boca, es un sabor punzante, descompuesto, molesto en extremo a mis sentidos. Salgo nuevamente de la cabaña a la oscuridad de la noche, hay luna nueva y el cielo está plagado de estrellas que se pierden más allá de las nubes negras, me rodea una vegetación fantástica que disimula quebradas sin final, y el aullido largo de los perros salvajes que no me causan miedo; al aire libre me obligo a devolver cuanto sea que haya ingerido, siento luego como si hubiera tirado los deshechos de toda mi vida por la boca... me asalta un cansancio enorme, entro silenciosamente de nuevo a la habitación y, simplemente, me tiro en uno de los petates en el suelo, tal cual como he visto hacer a los niños.

María Apolonia me cubre con una de sus mantas tejidas de colores fuertes, siento maravillosa esa lana y la calidez que se me brinda. Así permanezco, cierro los ojos, junto al abrigo de la manta me envuelve el dulce sonido de la lengua que hablan María Sabina y José María; estoy protegido. Todo ocurre, si se puede decir así, en una especie de tiempo detenido, es como si todo existiera por sí mismo, enmarcada la vida en un cuadro eternamente inmóvil, circular. Siento claramente que el tono musical de las voces me llena de gozo. Estoy inmóvil, intento mover un brazo y no puedo, pero en modo alguno me aterrorizo y no siento la más mínima molestia; estoy como muerto en el petate y me siento perfectamente cómodo: es tal cual si la tierra se hubiera adaptado a la forma de mi cuerpo; puedo moverme ahora y el suelo se adapta a cada cambio que hago en mi posición, ensayo muchas formas y en todas pudiera permanecer una eternidad.

Las palabras de María Sabina me llegan ondulares, abriéndose camino en el aire, ocupando su propio lugar en el espacio, dulcemente, tienen una musicalidad que se deshace y compone en un ritmo uniforme y perfecto; siento enorme respeto por las voces que danzan en la habitación y pienso que por nada debo hablar, temiendo quebrar la armonía del sonido con mi propia voz rústica, sin embargo, en un instante escucho mi propia voz hablando decididamente. Pienso en que María Sabina no puede entender lo que digo y le ruego a José María que sirva de traductor; es lógico lo que pienso y discurro; me tranquiliza saber que el raciocinio más íntimo permanece intocado, y hablo. Les cuento de mi infancia en Santiago, que no fue dura. Luego hablo del mar, de las cosas que ocurren en las aguas profundas, de todas esas cuestiones que nacemos sabiendo del mar los chilenos; cuando mis recuerdos son cortados por la emoción, como un aliento, escucho a José María que traduce mis palabras a María Sabina.

Ella dice que una vez vio el mar, cuando le incendiaron su casita y tuvo que tomar a todos sus hijos para buscar un nuevo hogar, y caminó con ellos hacia el mar; pero no había forma de establecerse en esos lugares, así es que, simplemente, se quedó mirando el mar mientras sus hijos disfrutaban del agua, y escuchó decir al mar que debía volver a la casita y reconstruirla y luchar con todas sus fuerzas para comenzar de nuevo. Y así fue como lo hizo. Ella me pregunta por los juegos de los niños que viven a orillas del mar, le cuento cómo es que se va de pesca en las aguas nocturnas, de los recolectores de caracolas y hierbas saludables que crecen a orillas de la gran agua, hablo de los niños abriendo camino entre los roqueríos y en plena asamblea deliberando sobre cómo abrir la puerta de piedra que nadie ha cruzado y que lleva al tesoro del pirata en la Caleta de los Pescadores de San Pedro de Cartagena, mientras, María Sabina sigue plasmando de figuras vegetales, azules, verdes, rosas, su paño blanquísimo, maravillosamente sincrónico. Todo esto es humano, todo dentro de nuestro mundo.

Me quedo en silencio y veo a María Sabina y José María largo tiempo, envueltos en la luz de una vela, en la claridad azulosa con que tiñe el copal al aire, en el dulce sonido de sus voces, que es quebrado por el llanto de uno de los niños, que me estremece, es un llanto que lo traspasa todo, cortante, como si fueran cuchillos de cristal rasgando el espacio; María Apolonia toma del petate al niño que llora: éste decide escapar y aferrarse a María Sabina: ella deja su labor y, en medio del llanto en huida, acurruca a su nieto, iniciando un canto de tal suavidad que me siento inmerso en la canción de cuna más bella que nadie oyó; en su canto, en verdad, nos acurruca a todos, siento una indescifrable complacencia.

El niño, ya tranquilo, vuelve a los brazos de María Apolonia durmiéndose en su regazo. María Sabina, ahora, toma su bastón y comienza a golpear suavemente la tierra entre ella y José María y la música que ahora siento venir no es menos singular. El suave sonido del madero golpeando el suelo dota a todo el entorno de una vibración extrañísima; es como si la Tierra profunda vibrara en una sola nota, que viene precisamente de allí donde ella toca, toc, toc, toc... escucho el golpe magnificado, traspuesto a un plano inhabitual, como si ya no existiera el silencio, con toda la vida emanando de un solo vibrato cadencioso. Oigo a María Sabina y José María repetir un sonido monosilábico: xi, xi, xi... no sé cuánto dura este sonido que se apropia de todo, xi, xi, xi... Sé que el instante es supremo y agradezco a la vida por permitirme llegar hasta dónde he llegado; así caigo en una especie de ensueño.

No me parece estar dormido ni me pregunto siquiera dónde me encuentro ni por qué circunstancias he llegado a este lugar, simplemente estoy leyendo con luz de día mientras, al mismo tiempo, me observo desde lo alto. Estoy en reposo, íntimamente recogido, leyendo un libro austero a primera vista por la forma de las tapas, sin adorno alguno, quizás de cartón crudo nada más, me inclino para ver qué leo con tanto afán y veo que las hojas son blancas como la nieve al sol, que se hace reflectante tal cual veo las páginas abiertas: al instante de fijar mi vista en ellas las veo convertidas en una especie de recipiente de todo cuanto soy, es tal cual si lo que está allí escrito fuera absorbiendo parte por parte todo mi cuerpo, y comienzo a hundirme entre las líneas de palabras, entre cada letra, entre las comas y los puntos y los dos puntos y los puntos y coma, de pronto veo un acento majestuoso y soberbias mayúsculas, mis ojos, mi oído, mi piel, la luz grande que ilumina toda la escena, aullidos de perros a lo lejos, el calor y el frío, todo está entre estas líneas a las que he caído desde lo alto y que recorro como si fueran cosa viva.

Leo una palabra y al instante el concepto que representa el signo pasa a ser parte de mi mismo, en manera compleja y delicada. Así, por las palabras tomo conciencia del mundo a través de un concierto interminable de cosas que leo allí. No sé cuándo he iniciado la lectura ni cuándo acabo, sólo siento que mi trabajo está plenamente justificado, como el trabajo de cualquier escritor, y con ello siento justificada mi vida entera, en su significación mágica que no requiere más que el porte de un libro. Siento que nada más necesito como no necesité jamás. No parezco tener peso alguno, y en una fracción del tiempo pienso que estoy leyendo levantado del suelo, me asusto al pensarlo y temo quebrar la ilusión, como cuando se despierta de un buen sueño, pero no, así sigo, leyendo en el aire, ahora creo que no he caído desde lo alto, sino que he brotado desde lo bajo, anulada la gravedad, carente de peso, mientras no dejo de leer, sin apoyo alguno, sin otra conexión más que mi vista en las palabras, en medio de la nada original, en el vacío absoluto, justo al centro de lo que está en movimiento detenido, donde el tiempo no existe... mi coherencia está rota en mil pedazos y no me importa: es más que suficiente saber que leo algo maravilloso, de lo que no guardo el más mínimo recuerdo, tal cual si la vida misma fuera siendo tapiada a nuestras espaldas.

Solo sé que estoy lejos de todo y sigo allí mismo, presente. En un instante es como si rodara entre los espacios vacíos que quedan entre letra y letra, entre palabra y palabra, entre línea y línea; digo rodando en el sentido cíclico del término, como viajan en sus alfombras los magos de Oriente. De súbito "aquello" desaparece como se presentó, naturalmente, sin estertores ni dolor alguno: simplemente el libro no está más. Me siento ahora en el petate con gran energía. Siento en plenitud mis fuerzas y el sabor mineral del hongo, pienso, ha desaparecido completamente: nunca más lo recobro. Siento una gran confianza dentro de mi mismo, cierta serenidad gozosa, cuyo influjo no se desvanece con los primeros rayos del sol temprano; al contrario, el día filtrándose por las hendiduras parece dar vida nueva a cuanto ilumina, tal cual si el éxtasis fuera, en cierto modo, coronando más y más a medida que envuelve todo el espíritu vital del día.

Me siento inclinado a la acción. No es ahora el efecto químico de la psilocibina en mi cuerpo lo que siento, no, es algo de naturaleza diferente, como fe y certeza de que cuanto vivo en esta cabaña pobrísima de me-soamérica, durmiendo en el suelo, con María Sabina, María Apolonia, los niños y José María, de alguna

manera, siento, me he acercado al espíritu mágico de la naturaleza humana, al perfume de nuestro pensamiento, a esa estructura refinada que hay en todo lo vivo y que no puedo describir, pero que, en cierto sentido, he aprendido. Sueño ahora sin tener desilusión; es posible, entonces, la esperanza sin desencanto.

“La luz blanca, muy blanca del día despejado, entra por la puerta ahora abierta de la cabaña y es como si afuera todo se incendiara, sin quemar. Un rayo de sol toca la cara de María Sabina que la inunda toda en luz, veo sus ojos azules eléctricos, su piel dorada como de puro oro, su pelo incendiado de brillo; le sonrío y responde igual: me invade hacia ella un sentimiento de respeto inacabable. Veo que José María va hacia ella y, con sumo respeto, le besa las manos. Hago lo mismo. María Sabina está radiante y su esplendor baña todo el cuarto, en que los niños poco a poco inician su despertar, plácidamente, en el suelo. Al salir, y despedirnos, María Sabina nos regala a cada uno un puñado de copal, la piedra lechosa anterior a todo. Bajamos al pueblo por la cuesta bordeada de plantas y flores irrepetibles, con el canto de las aguas cayendo de la cañada en cascadas, entrelazando manantiales y arroyuelos.

El aire fresco parece descansar en estos caminos de la Sierra Madre. Bordeando el camino que indica justo un arcoiris, entonces, tengo esta experiencia:

“Hay un plano sembrado de altos magueyes separados por los surcos para el agua, y entro al plano. José María me sigue. Los surcos de regadío están secos, quito mis zapatos, mi camisa y me tiendo allí mismo, cara al cielo; de inmediato siento que brotan cientos, miles de raíces de mi cuerpo y van a lo más profundo de la tierra; ni una piedrecilla me estorba; es como si la tierra fuera un paño de terciopelo acariciador, más aún, si es posible, que la manta allá en la cabaña. Un gusanillo verde, casi transparente, cruza mi torso desnudo: lo miro a los ojos largo tiempo y en la mirada del gusanillo sé que todo lo vivo tiene su propia razón de ser, que permanece ignorada a nosotros. Luego levanto mis ojos al cielo y sucede algo terrible: veo que el cielo explota en movimientos y colores amenazadores, siento que se me viene encima para arrancarme bruscamente de la tierra y me afirmo instintivamente a los fuertes tallos del maguey que hay a ambos lados de mis brazos, sin que una sola espina me dañe; me aferro fuertemente a las plantas pero, con horror, siento que el cielo comienza a absorberme, irremediablemente parezco a punto de salir disparado hacia el infinito amenazante; quiero gritar por ayuda y la voz no sale de mi garganta; observo a José María que está a un lado mío, sentado en cuclillas, lo miro y su forma me espanta: ya no es un ser humano, es ahora un puma enorme, imponente, definitivo, y vigila mis movimientos, sintiéndome perdido, pero, recapacito, siento que ese feroz animal, en verdad, está protegiéndome. Cierro los ojos y poco a poco me tranquiliza el contacto suave del surco de tierra en que yazgo.

Me incorporo lentamente y veo que José María ya no es un puma: ha vuelto a su forma humana. El cielo ya no es amenazador ni mucho menos: es un arrebol temprano cruzado de todos los colores, magnífico. Hay una brisa fresca agradabilísima, caminamos. Cruzamos el plano de los grandes magueyes siguiendo el sendero de los surcos del agua, cuando sucede un hecho pequeño y maravilloso: veo en el suelo un ramito de flores secas, tres flores muertas, las levanto entre mis manos y, lo aseguro a quien quiera oírlo, las tres flores de inmediato renacieron, volvieron a la vida, se hicieron frescas nuevamente, como si nunca hubiesen muerto... al ver lo que sucede, me asusto, y las pongo, de prisa, nuevamente en la tierra. Sigo, y pienso que ha sido efecto de los hongos mágicos, nada más que una alucinación individual, la dejo atrás.

Retornamos luego a la Ciudad de México de un viaje, la mayor parte del trayecto en silencio, en paz con nosotros mismos, plenos de impresión. Nos despedimos. Duermo un día entero. Luego he vuelto a ver a José María y me ha comentado el hecho que no tiene lógica alguna: él también vio cómo renacieron las tres flores secas. No supimos una explicación lógica, pero concluimos en que si entonces fue real este pequeño hecho mágico, acaso sea posible la resurrección de las cosas”.

“Nináa-Tindali, Dios te salude”.

Más allá de la magia que busqué encontrar o del intento por develar alguna de las esquivas verdades sobre el mecanismo de nuestra conciencia, el consumo de la variedad de hongo llamada popularmente “der-rumbe” quedará en mi vida como algo inexplicable, en que la única certeza que me queda es no saber jamás hasta dónde pude llegar. Entonces, aquí sólo escribí lo que viví, sin mayores explicaciones. Le envié a María Sabina unas fotos suyas que publicamos en Vogue, para que los guardara entre sus papeles que hablaban de ella. Debió leerle María Apolonia la única frase en lengua mazateca que pude aprender: “Nináa-Tindali, Dios te salude”.



Unos seis años después, María Sabina se devolvió a la distancia “allá donde las flores”. Se fue con sus ojos azules que, a ratos, ocultaba tras grandes anteojos y poníase a bordar en paño blanco sus ancestrales dioses de las plantas. Ella atendía a las parturientas, a los hombres que tenían un frío o un calor en el cuerpo, les devolvía el alma a quienes la perdían de susto y ahuyentaba a los malos espíritus.

María Sabina era ágrafa, no analfabeta. Los poetas que escribieron los textos más antiguos que se han preservado, como los llamados Himnos Védicos, eran todos ágrafos. El mundo entero lo era por entonces, y grandes comunidades siguen siéndolo. El lenguaje que empleaba María Sabina es llamado nahualtocahtl por los curanderos mexicanos, el “idioma de la divinidad”. Aunque no es precisamente un lenguaje esotérico, más bien es un lenguaje poético donde se reiteran salmos y letanías encadenadas a una serie de metáforas, oscuras con frecuencia, y a licencias y juegos idiomáticos comunes a la poesía clásica. El canto o la voz de María Sabina hacían las veces del tambor chamánico (el mismo que utilizan nuestras Machis del Sur chileno), lo cual no excluye que ella recurriera al final de su vida al empleo de elementos percutivos, como un simple bastón que golpeaba contra el suelo. María Sabina nunca se encontró con la palabra escrita en el mundo que conoció. Luego no le fue necesaria: la aprendía de lo que escribían los “angelitos” en los cielos azules de su Sierra Mazateca.

Hace unos años, cuando llegamos a su presencia, me sentía separado de ella por una barrera lingüística impenetrable. Su ser colosal estaba fuera de mi alcance, y no tenía la menor idea de cómo me iba a acercar. Ella pertenecía a la historia no escrita por remota, a aquella que traemos grabada en la mente desde que nacemos, y que por tener tan cercana, justamente, no conocemos. Pero María Sabina era toda calidez, en su presencia ni se necesitaba hablar. Ante su presencia el sonido del silencio era pura música, que escapaba de sus letanías, oraciones, cantos o como quiera llamarse a las voces que emitía al hablar, aunque, digámoslo, su música interior la transmitía aún con los labios cerrados.

Es inútil, de cualquier manera, tratar de reconstruir con palabras quién era María Sabina: su sensibilidad sólo era posible vislumbrarla en su presencia, lo demás de bueno que se diga de ella es poco; venía de muy lejos en el tiempo, parecía arrancada de una página del mismo Popol Vuh, o de los frisos más antiguos de América; quizás si ya se hablaba de ella en los templos mayas, esos verdaderos libros de piedra donde las muchedumbres podían leer y repetir como uno solo sus cantos a lo divino. Ella reflejaba la conciencia de un poder sagrado y olvidado, era expresión postrera viva del colosal pasado de México: el de los tiempos en que los hombres podían metamorfosearse a imagen y semejanza de sus sueños. Era María Sabina sanadora por excelencia, la que curaba el mal del modo más natural.

Y fue mujer que mira hacia dentro; mujer luz de día; mujer luna; mujer estrella de la mañana; mujer rocío fresco; mujer rocío húmedo; mujer del alba; mujer que está debajo del árbol que gotea; mujer de la ropa pulcra; mujer remolino; mujer que no sabe mentir; mujer del bien; mujer que trabaja; la que puede entrar y salir del reino de la muerte; la que viene buscando por debajo del agua desde la orilla opuesta; la mujer que brota; la mujer que limpia; la mujer que arregla; la mujer lancha; la mujer del libro blanco. La sabiduría se le presentó así:

- Varios años, no sé cuántos, mi hermana María Ana se enfermó. Sentía dolores en el vientre que hacían que se doblara y gimiera de dolor. Cada vez, yo la veía más grave. Llamé a varios curanderos, pero fue inútil, ellos no podían curar a mi hermana. Viéndola así tendida, la imaginé muerta. No, eso no debía ser. Ella no debía morir. Yo sabía que los angelitos tenían el poder. Yo los había comido de niña y recordaba que no hacían mal. Yo sabía que nuestra gente los comía para sanar sus enfermedades. Entonces, decidí: en esa misma noche yo tomaría los hongos santos. Así lo hice. A ella le di tres pares. Yo comí muchos, para que me dieran poder inmenso. No puedo mentir: habré comido treinta pares de “derrumbe”. Cuando los angelitos estaban trabajando dentro de mi cuerpo, recé y le pedí a Dios que me ayudara a curar a María Ana.

Me acerqué a la enferma. Los angelitos guiaron mis manos para apretarle las caderas. Suavemente le fui dando masaje donde ella decía que le dolía. Yo le hablaba y comencé a cantarle; sentí que hablaba cada vez con mayor facilidad y sentí que le cantaba bonito. Decía lo que los angelitos me obligaban a decir. Seguí apretando a mi hermana, en su vientre y en sus caderas; finalmente le sobrevino mucha sangre. Agua y sangre como si estuviese pariendo. Nunca me asusté porque sabía que Dios la estaba curando a través de mí.

Los angelitos aconsejaban y yo ejecutaba. Atendí a mi hermana hasta que la sangre dejó de salir. Luego dejó de gemir y durmió. Mi madre, que aún no se devolvía a la distancia, se sentó junto a ella para acompañarla.

“Yo no pude dormir. Los angelitos seguían trabajando en mi cuerpo. Tuve una visión: Aparecieron unos personajes que me inspiraban respeto. Yo sabía que eran los Seres Principales de que hablaban mis antepasados. Ellos estaban sentados detrás de una mesa sobre la que había muchos papeles escritos. Yo sabía que eran papeles importantes. Los Seres Principales eran varios, como seis u ocho. Algunos me miraban, otros leían los papeles de la mesa. Yo sabía que no eran de carne y hueso. Yo sabía que no eran seres de agua o tortilla. Sabía que eran una revelación de los angelitos. De pronto escuché una voz: una voz dulce pero autoritaria a la vez.

Como la voz de un padre que quiere a sus hijos, que los cría con fuerza, una voz sabia que dijo:

-Estos son los Seres Principales... Yo sentí una felicidad infinita. En la mesa de los Seres Principales apareció un libro, un libro abierto que iba creciendo hasta ser del tamaño de una persona. En sus páginas había letras. Era un libro blanco, tan blanco que resplandecía. Uno de los Seres Principales habló y me dijo: -María Sabina, éste es el Libro de la Sabiduría. Es el Libro del Lenguaje. Todo lo que en él hay escrito es para ti. El Libro es tuyo, tómalo para que trabajes...

Yo exclamé emocionada: -¡Es para mí!. ¡Lo recibo! Y los Seres Principales luego desaparecieron y me dejaron sola frente al Libro inmenso. Yo sabía que era el Libro de la Sabiduría. El Libro estaba ante mí, podía verlo pero no tocarlo. Intenté acariciarlo pero mis manos no tocaron nada. Me limité a contemplarlo y, al momento, empecé a hablar. Entonces supe que estaba leyendo el Libro Sagrado del Lenguaje. Mi Libro. Yo, que no leía, estaba leyendo el Libro de los Seres Principales. Ya no era una simple aprendiz. Yo había vislumbrado la perfección. La había rozado de alguna manera, y como premio, como un nombramiento se me había otorgado leer el Libro sin saber leer.

Cuando se toman los angelitos se puede ver a los Seres Principales. De otra manera, no. Y es que los angelitos dan sabiduría porque hacen humilde: igualan con lo más mínimo del universo. El Lenguaje está en el Libro. El Libro lo otorgan los Seres Principales. La sabiduría es el lenguaje.

“En esa misma velada, luego que el Libro desapareció, tuve otra visión: Vi al Supremo Señor de los Cerros, al Chicon Nindó. Vi que era un hombre a caballo que venía hacia mi choza... su cabalgadura era hermosa: un caballo blanco, tan blanco como la espuma. Un caballo hermoso. El personaje detuvo su cabalgadura a la puerta de mi choza. Yo lo podía ver a través de las paredes, yo estaba dentro de la casa pero mis ojos tenían el poder... el personaje esperaba a que yo saliese. Y con decisión salí a su encuentro.

Me paré junto a él. Sí, era el Chicon Nindó, el que es dueño de las montañas. El que tiene poder para encantar a los espíritus... Me paré junto a él y me acerqué más. Vi que no tenía rostro aunque usaba un sombrero blanco. Su rostro era como una sombra. Era un ser como cubierto por un halo. Enmudecí. No dijo una palabra. Desapareció por el camino rumbo a su morada: el gran Cerro de la Adoración. Entré a la casa y tuve otra visión: Vi que algo cayó del cielo con gran estruendo, como un rayo circular. Era un objeto luminoso que cegaba. Vi que caía por un boquete que había en una pared. Lo que cayó se fue convirtiendo en una especie de ser vegetal, también cubierto por un halo como el Chicon Nindó. Era como una mata con flores de muchos colores; en la cabeza tenía gran resplandor. Su cuerpo estaba cubierto de hojas y tallos. Ahí estuvo parado, en el centro de la choza; yo lo miré de frente. Sus brazos y sus piernas eran como ramas y estaba empapado de frescura, y detrás de él apareció un fondo rojizo. El ser vegetal fue perdiéndose en ese fondo rojizo hasta desaparecer completamente. Al esfumarse la visión yo sudaba, sudaba, mi sudor no era tibio, sino fresco.

Me di cuenta que lloraba y mis lágrimas eran de cristal, las que, al caer en el suelo, producían tintineos. Seguí llorando pero silbé y aplaudí y bailé. Bailé, porque ya sabía que ahora yo era la Payasa Grandiosa. Ya era sabia.”

Hoy, ya en el siglo XXI, se dice que María Sabina era una síntesis total de la mente anterior a la conquista, que resumía en su alma la religión antigua de América, aquella empapada en el Realismo Mágico rescatado en la literatura de nuestra América, lo que ha llevado a involucrarla con leyendas fabulosas, como la de aquella muy extendida, a partir de la conquista, de que Jesucristo estuvo en América como en todos los sitios civilizados de la época en que vino a la Tierra.

No por nada en México se refieren con admiración a cierto joven vigoroso, cordial, un sabio atlético mesoamericano que llegó hace mucho a esas tierras desde el misterio, y que luego partió como vino, prometiendo volver algún día, y que en extraordinario sincretismo religioso María Sabina no por nada afirmaba que “los

angelitos crecieron por primera vez allí donde escupía Nuestro Señor”, Otra tradición mesoamericana afirma que las plantas en general con poderes mágicos, crecieron por primera vez allí donde cayeron las gotas de orina del Cristo, y aún otra habla de que primero crecieron allí donde cayeron sus lágrimas al partir desterrado por Tezcatlipoca, el oscuro espejo humeante; lo verdadero es que siempre se da como origen de la extraña química de estos hongos a la acción directa de algún efluvio del Hijo de Dios.

Quizás por esto María Sabina toda su vida fue a misa católica el primer viernes de cada mes, practicando desde siempre el apostolado mayor de la Oración. María Sabina era Oradora, sanaba por Voz, apoyada en el Verbo. Religiosa practicante, en su Comunidad Mazateca, ella organizó la Hermandad del Sagrado Corazón de Jesús. En su choza se veía, en el pequeño altar, la imagen de la Virgen de Nuestra Señora Guadalupe, también la imagen de san Marcos, san Martín Caballero y Santa Magdalena. Decía: “Ellos me ayudan a curar y a hablar en el tiempo en que me transformo en sabia. Sé que Dios está formado por todos los santos, así como nosotros, que todos juntos formamos la humanidad. Igual Dios está formado por todos los santos. He pertenecido a las hermandades desde hace mucho tiempo. Una hermandad está compuesta por diez mujeres. A cada una también se la llama “madre”. Cada dos, cuatro o seis años, se turnan las socias para que cada una sea, alguna vez, “madre principal”. Nunca se deja de ser madre. Yo desde un principio tomé parte en las hermandades con gran entusiasmo, porque siempre he guardado respeto a todo lo que sea asunto de Dios.”

Antes de María Sabina los hongos se tomaron para encontrar a Dios, pero estaba la práctica reservada a las castas sacerdotales de la América antigua; al ser la ingestión de estas plantas un acto sagrado era una práctica secreta. Desde que María Sabina los da a conocer a la ciencia, que extrae de ellos medicamentos, comenzó a residir a la orilla de los misterios cristianos, y fue la razón de que en un comienzo todo su pueblo la repudiara, al marcar también, ese momento, el fin del secreto:

“Aunque soy mujer limpia, la maldad ha existido en mi contra. Uno de mis hijos fue asesinado frente a mí. Antes de que sucediera la tragedia, los angelitos me lo avisaron. Fue un día jueves en que durante una velada tuve una visión. Apareció una piel de res, un cuero putrefacto de animal, al lado derecho de donde yo me encontraba. Olía feo. Luego apareció un hombre cerca de la piel, vestido de paisano, que gritó:

-Yo soy. Yo soy. Con éste serán cinco. Con éste serán cinco a los que asesino.

“Un vecino llamado Agustín había tomado los angelitos conmigo para curarse de dolores que sentía en la cintura. Yo me dirigí a él para preguntarle:

-¿Tú viste a ese hombre? ¿Tú oíste lo que dijo?

-Sí lo vi -contestó Agustín-. Es uno de los Dolores.

“Así era. Porque el asesino era uno de los hijos de la vecina Dolores. Y tres días después llegó a ver a mi hijo el Dolores. Al asomarme, vi que ese hombre se levantó la camisa y sacó de su cinto un puñal, que de inmediato clavó en la garganta de mi pobre Aurelio; murió ahí mismo donde cayó de bruces cerca de la puerta. Todos los vecinos vinieron al velorio. Tomaron aguardiente y jugaron barajas. Yo les di café, pan y cigarros. Ellos pusieron dinero cerca del cadáver: con eso pagué los gastos del entierro. A mi pobre Aurelio lo enteramos con música...

“Cierta vez quemaron mi casa de siete brazadas de largo. Estaba construida de madera con techo de zacate. Yo estaba bien entonces, tenía una tiendita, pero con el incendio perdí todo. Todo se acabó. Ardió mi tiendita, el maíz, las semillas, mis huipiles, mis rebozos... pura ceniza. Sin saber a quien recurrir, ya estaba viuda, me fui caminando con mis hijos, para subsistir comíamos frutas silvestres, hasta que llegamos al mar, pero no era como lo que ya sabía de la vida acá en el monte, así que volví al monte con mis hijos. Hacíamos té de hojas de naranjo o de limón. Doña Rosaura García, vecina de Huautla, me ayudó: ella me regaló un tazón. Otra persona, a quien no recuerdo, me regaló una jícara (jarro de calabaza). Eso me sirvió. Ignoro el motivo por el que quemaron mi casa. Unos dijeron que el motivo era que yo había revelado el secreto antiguo de nuestra medicina a los extranjeros. “En nuestra sabiduría no hay nada malo que dañe y deba ocultarse”, yo dije. Otros dijeron que el motivo por el que quemaron mi casa era la envidia que personas malvadas sentían de mi poder. Nunca supe el nombre de quienes incendiaron mi casita, ni me interesé en consultarlo con los angelitos. Trabajé mucho para levantar otra casa; esta sí de adobes con techo de lámina. Yo sigo siendo la misma”.

Idealmente, para María Sabina, el sujeto alcanza un desarrollo óptimo cuando logra mantenerse él mismo ante las diferentes experiencias de la vida. Cuando “integrado con uno mismo” se mantiene inalterable ante cualquier situación:

“-La esencia es lo que hace iguales a todos los seres vivos, los que se diferencian entre sí dependiendo

de su cercanía o alejamiento con respecto a esa esencia". Al final de su vida logró ganarse el afecto de su pueblo. En su vejez los mazatecos la rodearon de consideración y respeto; muchos subían a buscarla hasta la cabaña en la cumbre y le consultaban sus problemas y ella los curaba de la mente y el cuerpo. Entre sus gentes, María Sabina nunca le dio importancia a su elevada posición. En vez de rodearse de misterio, se la veía como todos, cruzando la única calle de Huautla cargada de bultos o sentada en un rincón de la iglesia, humildísima, sin compañero: "Cuando comencé a trabajar con los angelitos, ya no tuve más trato en lo íntimo con hombre alguno.

En total, en mi vida, tuve dos hombres. Conocí al que sería mi primer marido el día que vino por mi. No hubo casamiento. Mi madre, sin consultarme, me ordenó juntar mi ropa diciendo que a partir de ese momento ya no le pertenecía más: él se llamaba Serapio Martínez, y al paso del tiempo lo quise mucho. Comprobé que era de buen corazón. Con orgullo puedo decir que él sabía leer y escribir. Cuando le dije que ya estaba encinta, apenas balbuceó: -Pues prepárate a ser madre..."

"Se fue cuando Catarino, mi primer hijo, apenas tenía diez días de haber nacido. Lo miré hasta que lo perdí de vista en el camino. Unos hombres vinieron por él: estaban juntando a todos los hombres para llevarlos a pelear con las armas. Lloré mucho. Me volví donde mi madre a su chozita. Llegaba un vecino y decía:

-No te aflijas más. Alguien lo vio. Serapio vive...

Al poco tiempo la versión cambiaba:

-Serapio está perdido, nadie sabe de él. Confiemos en que aparezca pronto.

Luego una esperanza: -Ya apareció Serapio...

Y luego otra desilusión: -No. Murió ya...

"Al final me acostumbré a una vida de sobresaltos, luego ya ni me importó si Serapio vivía o si ya había muerto; fue cuando yo comencé a agradecer fríamente las noticias que me traían. Pero sentí que mi corazón se hizo más grande cuando Serapio apareció en verdad frente a mi. A primera vista no lo reconocí. Me habló poco de su vida de soldado. Sólo que los ágiles tenían más oportunidades de ascender: los ágiles y los valientes.

El valor era lo primero. Y Serapio era valiente. Cuando se volvió a ir ya no me preocupé. Regresó de nuevo, y procreamos dos hijas más: María Viviana y María Apolonia. Es cierto que Serapio tomaba poco aguardiente y trabajaba mucho. Trajo a mi casa varias mujerzuelas, pero se iban a los quince o treinta días de haber llegado. Yo no era celosa, pues siempre me sentía la verdadera mujer de Serapio. Tuve ese primer marido durante seis años, los mismos años que mi padre vivió con mi madre; al igual que ella, enviudé como a los veinte años, creo. Serapio contrajo la enfermedad del viento ("tch&#63512;in-tjao" en lengua mazateca, refiriéndose a la bronconeumonía), y murió después de tres días.

"Nunca comí los angelitos mientras viví con Serapio, porque la mujer que toma hongos no debe tratar con hombre en lo íntimo, siempre lo digo. En el fondo yo sabía cuál era mi destino, y solo decidí tomar los angelitos cuando enfermó mi hermana, pero entonces vivíamos con mi madre y mis tres hijos, y en la casa había hambre. Así que empecé a trabajar para mantener a mi madre y a mis hijos. Partía leña a hachazos y la vendía a quien quisiera, sembré y picaba la tierra. Compraba ollas y velas y las revendía en el mercado. Mis abuelos me habían enseñado la cría de gusanos de seda, y los criábamos dentro de la chozita; los gusanillos comían hojas de mora, comían ruidosamente y crecían del tamaño de un dedo; luego de casi unos ocho meses comenzaban a babear, a depositar la seda en sus camas de varas en la pared; también bordaba, pero la cría de gusanos se acabó cuando trajeron las telas de la ciudad. Sembré milpa y frijol, y coseché café. En los días en que trabajaba en el campo, cavaba unas fositas en la tierra, donde depositaba a mis hijitos para protegerlos del viento y del frío.

"Viví trece años viuda. Luego un hombre llamado Marcial Carrera empezó a pretenderme. Yo no tenía necesidad de tener hombre, pues ya sabía mantenerme a mí misma. Sabía yo trabajar y mi familia no padecía de tantos sufrimientos; había hambre, sí, pero no era tan quemante como la que sufrimos María Ana y yo. Mi trabajo ayudaba para que tuviéramos algo que comer y algo que vestir. Marcial Carrera insistió y, de acuerdo con la costumbre, trajo a su padre y a su madre para que hablaran con mi madre. Mi madre me persuadía para que aceptase a ese hombre.

Decía que un hombre en la casa ayudaría a hacer menos pesado mi trabajo. Al fin accedí. Puse mis condiciones: si Marcial quería mujer, él debía venir a vivir a mi casa porque no iba a mudar a mi madre, a mis hijos, a mi petate, a mis ollas, mis azadones y mis machetes a su casa.

Mi casa estaba mejor que la de Marcial. El aceptó mis condiciones y se vino a vivir a mi casa. Con el tiempo comprobé que bebía mucho aguardiente. Era curandero y hacía hechicerías con huevos de guajolote y plumas de guacamaya. No le gustaba trabajar en el campo y ni sabía usar con destreza el azadón. Me golpeaba con frecuencia y me hacía llorar, era un mal hombre, y como yo me acostaba con él siempre le oculté mi ciencia. Sufrí mucho con él. Una vez enfermaron dos conocidos suyos, dos ancianos, y recurrieron a él para que los curara, pero de nada valieron sus huevos, yerbas y oraciones, porque no sanaron; al contrario, empeoraban cada día, entonces intervine devolviéndoles la salud.

Marcial, al descubrir que yo sí podía curar, ya no dejó de pegarme, y lo deseché, no me acosté con él desde el día que me hizo sangrar. Entonces él se metió con una mujer casada, vecina nuestra, que tenía hijos grandes, y una noche el marido de ella y los hijos le quebraron la cabeza a palos. Oí los gritos, pero no pensé que era Marcial. Al otro día lo encontraron muerto. La adúltera fue abandonada por el marido y sus hijos y hasta ahora vive solitaria en Barranca Seca. En los trece años que viví con Marcial tuve siete hijos. Así, me quedé sola nuevamente, pero ahora tenía que mantener a mi madre y a mis diez hijos. Desde entonces me hice reputación como la que sabe. No pienso mal de los hombres, sólo que desde que decidí trabajar con los angelitos ya dejaron de interesarme.

“No estoy segura, pero creo que entonces yo tenía más de cuarenta años. Ni sé en qué año nací, pero mi madre, María Concepción, dijo que fue en la mañana del día de la virgen Magdalena. Ninguno de mis antepasados conoció su edad. Sólo sé que desde que conocí el Libro pasé a formar parte de los Seres Principales. Luego supe que los brujos y curanderos también tenían un lenguaje, pero era diferente al mío. Ellos le piden favores al Chicon Nindó. Yo le pido a Dios. Por eso los hongos me dan poder, porque yo veo en ellos la carne de Dios. Sólo eso puedo ofrecer: la carne de Dios. Los que creen, sanan. Los que no creen no sanan. Por eso encontré al fin mi camino, porque entendí el Lenguaje de Dios. Desde que lo acepté, cuando me vi que debía mantener a mi madre y a mis hijos, fue que vinieron a verme desde lugares lejanos. En otros sitios supieron que mis palabras obligaban a salir la maldad, que curaban el cuerpo y borraban las heridas del espíritu. Yo no soy curandera porque no uso huevos para curar. No soy curandera porque no doy aguas para tomar. Ni soy hechicera porque no hago la maldad. Mi sabiduría viene desde el lugar donde nace la arena. Yo curo con lenguaje, nada más. Soy sabia, nada más. Soy conocida en los cielos, nada más. Solo soy una que habla con Dios, nada más.

“Hombres y mujeres extranjeros llegan a mi puerta. Me llaman desde fuera, entonces yo salgo y los invito a pasar. A los que gustan, les doy café, no tengo nada más que ofrecerles. Los rubios se sienten bien en mi casa, como si fuese suya, porque tienden sus cobijas en el suelo y allí descansan. Me toman fotografías en cualquier lugar que me encuentran. Me toman fotografías si voy por el camino con mi carga de maíz en la espalda, o cuando estoy descansando sobre una piedra en el mercado. Ya me he acostumbrado a todo eso. Dicen que en una parte de la ciudad de Oaxaca hay una fotografía enorme, donde aparezco labrando la tierra con azadón. Las personas que tomaron aquella imagen mía, compraron mi azadón y se lo llevaron. Viene mucha gente a visitarme. Unos dicen tener puestos importantes en la ciudad, toman mi imagen parándose junto a mí y me dan algunas monedas cuando se van. Vienen las personas que hacen papeles, traen sus intérpretes mazatecos y hacen preguntas sobre mi vida. Sé que el señor Bason ha hecho discos y libros de mi Lenguaje. Hace años estuve en Tehuacán durante un mes. Me acompañó Herlinda, la profesora de Huautla. Me invitaron para que se hicieran correcciones a la traducción que de mi Lenguaje hicieron dos misioneros extranjeros; estos misioneros hablaban bien la lengua mazateca, pero ignoro si ellos entendieron exactamente mi lenguaje. Si yo pudiera leer lo que escribieron, entonces lo sabría. Yo sólo puedo leer el Libro Blanco.

“Con el cura Alfonso Aragón, el que estuvo muchos años en Huautla, éramos amigos. Este cura tenía un disco (“Mushroom Ceremony” de Folkways Records Album N. FR.8975, Records Service Corp. 165w St. NYC, USA, con palabras y cantos de María Sabina grabados por G. Wasson); en este disco está grabado mi lenguaje, lo supe un día que me invitó a escucharlo el cura Alfonso Aragón. Me dijo que ese disco valía mucho, que su precio era inalcanzable. Yo le agradecí sus palabras. Yo misma tuve ese disco, imagino que fue el propio Bason quien me lo envió para que pudiese escucharlo. También me obsequió Bason un aparato tocadiscos. Pero se llevaron todo unas autoridades de la ciudad. Es que en cierto tiempo vinieron a verme muchos jóvenes de uno y otro sexo, de todos los lugares, del norte y del sur.

Llegaron a verme estos jóvenes con largas cabelleras, con vestiduras de colores y flores que siempre llevaban, muchos con collares de ellas que me regalaban, vinieron muchos:

-Venimos a buscar a Dios -decían. Para mi era difícil explicarles que las veladas no se hacían con el único fin de encontrar a Dios, sino que se hacían primero con el propósito único de curar enfermedades, de ayudar a quien necesitaba ayuda real. Supe que los jóvenes esos no necesitaban de mi para comer angelitos, y no faltaron paisanos que con el fin de obtener algunos centavos para comer, vendieron hongos a los jóvenes. Estos los comieron en el lugar que quisieron; lo mismo les daba masticarlos sentados a la sombra de los cafetales que sobre un peñazco o en alguna vereda del monte. No respetaron nuestra costumbre, y los angelitos fueron comidos con falta de respeto...

“Para mí no es un juego hacer veladas. Quien lo hace simplemente para sentir los efectos, puede volverse loco y quedar así temporalmente. Así fue que el indebido uso de los angelitos que hicieron los jóvenes de esa época fue escandaloso, y obligaron a las autoridades de la ciudad a intervenir en Huautla. No todos los extranjeros son escandalosos, es cierto. Pero muchos de ellos, simplemente, se quedaban en el monte en sus casas de tela y allí estaban días y días o se les veía tirados en el mercado. Un día llegaron a mi casa unas personas que hablaban castellano y vestían como gente de ciudad; con ellos venía un intérprete mazateco. Entraron a mi casa sin que los invitase a pasar. Pusieron sus ojos sobre unos angelitos que yo tenía sobre una mesita. Uno de ellos, señalándolos, preguntó:

-Si yo te pidiera hongos, tú me los darías?

-Sí, porque creo que vienes a buscar curación -dije. Y otro de ellos, con voz autoritaria, me ordenó:

-¡Debes venir con nosotros!

“En tanto, las otras personas que venían en el grupo, revisaban mi casa por todos lados. Una de las personas trajo los papeles que hablaban de mi en castellano, y que yo tenía varios, unos en colores, de hojas grandes en que yo salía. También enseñó a los otros el disco y tocadiscos que me había regalado Bason. Todos voltearon a verme y pensé: “No puedo hablar castellano con ellos, pero pueden ver en esos papeles lo que se dice de mi, y mis fotos en que salgo...” Luego, cambiaron, se hicieron suaves, y me pidieron con cierta amabilidad que subiera a una camioneta: obedecí sin oponer resistencia.

Me sentaron junto al hombre que manejaba y otro que se sentó junto a la puerta. Este último continuaba hojeando los papeles donde aparecían fotografías de mi imagen. Me daba cuenta que de cuando en cuando me miraba de reojo, incrédulo de que era yo misma de quien se dicen esas cosas en los papeles. En ningún momento me asaltó el temor, aunque comprendía que esas personas eran autoridades que podían hacerme daño si así lo decidían. Pero yo tenía mis papeles donde se hablaba de mi. Finalmente supe que me acusaban de enloquecer a los jóvenes. En San Andrés Hidalgo me llevaron a la Presidencia Municipal y un médico del Instituto Indigenista me dijo:

- No te preocupes María Sabina, nada te pasará. Aquí estamos para defenderte.

También los hombres que me apresaron me dijeron:

-Perdona. Ve a tu casa y descansa.

“Pero se dejaron muchos papeles, mi disco y el objeto que lo hacía sonar... Muchos extranjeros siguen viniendo a mi casa, me buscan, pero ya estoy vieja. La debilidad de mi cuerpo se acentúa día a día. Ya respiro con dificultad. Ya no bajo con frecuencia al mercado porque me canso mucho. No puedo ya levantar el hacha con la que antes partía fácilmente la leña. Ahora, cuando junto algún dinero, compro leña y la revendo a los vecinos. Mi mayor ilusión en estos últimos años de mi vida es tener una tiendita donde pudiera vender nuevamente jabón, cigarros, refrescos a los caminantes; pero nunca he tenido el dinero suficiente. Un joven extranjero me quiso regalar un perro grande y bonito. Yo le dije que no quería perro, que aquí había perros salvajes, y que yo no tenía para mantenerlo. El joven insistió, entonces le dije:

- Si lo dejas aquí, ¿qué va a comer el animal? ¿mierda?

El joven extranjero comprendió mi situación y se llevó su perro.”

Poco antes de cumplir ochenta años, alguien le regaló dos colchones, para la única cama que tuvo en su vida (habría nacido el 17 de marzo de 1894).

En esos días también logró comprarse una chachalaca, porque le gustaba el canto de esos pájaros:

“La compré en ochenta pesos. Yo sabía que se acercaba la tormenta cuando la chachalaca empezaba a graznar; era como una compañera mía, pero ¡Jesucristo! me la robaron. Ahora ya no tengo chachalaca que me distraiga, ahora que estoy tan vieja... Ahora solo pido bondad a Dios cada día. Pido bondad para el mundo y para mí. Ya a nada temo. Conozco el reino de la muerte porque he llegado allí. Es un lugar en el que no hay ningún ruido, porque el ruido, por mínimo que fuera, haría explotar el sitio en mil pedazos, no hay ruido

molesto alguno porque el de la muerte es un reino de paz”. Ahora ella está en paz. Murió María Sabina, rodeada por sus hijos y los hijos de sus hijos, y por el amor de su pueblo Mazateco. Aunque al final vivía sola, porque sus hijos, los últimos años, estaban dedicados a sus propias familias. Y al fin que eso era lo que ella quería, porque en verdad ni le importaba en el fondo ser tan nombrada por entregar remedio para enfermedades de los siglos que vendrán, sólo le importaba haber sacado adelante a su familia en éste. Que de ella solita brotaron muchas otras familias, que, entre tanto, habían también plantándose. Debió morir en paz resignada. Se dice que partió según es costumbre: le torcieron el pescuezo a un gallo que debía morir junto a su cadáver. Y vino el velorio, donde los familiares colocaron jarritos de agua junto a su cabeza sin vida. Es el agua que debía acompañarla en su viaje al más allá. Dentro de su ataúd pusieron siete semillas de calabaza, quintoniles y fruta en abundancia, todo junto en una bolsa de trapo: para que no la molestara el hambre en su viaje devolviéndose a la distancia. Las mujeres que asistieron al velorio hicieron tezmole con la carne del gallo sacrificado: el tezmole sólo lo comieron el rezandero y las personas que cavaron su fosa en el Cerro de la Adoración. Las otras madres de la Hermandad encendieron velas sagradas en su honor, la vistieron con un huipil limpio y su mejor rebozo. Entre sus manos colocaron una cruz tejida de palma bendita. Y, tal como se esperaba, el canto del gallo se escuchó cuatro días después que fue enterrada. Y todos supieron, entonces, que el espíritu del gallo acompañaría al espíritu de María Sabina, que entonces despertó y se fue para siempre al Ampadad, el lugar de sus mayores, allá donde las flores.

FIN

(c)Waldemar Verdugo Fuentes

Publicado en papel en VOGUE entre 1981-1988.

Versión Unificada, Internet 2003.

waldemardante@yahoo.com

## 4- POESIA SONORA

### UBUWEB: ETHNOPOETICS

www.ubu.com >> Section Curated by Jerome Rothenberg

The breakthroughs of the last 100 years in poetry and elsewhere have been marked by new approaches to language and performance. Largely this has been the work of several generations of experimental writers and performers, many of them now archived and available thru Ubuweb and related web sites. It fell to some of us, starting with forerunners like Tristan Tzara and Antonin Artaud, to track related but traditional approaches over a wide range of once impenetrable cultures throughout the world. In my own work I was able to bring some of these lines together in gatherings of the 1960s and 1970s like *Technicians of the Sacred* and *Shaking the Pumpkin*, as well as in the magazine *Alcheringa* that I co-edited for several years with Dennis Tedlock. The name that we gave this enterprise, as it applied to the world's deep cultures - those surviving in situ as well as those that had vanished except for transcriptions in books or recordings from earlier decades was ethnopoetics.

In the present Ubuweb collection of ethnopoetic openings, it's our intention to build a sampler of what we take to be the second great breakthrough of the modernist poetry project. The search here is for a range of poetries outside the domain of customarily accepted literature. In particular we're interested, in the spirit of other segments of Ubuweb, in soundings and visionings that are the traditional and often culturally acceptable counterparts to what in our own surroundings have been seen and heard as radical, even disturbing departures from conventional practice. In exploring these we will also be mindful of occasions on which the avant-garde experimental line has merged with or deliberately drawn from other culturally specific traditions. We proceed in the spirit of Gertrude Stein, often quoted by me: The exciting thing about all this is that as it is new it is old and as it is old it is new, but now we have come to be in our way which is an entirely different way.

Jerome Rothenberg, October 2002



# POESIA FONÉTICA (LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS)

<http://www.merzmail.net/pe.htm>

*“El paso decisivo para introducir en el terreno literario el irracionalismo más absoluto fue dado por el advenimiento del poema fonético”. Raoul Hausmann , Courrier Dadá*

Desde el origen de los tiempos la tradición oral se ha impuesto a la literatura escrita, la poesía en todas sus vertientes y en diferentes épocas ha sido utilizada como vehículo de transmisión cultural. Su transmisión oral, utilizando la rima, el ritmo y sobre todo la dicción sobrepasaba al propio mensaje.

Aunque un amplio estudio de la poesía fonética nos lleve a culturas alejadas de Europa anteriores al siglo XX, consideramos a la poesía fonética como un fenómeno del siglo XX, ligado al Futurismo Ruso e Italiano el Dadaísmo y MERZ. Nos centraremos sobre todo en las vanguardias históricas de principios del siglo y dejaremos hablar a aquellos que según nuestro criterio son los que la definieron en su origen y crearon los primeros poemas fonéticos.

La poesía sonora la podríamos definir como un aquella poesía que evita usar la palabra como mero vehículo del significado y la composición del poema o texto fonético está estructurado en sonidos que requieren una realización acústica. Se diferenciaría de la poesía declamada o recitada tradicional por la introducción de técnicas fonéticas, ruidos y sobre todo por su carácter experimental.

El término “composición” está usado expresamente, en los textos fonéticos existe una conexión cercana entre el discurso y la música. En los poemas fonéticos se desarrollan los elementos básicos de la música, intensidad, sonido, tiempo, color del tono, etc.,” no son un híbrido entre el discurso y la música, son discurso y música, o música y discurso”.

Lo que se llamó “palabras en libertad” de la poesía futurista iba ligado al concepto de cubismo de Henri Matisse en la pintura o Guillaume Apollinaire en la poesía, la utilización del “collage”. Marinetti a través de su manifiesto “La declamación dinámica y sinóptica” fijó las bases de la declamación futurista en oposición a la simbolista, el poema debe salir de la página y ser recitado con la voz y el rostro deshumanizado, pudiéndose acompañar de diferentes instrumentos, como martillos, timbales, maderas, o declamaciones simultaneas con otras declamaciones. Lo que pretendía el futurismo es acabar con la imagen del poeta romántico y soso y contraponer una acción dinámica y un espectáculo visual y fonético.

Los futuristas rusos inventaron el concepto “zaum”, Alexéi Jruchenyj en su manifiesto “La declaración de la palabra” afirmaba que la lengua común esclavizaba y la nueva zaum hacía libres, esta lengua más conceptual que real y vacía de un sentido racional mostraba las posibilidades de un lenguaje transmental.

Algunos futuristas componían sus poemas sin adjetivos, adverbios, verbos o signos de puntuación, utilizaban un collage de sustantivos que evocaban una sucesión continua de imágenes, hasta llegar a la base más primitiva del idioma, la onomatopeya y el ruido, este último termino se materializó en el Arte del Ruido inventado por Luigi Russolo, uno de los aportes fundamentales del futurismo a la música moderna.

Pero serían los dadaístas quienes realmente profundizaron en la poesía sonora. Encontramos ya en 1897 Dadá antes de Dadá, el poema Kikakoku! de Paul Scheerbart publicado en un volumen titulado “Una novela ferroviaria: Te amo”, Scheerbart murió en 1915, inició una huelga de hambre contra la guerra que le costó la vida y en 1905 encontramos el poema Das große Lalula de Christian Morgenstern , en ambos encontramos una sucesión de sonidos con cierta afinidad al idioma alemán aunque con una estructura similar a la poesía tradicional de los últimos siglos, que nos podría recordar los idiomas infantiles, las rimas cantadas, los idiomas artificiales, la onomatopeya, la imitación de los sonidos animales.

Morgenstern incluso se anticipó al poema fónico mudo de Man Ray de 1924, publicado en la revista 391, con el poema “La canción nocturna del pez”, compuesto con signos métricos.

Posteriormente en 1916, Dadá propuso un anti-arte que destruyera la cultura y por lo tanto la guerra, un planteamiento totalmente opuesto a los futuristas, aunque heredó varios de sus postulados, los manifiestos subversivos, la propaganda y parte de la parafernalia, pero ante la acción propuesta por el futurismo, Dadá duda de todo.

En la Suiza neutral de la guerra que azotaba a toda Europa, Hugo Ball fundó el Cavaret Voltaire , Dadá inventó el anti-arte, Ball inventó la anti-poesía, “versos sin palabras” o “poemas de sonidos” “donde el

equilibrio de las vocales es estimado y distribuido sólo para el valor del primer verso” , “En estos poemas fonéticos expresamos nuestra intención de renunciar a un lenguaje que el periodismo ha agotado y tornado estéril. Debemos recurrir a la más profunda alquimia de la palabra, e incluso sobrepasarla, para conservarle a la poesía su santuario más sagrado”.

En el Cavaret Voltaire en Zurich, estrenó su poema Gadgi beri bimba con un disfraz descrito así en su diario: en la cabeza llevaba “un sombrero de hechicero alto a rayas azules y blancas”; sus piernas estaban cubiertas con tubos de cartón “que me llegaban a las caderas, de modo que yo tenía un aspecto de un obelisco” ; y llevaba un enorme cuello de cartón, escarlata el interior y dorado el exterior que levantaba y bajaba como alas, este disfraz le daba un aspecto de Chamán , de gran sacerdote, o un robot, formas y colores propias del cubismo, el traje le impedía moverse y permanecía quieto en el escenario. Era llevado al escenario a oscuras y leía los textos en dos atriles situados a ambos lados.

En otro poema suyo Karawane la tipografía en la composición juega un papel importante que nos recuerda las técnicas los de collage de Apollinaire, los Caligramas, que aunque utilizados ya en la cultura clásica y en la medieval fueron reinventados por Apollinaire en 1913.)

El Cabaret Voltaire fue en un principio un fenómeno literario, la actividad creadora estaba centrada en la producción, presentación y publicación de poemas, relatos y canciones. El ruidismo de Russolo fue retomado por el Cabaret Voltaire y enriquecido con suspiros y aullidos.

“El poema Bruitista describe un tranvía como es, la esencia del tranvía con el bostezo del rentista Schulze y el chillido de los frenos” . El poema Simultaneista enseña el sentido de la sucesión caótica de todas las cosas, mientras el señor Schulze lee, el tren de los Balcanes cruza el puente en Nisch, un cerdo gime en el sótano del carnicero Nuttke.”

Tristán Tzara , Marcel Janco y otros exploraron el poema simultaneo y Bruitista como L’Amirall cherche une maison à louer (El almirante busca una casa para alquilar) . Donde todos los participantes silban, cantan hablan y hacen ruido. Ball escribe en su diario :

“El poema simultaneo plantea el problema del valor de la voz. El órgano humano encarna el alma, la individualidad errante entre los demonios que la acompañan. Los ruidos representan el telón de fondo: todo lo inarticulado, inexorable, determinante. El poema tiene que dilucidar el problema del hombre atrapado en el proceso mecánico. En forma sintética y generalizadora muestra la lucha entre la voz humana y un mundo amenazante, invasor y destructor a cuyo ritmo sonoro es imposible escapar”

Los sonidos primitivos, los llamados Poemas Negros eran “traducciones” de cantos africanos y de Oceanía que “encontraba” Tzara, Huelsenbeck había experimentado con los ritmos de la música negra, utilizaba el tam-tam para acompañar las proclamas de Tzara, Ball tocaba el piano y con las máscaras de Janco creaban un espectáculo primitivo que podríamos considerar el lenguaje primigenio de la nueva poesía. \_

Pero sería Hausman y más tarde Schwitters los autores que investigarían en profundidad la poesía fonética, Hausmann desde Dadá y Schwitters desde MERZ. Cuando Hausmann leyó en el “Almanaque Dadá” publicado en 1920 por Huelsenbeck los poemas fonéticos de Ball vio como sus primeros fonetismos escritos en 1918 ya habían sido inventados por Ball unos años antes, pero con una diferencia importante, mientras Ball utilizaba “palabras desconocidas” los poemas de Hausmann se basaban directa y exclusivamente en las letras, estaban “letrizados”.

“Yo pensaba que el poema es el ritmo de los sonidos ¿Porqué las palabras? \_De la serie rítmica de las consonantes, diptongos y contra-movimientos de su complemento de vocales, resulta el poema, que debe orientarse simultáneamente óptica y fonéticamente. El poema es la fusión de la disonancia y de la onomatopeya. El poema surge de la mirada y del oído interiores del poeta por el poder material de los sonidos, de los ruidos y de la forma tonal, anclada en el gesto mismo del lenguaje “.

Para Hausmann el poema es una acción de asociaciones respiratorias y auditivas. inseparables, ligadas al desarrollo del tiempo, se diferencia de los poemas de Ball en que estos creaban palabras nuevas, sonidos y sobre todo onomatopeyas musicalmente arregladas, los poemas de Hausmann están basados en las letras, por lo que no hay la mínima posibilidad de crear un lenguaje nuevo que tenga sentido. El poema fonético es una sucesión contradictoria de vocales y consonantes .

Hausmann llamó poemas optofonéticos a los contruidos a base de letras combinadas topográficamente más o menos gruesas o delgadas , grandes o pequeñas, sería la poesía puramente abstracta, la letra sería un

signo visual y acústico.

Algunos de sus primeros poemas fonéticos fueron compuestos con grandes letras de bloques de madera escogidas al azar por el cajista e impresos en carteles, otros como *Kp`erium* aunque con una estructura más tradicional, las letras fueron dibujadas a mano en medidas variadas para indicar como deberían sonar. En otros poemas como *fmsbw* las letras están impresas con bloques de madera, su estructura simple es utilizada por Hausmann para remarcar aún más los elementos más rudimentarios del lenguaje. A lo largo de su trayectoria artística destacó tanto las estructuras visuales como auditivas, en sus collages, fotomontajes y dibujos no solo encontramos letras dispersas a lo largo de la pieza, sino también fragmentos de sus poemas fonéticos, es como si Hausmann intentara hacernos “oír” sus obras a través de nuestros ojos y “verlas” a través de nuestros oídos.

En las teorías acerca de la Optofonética, Hausmann intuyó los mecanismos que fueron utilizados a partir de los años cincuenta en la composición de la música electroacústica y que hoy en día son utilizados de una forma natural, la relación entre las vibraciones de los sonidos musicales y la oscilación de la luz: “Si se coloca un teléfono en el circuito de una lámpara de arco, el arco de la luz se transforma debido a las ondas acústicas que el micrófono transforma en vibraciones que, a su vez, corresponden exactamente a las vibraciones acústicas, es decir, que los rayos de luz modifican su forma en relación con las ondas acústicas.” Pero sería Schwitters la figura más destacada de la poesía fonética en todo este periodo, fue el mayor defensor de la poesía fonética y quien la desarrolló de una forma continuada a lo largo de toda su vida. Creó el movimiento MERZ, un grupo de un solo artista que revolucionó las diferentes disciplinas que desarrollaba, la obra de arte total, pintura MERZ, música MERZ, poesía MERZ, teatro MERZ, Schwitters recogía basura de las calles para clavar en sus cuadros, editaba revistas de corta tirada, hacía panfletos publicitarios y declamaba poesía, y siempre se interesó por la relación entre la pintura y la música, que legitimarían el arte abstracto: “mi objetivo es la participación armónica de todos los dominios artísticos, pues cada dominio aprende se enriquece por el otro”.

Si en sus trabajos plásticos se apoyan en la frase “todo el material percibido por el ojo es apropiado para el arte”, podríamos afirmar que todos aquellos sonidos encontrados son apropiados para la poesía, “la poesía MERZ es el resumen analógico de la pintura MERZ, desde frases enteras encontradas en los periódicos, carteles, conversaciones oídas en el tranvía, todo puede ser usado, manipulado o no”. Escandalizó a la ciudad de Hannover con la publicación del poema *Anna Blume* (Ana Flor), que colocó en enormes carteles en los pirulís de la ciudad y fue ampliamente contestado en la prensa.

En su manifiesto “La poesía consecuente”, afirma: “No es la palabra el material de la poesía, sino la letra... las letras no son conceptos, las letras no tienen sonido, solo tienen un potencial sonoro que el rapsoda actualizará de tal o tal modo. La poesía consecuente valora las letras y sus agrupaciones en el contraste resultante de su oposición”.

La *Ursonate* conocida como *Sonata in Urlauten* (Sonata en sonidos primitivos) es la mayor contribución a la poesía fonética de todos los tiempos, surgió a través de la repetición del poema cartel de Hausmann “*fmsbw*”, en sus primeros recitales lo llamó “Retrato de Raoul Hausmann”, repitiéndolo hasta cincuenta veces, posteriormente añadió el *scherzo lanke trr gll* y otras partes y lo publicó en la revista MERZ bajo título definitivo de *Ursonate*. Fue construida en una forma clásica y matemática.

Transcribimos a continuación parte de las “Explicaciones de mi *Ursonate*” del propio Schwitters; “...La sonata se compone de cuatro movimientos, una introducción, un final y, en séptimo lugar, una improvisación en el cuarto movimiento. El primer movimiento es un rondó con cuatro temas principales, muy característicos en esta sonata. Se pueden dar ustedes perfecta cuenta de si el ritmo es fuerte o débil, ruidoso o suave, conciso o amplio, etc. Querer explicar las sutiles variaciones y composiciones de los temas sería a la larga aburrido y podría perjudicar el placer de la lectura y de la audición,...

Quiero resaltar en el primer movimiento, las repeticiones de los temas palabra por palabra ante cada variación, el inicio explosivo del primer tema, el puro lirismo del *Jüu-Kaa* cantado, el ritmo rigurosamente militar del tercer tema, el cual, en relación con el cuarto, tembloroso y dulce como un cordero, es absolutamente masculino.

Y para terminar, el final que nos remite al primer movimiento con la pregunta ¿*kää?*. La segunda parte está en el centro de la composición. Deducirán a partir de las anotaciones en el texto que es CANTADA. El largo

es metálico e incorruptible, desprovisto de sentimiento y de cualquier sensibilidad. Observe el Rinn Zekete bee bee y Ennze la vuelta al primer movimiento.

Observen asimismo en la introducción el largo Oo que profetiza el largo. El tercer movimiento es un auténtico Scherzo..... el cuarto movimiento es más riguroso, luego el más rico en cuanto a la construcción se refiere... el cuarto movimiento, largo y rápido es un reto para la capacidad pulmonar del rapsoda, en particular porque las interminables repeticiones exigen elevar mucho la voz para evitar la monotonía. Para terminar destacaré la bajada intencionada del alfabeto hasta la a...”

El primer movimiento está claramente inspirado en el cartel-poema de Hausman, en el segundo intuimos la palabra Dresden (subtitulada por Schwitters como “La salida del tren de Dresde), Rakete significa cohete, en el resto de la composición Schwitters se inspira en abreviaturas encontradas en folletos, señales de ferrocarril, etc., y el final de la sonata es simplemente el alfabeto leído al revés. Está compuesta como una partitura con una tipografía vanguardista, tiene 19 melodías diferentes y está dividida en 26 trozos señalados con las letras del alfabeto, Schwitters explica los signos de la sonata de la siguiente forma: “las letras utilizadas deben ser pronunciadas como lo son en alemán... las vocales solas son cortas, dobles son largas, las consonantes son átonas, para hacerlas tónicas se acompañan de una vocal. ...las consonantes seguidas b, p, d, t, g, k z, deben pronunciarse por separado, por ejemplo bbb son tres b sucesivas. Las consonantes seguidas f, h, l, j, m, n, r, s, w, sch, no deben pronunciarse por separado, deben alargarse...”

Tras la segunda guerra, Hausmann es el único que continua la práctica fonética, Schwitters muere en el exilio en 1948, aunque logró gravar la sonata completa en Inglaterra no fue descubierta hasta mediados de los 60. No sería hasta los cincuenta y sesenta que la revolución de los medios audio-visuales retomó de nuevo a las vanguardias de principios de siglo, en la postguerra hubieron algunos intentos de continuación como el letrismo fundado por Isidore Isou. El letrismo situado en los límites de la poesía visual y sonora, y cuya característica más importante sería la “hipergrafía”, una profundización en la letra y el signo, y a nivel sonoro entre la grafía y el sonido, partía de las partículas más elementales; el punto, la línea, la superficie, después pasó a las cifras, los símbolos, las letras, las notas musicales, etc. Las transcripciones sonoras se basaban en ruidos humanos elementales; la aspiración, el chasquido de los dedos, las palmadas, en resumen, un lenguaje anterior a las palabras.

Y entre los poetas sonoros actuales cabría destacar la obra de Henri Chopin, que define la poesía sonora como los actos hechos por y para el magnetófono, “el poeta sonoro”, afirma, “puede codificar sus poemas con la ayuda de máquinas electrónicas y de unas matemáticas más exactas que las técnicas gráficas”. Según Chopin, “la poesía sonora no ha de buscar sus precedentes en la obra de Morgenstern, ni de los dadaístas, ni de los letristas puesto que su origen está en las propias fuentes del lenguaje”. Chopin siempre afirmó que la poesía sonora tenía la finalidad esencial de mostrar con toda su riqueza los recursos lingüísticos mediante un instrumento único pero polivalente, la boca, “esa sutil caja de resonancia capaz de reproducir, mediante el fonema y la palabra, varios sonidos simultáneos”.

Las posibilidades de reproducción y transmisión han posibilitado la popularización de la poesía fonética, el magnetofón, el disco, el vídeo y la electrónica y ahora la informática han revolucionado el panorama musical y poético. El magnetófono permitía el montaje, recortar y pegar, repetir, hacer permutaciones, sobreimpresionar, etc., con la electrónica se puede manipular el tratamiento de la voz, mezclar sonidos de diversas fuentes, con el teléfono, la radio o la grabación individual de cassettes se puede propagar todo este trabajo. La música electroacústica y la poesía sonora han ido desde entonces de la mano.

Se le dado muchos nombres desde entonces, poesía sonora, audio art, poema-partitura, audio-poemas, composición texto-sonido, e incluso el término Polipoesía que pretende abarcar todas aquellas formas posibles de realizar la poesía, como medios electrónicos y el ordenador y el espectáculo poético que tendría como eje la poesía sonora y estaría rodeado de gestos, luces, música, espacio, vestuario, etc.

# LA POESIA EXPERIMENTAL EN AMERICA LATINA (1996)

Clemente Padín

<http://www.merzmail.net/lapoesia.htm>

El resurgimiento de la poesía experimental en América Latina en 1996 es uno de los hechos más destacables en el panorama cultural de la región. A partir de la "V Bienal Internacional de Poesía Visual/Experimental" realizada en Ciudad de México (Enero), se fueron sucediendo otros acontecimientos como el encuentro internacional de poetas reunidos en "Paralengua VII", en Buenos Aires (Junio); la "I Mostra Euro-Americana de Poesía Visual", en Bento Gonçalves, Brasil (Agosto); "Multimedia: Jornadas Rioplatenses de Poesía Experimental", en Montevideo, Uruguay (Octubre); las "Primeras Jornadas de Poesía Experimental en Buenos Aires", Argentina (Noviembre) y, finalmente, la "I Exposición de Poesía Experimental" en Santo Domingo, República Dominicana (Diciembre). A todo esto hay que agregar la exposición-homenaje al poeta experimental chileno Guillermo Deisler realizada en la Universidad de Chile al año de su fallecimiento, en Octubre pasado.

Nunca, hasta este año, 1996, a los 40 años del nacimiento de la poesía concreta en el Brasil, se habían sucedido tan numerosas e importantes eventos en torno a las modalidades y expresiones experimentales en el campo de la poesía, desde cuando, a mediados de los 60s., comienzan a aparecer las primeras manifestaciones de estas formas alternativas, llamadas en aquella época, con el nombre genérico de la "Nueva Poesía".

Primero fueron apareciendo en revistas y publicaciones juveniles y/o marginales como "La Pata de Palo" en Venezuela, dirigida por el extinto poeta chileno Damaso Ogaz; "Diagonal Cero" de Edgardo Antonio Vigo, en la Argentina; "Ediciones Mimbre", en Chile a cargo del citado Guillermo Deisler; las publicaciones surgidas a partir del nacimiento del "Poema/Proceso" en el Brasil, hacia 1967, "Ponto", "Processo", "Totem", etc.; "Signos" en Santiago de Cuba, dirigida por el también extinto Samuel Feijoo y "Los Huevos del Plata" y "OVUM 10" en Uruguay. Casi simultáneamente comienzan a aparecer las primeras exposiciones de la "Nueva Poesía", a fines de los 60s., en La Plata, Argentina y en Montevideo, Uruguay.

## LA "NUEVA POESIA"

Bajo esta denominación se reunían aquellas formaciones poéticas que, de una u otra manera, subvertían los códigos de emisión y recepción habituales de la poesía discursiva o meramente verbal. La "Nueva Poesía" se valía de las posibilidades expresivas de los sonidos y formas de las palabras y/o letras, tanto en su vertiente verbal o no-verbal como con o sin elementos para-verbales, es decir, como sin imágenes de alguna índole. Si prevalecía la imagen era connotado de "poema visual", si lo era el sonido, "poema fonico".

También, en razón de sus propuestas radicales, integran la "Nueva Poesía", las tres tendencias de la Poesía Concreta, nacida en 1956: la derivación estructuralista del Grupo Invencao de San Pablo, la Poesía Neoconcreta de Ferreira Gullary la tendencia espacial de Wladimir Dias-Pino. La principal diferencia entre la Poesía Concreta y las otras formas poéticas-experimentales es que los concretistas, aunque destruyen el verso tentado una nueva sintaxis, respetan la palabra, tanto en su forma visual como en su significado (salvo en el posterior desarrollo de la vertiente espacial de Dias-Pino, es decir, en el poema semiótico y en el Poema/Proceso, para los cuales la palabra no era considerada imprescindible para la expresión poética, aunque, tampoco se deshecha). En el Río de la Plata, surgen tendencias poéticas que completa el cuadro experimental latinoamericano: en la Argentina, la "Poesía para y/o a Realizar" propuesta por Edgardo Antonio Vigo y, en el Uruguay, la "Poesía Inobjetal", para las cuales la palabra deja de ser el eje excluyente de la expresión poética. A partir de esos años se asiste a la expansión mundial de la "Nueva Poesía" sobre todo difundida globalmente por el Arte Correo, soporte artístico que prioriza la comunicación entre los artistas y los poetas y, también, por el denodado esfuerzo de difusión de poetas como el mexicano-alemán Mathias Goeritz y otros.

A nivel internacional se destaca la amplísima antología de poesía experimental latinoamericana realizada por la revista francesa "Doc(k)s", en su número inaugural (1975), dirigida por Julien Blaine. A nivel regional

aparece la "Poesia Intersignos", promovida por el poeta paulista Philadelpho Menezes, organizador, además, de la "I Mostra Internacional de Poesia Visual de Sao Paulo"(1988) que reunio a los mas destacados cultores de la poesia experimental del mundo entero. También, en Mexico, hacia 1985, un visionario, el poeta Cesar Espinosa, funda la "Bienal Internacional de Poesia Visual", de la cual hasta la fecha, se han sucedido cinco ediciones.

## **LA POESIA-OTRA**

Todas estas tendencias, síntesis de siglos de experimentación (los primeros poemas visuales datan del 300a. n.e. realizados por Simias de Rodas y Teocrito de Siracusa) alcanzan, en nuestros días, ya a fines de milenio, un desarrollo inusitado en razón de la aplicación de los nuevos soportes electrónicos descubiertos por el gran avance tecnológico de nuestra época. No solo en la vertiente "expresionista" que proviene directamente del Letrismo francés y de las "Palabras en Libertad" del futurista Marinetti sino, también, en la vertiente "estructural" derivada del concretismo plástico de la Escuela de Ulm que continúa las directivas del Bauhaus y sus inclinaciones por un arte funcional.

La primer tendencia, mucho mas libre y menos preocupada por la forma, deja de lado, en la gran mayoría de los casos, la semántica de la lengua, llegando a privilegiar solo la plasticidad de las unidades expresivas mínimas, i.e., las letras. La segunda tendencia, mucho mas rigurosa, sobre todo en su primer etapa, hace coincidir espacio y verbalidad en una única estructura de interrelación semántica. Hubo que esperar hasta la aparición del Poema Semiótico (1962) para que las palabras fueran sustituidas por puras formas. Mas tarde, hacia 1967, el Poema/Proceso, surgido de las propuestas radicales de Wladimir Dias-Pino, liquida esa dependencia y, a partir de ese momento, la poesia no solo se transmite a través de las palabras.

Hoy día, los mayores avances formales en el campo de la poesia se han debido a la aplicación de nuevos soportes. Así hay que señalar la "Poesia Holográfica" creada por el poeta brasileño Eduardo Kac, hacia 1983 y la "Poesia Virtual" del poeta argentino Ladislao Pablo Gyori en 1994, aunque ya la venia experimentado desde 1984. También el empleo de la computación a dado origen a nuevas formas y han revolucionado las maneras del decir poético. Así, hay que mencionarlos "Poemas para Microprocesador" del poeta uruguayo Rafael Courtoisie (1992) y el CD Rom "Arbol Veloz", libro electrónico de poesia multimedia, del también uruguayo Luis Bravo (1995). Incluso el ciberespacio y el internet han propiciado algunas experiencias poéticas a cargo del mexicano José Díaz Infante, el brasileño Gilberto Prado y el uruguayo Clemente Padin.

A nivel de la poesia fonica hay que mencionar la actividad del grupo argentino "Paralengua": Carlos Estevez, Roberto Cignoni, Jorge Perednik, Fabio Doctorovich, Andrea Galliardi, Lilian Escobar, Gustavo Cazenave, Javier Robledoy otros, quienes, también, han incursionado en la poesia visual.

## **FORMA Y CONTENIDO**

Si, siguiendo a los estructuralistas, coincidimos en que la ambigüedad y la autorreflexibilidad son las marcas propias de la poesia, observamos que, en su vertiente experimental, también concurren estas características. La ambigüedad sucede cuando son apreciables más de un sentido en un texto determinado. La autorreflexibilidad tiene que ver cuando la desviación de la norma afecta la forma de la expresión, es decir, la manera en la cual se cuenta o refiere algo, provocando, a su vez, ambigüedad semántica.

Se suele decir que los contenidos no cambian pues existen en el seno de la vida social y suelen ser atemporales. P.e., el "amor" siempre será el mismo, aunque cambie ligeramente la extensión de su significado según la época o el lugar. Lo que realmente cambia es la forma de la expresión como consecuencia de la aplicación de nuevos procedimientos o soportes lo que provoca alteraciones cruciales en los códigos de emisión y recepción del poema. Ya bajo el concretismo estos acondicionamientos se hacían evidentes. Valga este poema de José Lino Grunewald:

Um  
Dois Dois  
Tres Tres Tres  
Quatro Quatro Quatro Quatro  
C I N C O

La correlación numérica 1-2-3-4-5 se conoce desde los albores de la civilización.

Lo nuevo y lo experimental es como se expresa esa correlación: el número de repetición es de cada número redundante sus unidades, generando una ambigüedad expresiva que vuelca al texto al campo de lo poético. En palabras de Umberto Eco, el poema “comunica demasiado y demasiado poco”, abriendo las posibilidades a la libre elección de sentidos a cargo del eventual lector que hará real la funcionalidad estética del poema, al descubrir, por sí mismo, su potencial belleza.

Para los cultores del “Poema Proceso”, el poema experimental es “un producto (anti)literario que se vale de recursos (tipo)gráficos y/o puramente visuales, de tendencias caligráficas, ideográficas, geométricas o abstractas. Uno de los caminos más fecundos de la experimentación artística cuyo énfasis gráfico-visual no excluye otras posibilidades literarias (verbales, sonoras, etc.) en el campo específico de la vanguardia” (Moacyr Cirne). Críticamente y productivamente el poema experimental es la consecuencia del desarrollo de la vanguardia literaria (o anti) en el seno de la práctica social y del lenguaje en general, es decir, es un producto fundado en lo real y en lo social-histórico.

## **CONCLUSIÓN**

La vanguardia poética y artística es necesariamente experimental con respecto a su lenguaje, es decir, no sería vanguardia sino estableciera proyectos radicales de escritura y/o lectura impulsada por la búsqueda y producción de nueva información. No se trata de manipular los signos del repertorio propio de cada lenguaje en una fruición redundante de soluciones ya conocidas y aceptadas por el establishment, ejercicio insubstancial de virtuosismo epigonal. Se trata de degenerar información que problematice al lenguaje empleado (y, por ende, el resto de los lenguajes) y, también, a la sociedad que los sustenta, cuestionando y obligando a rehacer sus estructuras a la luz de los procesos que despierta el nuevo conocimiento.

Estos reajustes, en los variados y distintos repertorios, no solo artísticos sino sociales, generarán, a su vez, nuevos planteos y cuestionamientos que revertirán y modificarán aquella información, provocando nuevos avances en el conocimiento. En Latinoamérica, ante el desafío que provocan los reordenamientos económicos, los artistas y poetas no han permanecido ajenos y, hoy día, se suman al esfuerzo que significa para nuestros pueblos modificar radicalmente sus “maneras de hacer y pensar” aunando esfuerzos en las áreas productiva y social de nuestros países tratando desde (y no con) su actividad creativa de dar a luz las nuevas formas simbólicas y los nuevos valores que expresen rigurosamente nuestra época, fundadas en las formas y valores que se generaron desde el comienzo de nuestra historia y que caracterizaron y sellaron para siempre nuestra identidad.

Montevideo, Setiembre del 1996.

# POESÍA SONORA

<http://tutuguri.org/suenatelosmocos/suenate23.htm>

Con la colaboración de Jose Luis Gonzalez Macias

## **UNA DEFINICIÓN DE POESÍA SONORA VALERI SCHERSTJANOI. PROPOSTA 2003.**

La poesía sonora es una forma de poesía que ignora la comprensión racional del lenguaje en favor de los sonidos verbales puros y que busca la creación de nuevas formas de comunicación a nivel emocional. Representa un área íntima de la poesía que no ha de ser leída en voz baja sino escuchada en voz alta: Los matices de tono de la poesía, los tonos del discurso, los sonidos y las articulaciones. No se trata de la comprensión o no comprensión tradicional de la parte racional del discurso. La poesía sonora crea unos horizontes líricos y poéticos de comunicación. Se puede percibir como música, pero está formalmente arraigada al lenguaje, a su sistema de símbolos y señales acústicas. Pensar - sentir. ¿A través del pensamiento se alcanza el sentimiento y se vuelve de nuevo al pensamiento? ¿O los dos compiten? ¿Razón, intelecto o emociones? ¿Quién gana, quién pierde? Palabras, lenguaje, sonidos y tonos fluyen en su propio continuo.

## POETAS SONOROS

<http://www.erratum.org/heidsieck/>

<http://www.ens-lsh.fr/labo/cep/site/cc/auteurs/critique/naccache.html>

### **BERNARD HEIDSIECK**

Bernard Heidsieck (Paris, 1928), uno de los históricos creadores de la “poésie action” empezó a trabajar en sus “proyecciones de palabras desde la página” a finales de los años 50 con piezas de “poème-partition”: poemas breves que usaban variaciones tipográficas y de espacio para articularse en situaciones de performance. Las denominó “poésie action” porque a menudo les añadía la gestualidad para ayudar a la audiencia a visualizar el texto.

Después empezó a trabajar con grabaciones. Sus piezas “passe-partout”, por ejemplo, son fragmentos de frases repetidas, sonidos del ambiente y clichés mezclados. Heidsieck suele hacer lecturas en directo encima de su propia voz grabada previamente. Una vertiente claramente ludolingüística de su poesía es la constituida por las 26 piezas conocidas como “Derviche Le Robert”. Se trata de una colección de piezas poéticas basadas en los letrados de cada letra del alfabeto en la última edición disponible del diccionario francés más popular: “Le Robert”. Piezas tautogramáticas, pues, que añaden una huella gráfica al estallido oral y gestual de los poemas de Heidsieck.

Sonidos:

<http://www.ubu.com/sound/heidsieck.html>

<http://tapin.free.fr/sons/heidsieck3.rm>

### **HENRI CHOPIN**

Henri Chopin (Francia, 1922) es uno de los históricos de la poesía sonora desde hace cuarenta años, con su revista de poesías sonoras OU (1964-1974), luego por sus colaboraciones en distintos festivales internacionales de poesía sonora y por sus experiencias personales con los estudios experimentales de las radios de Colonia, París, Australia, Canadá y Suecia, por sus conciertos-performances en Europa.



Henri Chopin define la poesía sonora como los actos hechos por y para el magnetófono, “el poeta sonoro”, afirma, “puede codificar sus poemas con la ayuda de máquinas electrónicas y de unas matemáticas más exactas que las técnicas gráficas”.

Según Chopin, “la poesía sonora no ha de buscar sus precedentes en la obra de Morgenstern, ni de los dadaístas, ni de los letristas puesto que su origen está en las propias fuentes del lenguaje”. Chopin siempre afirmó que la poesía sonora tenía la finalidad esencial de mostrar con toda su riqueza los recursos lingüísticos mediante un instrumento único pero polivalente, la boca, “esa sutil caja de resonancia capaz de reproducir, mediante el fonema y la palabra, varios sonidos simultáneos”.

Enlaces:

<http://www.erratum.org/chopin/>

[http://en.wikipedia.org/wiki/Henri\\_Chopin](http://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Chopin)

<http://www.theserecords.com/files/revueOU.html>

Sonidos:

<http://www.ubu.com/sound/chopin.html>

## **BENGT EMIL JOHNSON**

Bengt Emil Johnson (Suecia, 1936), poeta, escritor, compositor y hombre de la radio, estudió piano y composición con Knut Wiggen hacia el final de los años 50. Como Wiggen, Bengt Emil Johnson era un miembro activo de Fylkingen tocando piano y componiendo, así como participando en los happenings que ocurrieron en inicios de los años 60, especialmente en el Museo de Arte Moderno. Desde mediados de los años 60 Bengt Emil Johnson trabaja con composiciones de texto y sonido, la mayoría de las cuales se basan en sus propios textos.

Bengt Emil Johnson ha trabajado en la radio nacional sueca desde 1966, primero como productor y entonces como director de programas del programa 2.

Enlaces:

<http://www.fylkingen.se/hz/n4/hultberg.html>

[http://ncca.smufsa.nu/pr\\_sonorus.php3?lang=eng&t=0&p=14](http://ncca.smufsa.nu/pr_sonorus.php3?lang=eng&t=0&p=14)

Sonidos:

<http://www.ubu.com/sound/johnson.html>

## **ENZO MINARELLI**

El italiano Enzo Minarelli (n. 1951, Italia, Firenze) escribió en 1987 su Manifiesto de la Polipoesía, donde dice que el desarrollo de la poesía experimental tiene que pasar a través de la tecnología, pero sin olvidar el lenguaje, entendido como un material que reúne lo sonoro y el contenido. Es por eso que declara: “no estamos destruyendo la palabra, sino que la estamos revitalizando”.

Por su parte, el poeta italiano Enzo Minarelli asegura que “para mí la poesía experimental es una manera de vida y una búsqueda que me permite encontrar nuevas soluciones, saliendo de la voz, que se va a relacionar con los otros elementos de la tecnología, que son la imagen, la música y, claro, el cuerpo, porque la palabra escrita tiene una restricción, tiene ese sentido y ahí está. Nosotros a través de la oralidad tenemos más posibilidades de trabajar, porque hay una relación continua con el espacios y con elementos como el video”.

Enlaces:

<http://www.altamiracave.com/polipoes.htm>

<http://modisti.com/magazine/n12minarelli.html>

[http://www.barcelonaattractions.com/minarelli\\_es.html](http://www.barcelonaattractions.com/minarelli_es.html)

<http://www.3vitre.it/enzo/ienzo.htm>

## **JAAP BLONK**

Poeta, músico, vocalista y performer de poesía sonora Jaap Blonk (Holanda, 1953). Conocedor de la poesía fonética histórica y reconocido internacionalmente como uno de los artistas sonoros más importantes, Blonk ha tomado parte en numerosas bienales y muestras de arte sonoro y poesía experimental junto a personajes como Klaus Groh, Harry Polkinhorm o Loss Glazier.

Autodidacta, Blonk nunca acabó sus estudios de física, matemáticas ni musicología, inclinándose hacia el accionismo dadaísta en la línea del aullido y la utopía de la lengua promulgados por Tristan Tzara, interpretando piezas de Kurt Schwitters y Hugo Ball junto a sus propios trabajos en audiciones que conjugan la música, la poesía y las acciones gestuales. Además, escribe poesía acústica y otros textos para performance y backing musical, dirige los grupos Splinks -una orquesta de trece músicos- y Braaxtal -un trío de rock vanguardista-, ha grabado varios discos y ha publicado libros, entre los que cabe citar *Liederen uit de hemel* (Cantos del cielo).

Enlaces:

<http://jaapblonk.com/>

[http://www.barcelonareview.com/21/c\\_prop\\_jb.htm](http://www.barcelonareview.com/21/c_prop_jb.htm)

Sonidos:

<http://www.ubu.com/sound/blonk.html>

Verlegenuken

Marambio

## **JOAN LA BARBARA**

Nació en el 8 de junio de 1947 en Filadelfia. Después de haber estudiado en las universidades de Siracuse y de Nueva York, Joan La Barbara ha dedicado su carrera como compositora, intérprete y artista sonora a explorar la voz humana como un instrumento multifacético, yendo más allá de sus límites tradicionales al crear obras para voces, instrumentos y tecnología interactiva. En esta labor ha desarrollado un vocabulario único de técnicas vocales extendidas y experimentales, incluyendo multifónicos (sonidos simultáneos de dos o más notas), canto circular, ululación y ruidos guturales.

Sus obras han sido coreografiadas por John Alleyne, Martha Curtis, Catherine Kerr y Merce Cunningham. En 1991 compuso la partitura para la película *Anima* y en 1993-1994 estrenó óperas de Morton Subotnick y Robert Ashley. Actualmente ofrece talleres sobre técnicas vocales extendidas y produce el programa radial *Other Voices Other Sounds*. Fue profesora en el California Institute of the Arts (1981-86), vicepresidente del American Music Center y codirectora artística del New Music American Festival en Los Ángeles.

Enlaces:

<http://www.joanlabarbara.com/>

<http://www.newalbion.com/artists/labarbaraj/>

Sonidos:

<http://www.ubu.com/sound/lab.html>

## **CHRISTOF MIGONE**

Christof Migone (Montreal, Canadá) es un artista multidisciplinar y escritor. Dirige el Centre for Radiotelecommunication Contortions (CRTC). Sus trabajos e investigaciones giran en torno al lenguaje, la radio y la voz, los cuerpos, la psicopatología, la interpretación, el video, la intimidad, la complicidad, la resistencia.

Enlaces:

<http://www.christofmigone.com/>

<http://www.groundfault.net/migone.pdf>

<http://www.errantbodies.org/migoneCDs.html>

Sonidos:

<http://www.ubu.com/sound/migone.html>

# 5- ARTE RADIOFÓNICO

## RADIO

<http://www.radiophonic.org/index.php?sect=intro&lg=fr>

Sur la question de la radio, de son contenu, de son évolution et de sa diffusion. Un retour au dialogue direct avec des publics. Des échanges et des rencontres pour partager nos troubles et nos expériences.

Solidaires ou solitaires, rassembler les différences, joindre les contraires pour être mieux à l'écoute de la radio dans notre vie ici ou ailleurs, aujourd'hui et demain.

Naviguer à l'oreille, capter des sons et les diffuser. Au grand dam des clivages obligés, bousculer nos habitudes perceptives et favoriser la porosité par une scénographie des sons infiltrée dans la réalité urbaine. La radio comme art.

La radio comme moyen d'activisme social, culturel et politique.

L'imaginaire radiophonique, à contre-courant. \_Pour s'interroger ensemble sur ce qui nous arrive. Mais aussi sur ce que nous arrivons à faire, malgré tout. Et sur ce que nous voudrions faire, demain, envers et contre tout.

Sur l'onde porteuse d'un canal, une péniche devient un lieu d'animation et d'expérimentation. Les flux humains, l'argent, la sécurité, l'utopie et le travail, autant de questions pour une parole offerte aux témoignages, soumise aux critiques ou portée aux revendications.

Traversée par ses humeurs et par les rumeurs de la ville, la chapelle des Brigittines est le lieu d'ancrage des Rencontres. Lieu d'écoutes et de performances, agora de nos échanges et de nos débats. La radio dans tous ses éclats et éclatements.

De l'hertzien analogique au stream numérique, radiophonic.org est la partie invisible de cette île flottante, une radio éphémère, expérimentale, dont le cœur battra une semaine aux rythmes des sons, des mots et des voix de ceux qui partageront cette expérience humaine.

Bruxelles, 1er octobre 2003.

## RADIOTOPIA ON SITE

<http://www.aec.at/radiotopia/onsite/index.html>

Radiotopia, a space created out of radio waves and data bits as a global network of artistic communication ... streams of sound, voice and music whose paths cross simultaneously at several locations, where they are remixed and continue their journey in the company of new traveling companions or mingle as virtual sound-tourists amidst the local soundscapes.

In this project launched by Ars Electronica, artists of every stripe and flag will comprise the network's nodes and segments in every imaginable form. Any available medium is permissible: satellite, ISDN live hook-up, mp3, streaming, telephone, CDs and tapes snail-mailed in, scores or texts submitted by fax, letter, postcard. In view of the generally very negative reception that has been accorded to globalization and globally networked linkages, Open Air - A Radiotopia was initiated as a countervailing model that quite intentionally takes up the "old" idea of the open network.

The model of art organized in geographically dislocated fashion becomes a model for local reception in the urban domain realized at the diverse venues at which Open Air is present via soundstreams and sound waves-on Linz's Main Square by means of a world map, the acoustic background of which consists of the sounds being fed in from throughout the world that can be heard by means of stereoscopes, via Klangpark, at a soirée in the Brucknerhaus, and during a long night of radio art.

# LA RADIA FUTURISTA

<http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/radia.html>

El futurismo ha transformado radicalmente la literatura con las palabras en libertad la aeropoesía y el estilo parolibero veloz simultáneo liberado el teatro del aburrimiento mediante ilógicas síntesis sorpresa y dramas de objetos magnificado la plástica con el antirrealismo el dinamismo plástico y la aeropintura creado el esplendor geométrico de una arquitectura dinámica que utiliza sin decoración y líricamente los nuevos materiales de construcción la cinematografía abstracta y la fotografía abstracta El Futurismo en su 2º Congreso nacional ha decidido superar lo siguiente. Superar el amor por la mujer “con un amor más intenso por la mujer en contra de las desviaciones erótico-sentimentales de muchas vanguardias extranjeras cuyas expresiones artísticas han caído en el fragmentarismo y en el nihilismo”.

Superar el patriotismo “con un patriotismo más ferviente transformado así en auténtica religión de la Patria advirtiendo a los semitas que se identifiquen con sus distintas patrias si no quieren desaparecer”. Superar la máquina “con una identificación del hombre con la máquina misma destinada a liberarlo del trabajo muscular y a engrandecer su espíritu”. Superar la arquitectura Sant Ellia “hoy victoriosa con una arquitectura Sant Ellia todavía más explosiva de color lírico y originalidad en sus descubrimientos”. Superar la pintura “con una aeropintura más intensamente vivida y una plástica polimatérica-táctil”. Superar la tierra “con la intuición de los medios imaginados para realizar un viaje a la Luna”. Superar la muerte “con una metalización del cuerpo humano y la purificación del espíritu vital como fuerza mecánica”. Superar la guerra y la revolución “con una guerra y una revolución artístico-literaria decenal o vicenal de bolsillo a modo de indispensables revólveres”. Superar la química “con una química alimenticia perfeccionada con vitaminas y calorías gratis para todos”.

Ahora poseemos una televisión de cincuentamil puntos para cada imagen grande en pantalla grande Esperamos el invento del teletactilismo del teleperfume y del telesabor nosotros futuristas perfeccionamos la radiodifusión destinada a centuplicar el genio creador de la raza italiana abolir el antiguo tormento nostálgico de las distancias e imponer por todas partes las palabras en libertad como lógico y natural modo de expresión.

LA RADIA, nombre que nosotros futuristas damos a las grandes manifestaciones de la radio es TODAVIA HOY a) realista b) cerrada en un escenario c) idiotizada por la música que en lugar de desarrollarse en la originalidad y variedad ha alcanzado una repugnante monotonía negra y lánguida d) una imitación excesivamente tímida del teatro sintético futurista y de las palabras en libertad por los escritores de vanguardia. Alfredo Golsmith de la Radio de Nueva York ha dicho “Marinetti ha inventado el teatro eléctrico. Diversos en la concepción los dos teatros tienen un punto de contacto en el hecho de que para su realización no pueden prescindir de un trabajo de integración, de un esfuerzo de inteligencia por parte de los espectadores.

El teatro eléctrico requerirá un esfuerzo de imaginación primero de los autores después de los actores después de los espectadores”. También los teóricos y los actores franceses belgas alemanes de radiodramas vanguardistas (Paul Reboux Theo Freischinann Jacques Rece Alex Surchaap Tristan Bernard F.W. Bischoff Víctor Heinz Fuchs Friedrich Wolf Mendelssohn etc.) elogian e imitan el teatro sintético futurista y las palabras en libertad aunque todos están todavía obsesionados por un realismo puro ya superado.

## LA RADIA NO DEBE SER

1) teatro porque la radio ha asesinado al teatro ya vencido por el cine sonoro. 2) cine porque el cine está agonizando a) por una temática de rancio sentimentalismo b) por un realismo aún envuelto en ciertas síntesis simultáneas c) por infinitas complicaciones técnicas d) por un colaboracionismo banalizante fatídico e) por una luminosidad reflejada inferior a la luminosidad autoemitida de la radiotelevisión. 3) libro porque el libro tiene la culpa de haber dejado miope a la humanidad implica algo pesado estrangulado ahogado fosilizado y congelado (sólo vivirán las grandes tavole parolibere luminosas única poesía que necesita ser vista).

## **LA RADIA SUPRIME**

1) el espacio o escenario necesario en el teatro incluyendo el teatro sintético futurista (acción que se desarrolla en un escenario fijo y estable) y en el cine (acciones que se desarrollan en escenas rapidísimas variabilísimas simultáneas y siempre realistas). 2) el tiempo. 3) la unidad de acción. 4) el personaje teatral. 5) el público entendido como masa juez autoelegido sistemáticamente hostil y servil siempre misoneísta siempre retrógrado.

## **LA RADIA SERA**

1) Libertad desde cada punto de contacto con la tradición literaria y artística Cualquier tentativa de relacionar la Radia con la tradición es grotesca. 2) Un arte nuevo que empieza donde acaban el teatro el cine y la narración. 3) Magnificación del espacio No más visible ni enmarcable la escena se convierte en universal y cósmica. 4) Recepción amplificación y transfiguración de vibraciones emitidas por seres vivos por espíritus vivos o muertos dramas de estados de ánimo ruidosos sin palabras. 5) Recepción amplificación y transfiguración de vibraciones emitidas por la materia Como hoy escuchamos el canto del bosque y del mar mañana seremos seducidos por las vibraciones de un diamante o de una flor.

6) Puro organismo de sensaciones radiofónicas. 7) Un arte sin tiempo ni espacio sin ayer ni mañana La posibilidad de sintonizar estaciones emisoras situadas en diversas frecuencias horarias y la pérdida de la luz destruirá las horas el día y la noche La recepción y la amplificación destruirán el tiempo con las válvulas termodinámicas de la luz y de las voces del pasado. 8) Síntesis de infinitas acciones simultáneas. 9) Arte humano universal y cósmico como voz con una verdadera psicología-espiritualidad de los ruidos de las voces y del silencio. 10) Vida característica de cada ruido e infinita variedad de concreto-abstracto y de real-soñado mediante un pueblo de ruidos. 11) Lucha de ruidos y de diversas distancias esto es un drama espacial unido al drama temporal.

12) Palabras en libertad La palabra se ha ido desarrollando gradualmente como colaboradora de la mímica y del gesto. Es necesario que la palabra se recargue de toda su potencia esencial y totalitaria que en la teoría futurista se llama palabraatmósfera Las palabras en libertad hijas de la estética de la máquina contienen una orquesta de ruidos y de acordes ruidosos (realistas y abstractos) que sólo pueden ayudar a la palabra coloreada y plástica en la representación fulgurante de lo que no se ve Si no desea recurrir a las palabras en libertad el radiasta debe expresarse en ese estilo parolibero (derivado de nuestras palabras en libertad) que ya circula en las novelas vanguardistas y en los periódicos ese estilo parolibero típicamente veloz destelleante sintético simultáneo.

13) Palabra aislada repeticiones de verbos en infinitivo. 14) Arte esencial 15) Música gastronómica amorosa gimnástica etc. 16) Utilización de ruidos de sonidos de acordes de armonías simultaneidad musicales o ruidosas de silencios todos con sus graduaciones de dureza de crescendo y de decrescendo que se convertirán en los extraños pinceles para pintar delimitar y colorear la oscuridad infinita de la Radia dando cubicidad redondez esférica en definitiva geometría. 17) Utilización de las interferencias entre las emisoras y del nacimiento y de la evanescencia de los sonidos. 18) Delimitación y construcción geométrica del silencio.

19) Utilización de las distintas resonancias de una voz o de un sonido para dar el sentido de la amplitud del local dónde la voz se expresa. Caracterización de la atmósfera silenciosa o semisilenciosa que envuelve y colorea una determinada voz sonido ruido. 20) Eliminación del concepto o fascinación del público que ha padecido una influencia deformante y perniciosa por el libro.

**F.T. MARINETTI-PINO MASNATA**

22 Septiembre 1933

La Gazzeta del Popolo (Turín)

Traducción : José Antonio Sarmiento

<http://www.uclm.es/artesonoro/Bibliograf%92a/html/ArteRadiof.html>

# **LEAR- LABORATORIO EXPERIMENTAL DE ARTE RADIOFÓNICO**

[http://www.lear-radioarte.com.ar/lear\\_inst.htm](http://www.lear-radioarte.com.ar/lear_inst.htm)

Una inusual noche de 1920, de la mano de los Locos de la azotea, la Argentina se anotó entre los países pioneros en desarrollar la radio.

Aquella precocidad, sin embargo, no fue un atributo integralmente sostenido en el tiempo. Basta pensar en las experiencias inaugurales de aquella comunicación que varios países de América latina dieron en llamar “alternativa” durante la década de los ‘60s, para advertir que entre nosotros la modalidad llegaba con retraso y sin tanta tonicidad.

Con el radio-arte parece estar ocurriendo algo similar.

Podrían citarse fácilmente los ejemplos europeos, pero siempre quedaría el reparo de las asimetrías entre el desarrollo social, cultural y económico de aquellas naciones y de la nuestra. Por eso conviene señalar que de este lado del Atlántico también existen realizaciones de arte radiofónico que no alcanzan correlato en la Argentina.

México hace un importante aporte desde su Laboratorio Experimental de Arte Sonoro (LEAS); en Ecuador hace varios años que funciona RAEL, Radio Artística Experimental Latinoamericana; en Venezuela existe Radio Artística Venezolana; desde Brasil, Janete El Haouli produce y enseña qué es el radio-arte; el boliviano Daniel Velazco ha llevado su talento a Alemania.

Obviamente, el inventario es parcial y no pretende otra cosa que citar algunos de los antecedentes que inspiraron la creación del primer espacio argentino dedicado al arte radiofónico.

Se trata del LEAR, Laboratorio Experimental de Arte Radiofónico, emprendimiento conjunto de la Escuela Terciaria de Estudios Radiofónicos (ETER), de Buenos Aires, y el Area Radiofónica de la Universidad Nacional del Comahue (General Roca, Río Negro).

Este sitio web es una ventana sonora dedicada a dar a conocer producciones de arte radiofónico y estudios acerca de ese tema.

# **RADIO ARTE FLUXUS EN EL ESTUDIO DE ARTE ACÚSTICO DE LA WRD [EXTRACTO]\_KLAUS SCHÖNING**

<http://www.mac.uchile.cl/exposiciones/fluxus/txt6.html>

JOHN CAGE Roaratorio. Un circo irlandés sobre el despertar de Finnegan

Voz: John Cage; canto: Joe Heaney; violín: Paddy Glackin; bodhran: Peadar y Mel Mercier; flauta: Matt Malloy; caramillo uileano: Seamus Ennis; realización: John Cage y John David Fullemann; edición: Klaus Schönig; producción: WDR Colonia, Estudio de Arte Acústico / SDR Stuttgart / KRO Hilversum 1979; colaboración técnica: IRCAM, París; duración: 60'13". Premio Karl Sczuka 1979.

Con Roaratorio. An Irish Circus on Finnegan's Wake, hecha por encargo de la WDR, John Cage creó una composición que se volvería una sensación internacional y pieza clave del arte acústico del siglo XX.

A partir de sus experiencias con música y poesía, poesía sonora, montaje de cintas y su relación con el budismo zen, Cage conjunta en Roaratorio una cosmogonía que engloba la voz humana, sonidos de la naturaleza y el ambiente, ruido, canto y música. La base para este trabajo fue el exhaustivo estudio que hizo durante años de la novela de James Joyce, Finnegan's Wake. La poesía sonora consiste en citas de la novela. Las letras que forman el nombre del poeta irlandés, repetidas, constituyen el eje central de este texto mesóptico. Cage recitaba este poema meditativo sonoro. El texto de Joyce también fue base de la composición musical, un complejo ambiente de ruido y sonido. Realizó operaciones fortuitas con ayuda del I Ching para determinar el sonido de 2,293 lugares y ruidos citados en Finnegan's Wake, que integró en un collage polifónico. El montaje se complementó con baladas irlandesas, gigas y música instrumental que había grabado en Irlanda. Cage vio en esta pieza la ocasión de trasponer obras de la literatura mundial a una forma acústica y, por tanto, a un lenguaje accesible para todos. "Creo que cada vez más necesitamos un lenguaje que se entienda sin traducción".

Numerosas radiodifusoras norteamericanas, europeas y australianas transmitieron la obra, que se convirtió en un clásico. La WDR la presentó en vivo en festivales mundiales con Cage y músicos irlandeses. Merce Cunningham la usó en una coreografía que su compañía de Nueva York representó con gran éxito en festivales mundiales.

Heinrich Vormweg manifestó en su loa: "Roaratorio es una enorme tablilla de escritura cuneiforme contemporánea. Llena de indicios e información, y de partes indescifrables, será una tentación para los intérpretes. Como medio de inmersión o vuelo de la fantasía, como un entendimiento con el mundo y como vasta utopía es, a un tiempo, desafío radical para vivir de otra forma en el mundo. Una utopía de la igualdad y de la paz que ésta confiere".

Just a whisk J of O pity Y a cloud C\_in peace and silence E

## **JOHN CAGE JAMES JOYCE, MARCEL DUCHAMP, ERIK SATIE: UN ALFABETO**

Traducción del inglés: Klaus Reichert. Narrador: Klaus Reichert. Elenco: James Joyce: John Cage. Erik Satie: Mauricio Kagel. Marcel Duchamp: George Brecht. Rose Selavy: Wiltrud Fischer. Teeny Duchamp: Sieglinde Kistner. Buckminster Fuller: Peter Behrendsen. Henry David: Thoreau Hans Otte. Robert Rauschenberg: Dick Higgins. Mao como niño de cuatro años: Nadja Annabelle. Brigham Young: Gerhard Rühm. Jonathan Albert e Ibsen Wulf Herzogenrath. Isou y Oppian Alvin Curran. Dirección: John Cage y Klaus Schönig. Edición Klaus Schönig. Producción: WDR Colonia 1987, Estudio de Arte Acústico. Duración: 71'20". Grabado durante una función en vivo el 14 de febrero de 1987, en el festival WDR NightCageDay, con motivo del 75 aniversario de John Cage.

Esta obra, elogiada por un jurado internacional como "obra cuspide del arte radiofónico", en un inicio fue producida y transmitida por Cage como una pieza radial en alemán para el Estudio de Arte Acústico en 1982. En 1987 sus amigos la representaron durante la transmisión ininterrumpida de 24 horas de la WDR NightCageDay. Se estrenó en Nueva York en 1990, durante el WDR Sound Art Festival 2nd Acustica International.

An Alphabet está llena de alusiones y referencias a encuentros y eventos ficticios, una gran meditación poético-filosófica hecha por Cage para celebrar su involucramiento de varias décadas con la obra de Joyce, Duchamp y Satie.



“Tuve una experiencia extraña durante las cuatro o seis semanas que estuve redactando el texto. Mucho más intensamente que nunca, desarrollé un sentido de la equivalencia del día y la noche. Cuando dormía tenía la sensación de estar despierto y viceversa. De hecho, el entrelazamiento de la vida y la muerte es el verdadero tema de la pieza, como lo muestra el final que, al hacer referencia a Suzuki, señala delicadamente que para el zen no existe diferencia entre vida y muerte”. \_En una carta a los editores de la WDR, Cage describió así su pieza: “Tres espíritus aparecen, se encuentran con muchos otros y entran en contacto con cosas que han sido determinadas por operaciones al azar hechas con el alfabeto. Esto a veces resulta muy divertido. Cada vez que uno de ellos se queda solo, lee algo de sus escritos. Satie siete veces, Duchamp tres veces y el pobre Joyce sólo dos”.

Cage conduce al auditorio a un mundo dadá inspirado en el zen, donde a modo de gran reunión familiar, se reúnen varios espíritus, unos todavía vivos y otros muertos: James Joyce, papel que asume Cage, Erik Satie, Marcel Duchamp y su esposa Tweeny, su alter ego femenino, Rrose Sélavy, el futurólogo Buckminster Fuller, Robert Rauschenberg y Joseph Beuys, el filósofo social Henry David Thoreau, el bailarín Merce Cunningham y muchos otros. Un narrador nos conduce como Orfeo a través de este teatro imaginario de vitales y estimulantes fantasmas que influyeron sustancialmente en el arte de este siglo, como lo hizo el mismo Cage.

## **ALISON KNOWLES: SECUENCIAS DE FRIJOLES**

Voces: Alison Knowles, Hanna Higgins, Jessica Higgins, George Brecht. Realización: Alison Knowles y Klaus Schöning. Edición: Klaus Schöning. Producción: WDR Colonia 1982, Estudio de Arte Acústico. Duración: 29'05". Premio Karl Sczuka 1982

Alison Knowles es una de las artistas más importantes de Fluxus. Trabajó con John Cage en la tipografía de sus libros *Notations* y *Writing Trough Finnegans Wake*. Las publicaciones de ella incluyen, entre otras, *The Bean Rolls* 1963, *The house of dust* 1968, *Journal of the identical lunch* 1970, *Women's Work* 1975, *More* 1976, *Gem Duck* 1977, *Natural Assemblages and the true Crow* 1980, *The Bean Kid* 1981 y *The Bean Concordance* 1983. Por *Bean Sequences* recibió en 1982 el Premio Karl Sczuka.

*Bean Sequences* es la primera pieza radiofónica hecha por Alison Knowles. Está basada en poemas, textos, fragmentos y proverbios que encontró en el transcurso de su investigación sobre los frijoles. \_"Mi intención con las obras sobre frijoles era encontrar algo sencillo que tuviera que ver con la experiencia de cada uno y presentarlo en forma de arte. Pero me gustaría que se remontara no tanto al campo del arte, sino a la experiencia vital de cada individuo. Puse a la pieza de radio el nombre de *Bean Sequences* porque me pareció como una serie de 'eventos'. Cuando estaba preparando la presentación, pensé que sería bueno reunir materiales de tantos ámbitos de la vida como fuera posible: ciencia, mitología y cuentos de hadas; botánica, cultura maya o la simple sopa de frijoles, cuya receta viene de China. Creo que los papeles de las niñas, mis hijas Hanna y Jessica, la voz del artista Fluxus George Brecht y mi propia voz, aportan algo muy personal de cada uno a la pieza. Algo poético emana especialmente de las voces de las niñas. Se desarrolló al mismo tiempo como radioteatro y como ambiente acústico. Hay una interesante pieza Fluxus de Al Hansen en la que toca instrumentos musicales de forma inusual; o pensemos en George Brecht y la forma como pule un violín. Muchos elementos Fluxus convergieron en la producción de esta pieza y todo fue conjuntado en la forma más simple, con una gran confianza en los participantes”.

(De una conversación entre Klaus Schöning y Alison Knowles en el estudio)

## **ALISON KNOWLES Y JOSHUA SELMAN-PAN Y AGUA**

Traducción del inglés al alemán: Klaus Reichert; voces: Alison Knowles, Claudia Matschulla; realización: Alison Knowles, Joshua Selman y Klaus Schöning; edición: Klaus Schöning; producción: WDR Colonia 1994, Estudio de Arte Acústico; duración: 59'40”

Las obras radiofónicas de la artista neoyorkina Alison Knowles están íntimamente ligadas con la presentación y reflexión poética de objetos y fenómenos relacionados con la vida diaria y la sobrevivencia de los seres humanos. En *Bean Sequences*, su primera pieza realizada para la WDR, escogió el frijol, uno de los alimentos más antiguos de la humanidad, como tema de su composición. Otra de sus piezas de radio, *North Water Song*, consiste en un montaje de citas de textos que están relacionados con el agua. En *Setsubun*, evoca un festival japonés que da la bienvenida a la primavera. *Paperweather* es una representación integrada por texto y sonido sobre elementos que determinan el tiempo, como el sol y la lluvia, el trueno y el viento. En *Bread and Water* hace una conexión entre las marcas que dejan las líneas que corren por la parte inferior de las hogazas de pan y su correspondencia con el curso de los 17 ríos más grandes del mundo. Citas textuales, en dos lenguas, sobre los mitos de los ríos y una composición sonora tejen una red de asociaciones. Algunas de las secuencias de ríos de *Bread and Water*, fueron estrenadas por Knowles en *Sound Travel in the*

Acoustic Art, durante la Trienal de Música de Colonia, en 1994.

Alison Knowles: “Al observar las hendiduras del pan hecho en casa, me di cuenta de su similitud con los ríos. Sobre fotocopias de la parte baja de las hogazas de pan se produjeron las llamadas impresiones Palladium, un proceso muy complicado, desarrollado en Estados Unidos en el siglo XIX y que ahora es obsoleto. Abrí un atlas y en todos los continentes del mundo encontré ríos que tenían semejanza con las hendiduras del pan. Vinculé la imagen de cada río con la literatura que corresponde exactamente a cada tramo de tierra que recorre. Por ejemplo, la secuencia acústica Stour from Pegwell to Canterbury, lleva un texto de Geoffrey Chaucer. Belfast to the Irish Sea, contiene un texto de Finnegans Wake, de James Joyce. Los manantiales de los ríos y sus cursos, también son una fuente de los textos. L’Isère Où Elle Rejoint La Rhone, proviene de la carta personal de un amigo francés que creció en la ribera del río, y que al ver la fotocopia de la base del pan, señaló una curva y exclamó: ‘¡Ahí es exactamente donde yo nací!’ Otras fuentes de los textos son la 11a edición de la Enciclopedia Británica, libros de ecología, notas de periódico, señales de las calles y tablas de eclipses lunares. Mi compromiso e investigación en el funcionamiento de los fenómenos naturales se cifran en el sonido como un intermediario”

# **ARTE RADIOFÓNICO**

## **BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA:**

**ARNHEIM, Rudolf**, Estética radiofónica, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

**ARTAUD, Antonin**, Pour en finir avec le jugement de dieu, París, K editeur, 1948.

Oeuvres completes (vol. XIII), París, Gallimard, 1974.

Van Gogh: el suicidado de la sociedad y Para acabar de una vez con el juicio de Dios, Madrid, Fundamentos, 1978.

Pour en finir avec le jugement de dieu, Lion, Les editions de la Mauvaise Graine, 1998.

Para terminar con el juicio de Dios y otros poemas, Valencia, Editorial MCA, 2001.

**BAILLY, Jean- Christophe**, L'infini dehors de la voix, Marsella, André Dimanche Editeur, 1995.

**BALSEBRE, Armand**, El lenguaje radiofónico, Madrid, Cátedra, 1994.

**BAREA, Pedro**, Teatro de los sonidos, sonidos del teatro, Universidad del País Vasco, 2000.

La estirpe de Sautier. La época dorada de la radionovela en España (1924 - 1964), Madrid, El País-Aguilar, 1994.

**BECKET, Samuel**, Pavesas, Barcelona, Tusquets, 1987.

**BENJAMIN, Walter**, El Berlín demónico. Relatos radiofónicos, Barcelona, Icaria, 1987.

**CANTRIL, Hadley**, The invasion from Mars, Princeton, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1940.

La invasión desde Marte, Madrid, Revista de Occidente, 1942.

De las ondas rojas a las radios libres. Textos para la historia de la radio (ed. Lluís Bassets), Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

Escenarios de la radio, Cuadernos El Público, nº 37, Madrid, 1988.

**ESSEN, Martin**, Mediations: Essays on Brecht, Beckett and the Art of Broadcasting, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1980.

**FARABET, René**, Bref éloge du coup de tonnerre et du bruit d'ailes, Arles, Phonurgia Nova, 1994.

**GERMINET, Gabriel**, Maremoto, Arles, Phonurgia Nova, 1997.

Pierre Cusy, Théâtre radiophonique, París, Etienne Chiron, 1926.

**HIGGINS, Dick**, With All the Angles. A Radio Play, West Glover, Unpublished Editions, 1984.

**HOLMSTEN, Brian y LUBERTOZZI, Alex**, The Complete War of the Worlds (1 CD), Naperville, Illinois, Sourcebooks, 2001.

**IGES, José**, Arte radiofónico. Un arte sonoro para el espacio electrónico de la radiodifusión (Tesis doctoral), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1997.

“El arte radiofónico como expansión del lenguaje radiofónico”, Olobo, nº 1, Cuenca, 2000.

**KAGEL, Mauricio**, Das Busch der Hörpiele (1 casete), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.

**KAHN, Douglas y WHITEHEAD, Gregory**, Whireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde, Cambridge, MIT Press, 1992.

**KOCH, Howard**, The panic Broadcast, Boston, Little, Brown & Co., 1970.

La guerra de los mundos, Méjico, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996. La emisión del pánico, Cuenca, Centro de Creación Experimental, 2002.

**KIEVE, Robert S.**, El arte radiofónico, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1945.

L'Imaginario radiofonico, Roma, CIDIM, 1994.

**MARINETTI, F. T.**, La radio futurista (1 single)(ed. José Antonio Sarmiento), Cuenca, Ediciones Radio Fontana Mix, 1993.

Radio Art (ed. William Levy y Willem de Ridder), Amsterdam, Gallery A, 1981.

Radio Rethink Art, Sound and Transmission (eds. Daina Augaitis y Dan Lander), Banff, Walter Phillips Gallery, 1994.

**SCHAEFFER, Pierre**, Propos sur la coquille, Arles, Phonurgia Nova, 1990.

10 ans d'essais radiophoniques (4 CDs), Arles, Phonurgia Nova, 1994.

**SCHONING, Klaus**, Hörspielmacher, Atenäum, 1983.

Neues Hörspiel (1 single), Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1969.

Selected Survey of Radio Art in Canada 1967-1992 (ed. Dan Lander), Banff, Walter Phillips Gallery, 1994.

**STRAUSS, Neil**, Radio text(e), Nueva York, Columbia University, 1993.

**VALCARCEL MEDINA, Isidoro**, "Ofelia y las palabras", Olobo, n° 2, Cuenca, 2001.

**VENTIN PEREIRA, J. Augusto**, Radiorramonismo, Madrid, Universidad Complutense, 1987.

**WEISS, Allen S.**, Phantasmic Radio, Durham, Duke University Press, 1995.

Experimental Sound & Radio, Massachussets, The MIT Press, 2001.

**WELLES, Orson**, La guerre des mondes (1 CD), Arles, Phonurgia Nova, 1989.

**ZILLIACUS, Clas**, Becket and Broadcasting: A Study of the Works of Samuel Beckett for and in Radio and Television, Abo, Abo mAkademie, 1976.