

HOJAS

UNIVERSITARIAS

086 . 2024

**Todas las artes
aspiran a ser música**

**“Homenaje al profesor
Aliex Trujillo”**



**UNIVERSIDAD
CENTRAL**

ISSN: 0120-1301

Revista de Investigación y Creación
de la Escuela de Artes



Consejo Superior

Rafael Santos Calderón (presidente)
Jaime Arias (consejero permanente)
Fernando Sánchez Torres (consejero permanente)
Augusto José Acosta (consejero invitado)
Carl Henrik Langebaek (consejero invitado)
Aida Vanessa Wilches (representante de los docentes)
Karen Sofía Cuervo (representante de los estudiantes)
Karen Tatiana Ramírez Gil
(representante de los egresados)

Rectora

Paula Andrea López López
Vicerrector académico
Óscar Leonardo Herrera Sandoval
Vicerrector administrativo y financiero
Mario Henry Cárdenas García
Vicerrector de programas
Jorge Hernán Gómez Cardona

HOJAS UNIVERSITARIAS, N.º 86 • AÑO 2024 • BOGOTÁ

ISSN: 0120-1301

Revista de Investigación y Creación de la Escuela de Artes

Alejandra Flórez
Editora

Comité Editorial
Aleyda Gutiérrez Mavesoy
Sergio González
Adriana Rodríguez Peña
Óscar Godoy Barbosa

Correspondencia
Programa de Creación Literaria
Universidad Central
Calle 21 n.º 3-58
Bogotá, D. C., Colombia
hojasuniversitarias@ucentral.edu.co



Salvo que se especifique de otra manera, los contenidos de Hojas Universitarias están publicados de acuerdo con los términos de la licencia Creative Commons 4.0 Reconocimiento-NoComercial-SinDerivadas (CC BY-NC-ND). En consecuencia usted es libre de copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato, siempre y cuando dé los créditos de manera apropiada, no lo haga con fines comerciales y no realice obras derivadas.

Las ideas aquí expresadas, lo mismo que su escritura, son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no comprometen a la Universidad Central ni la orientación de la revista.

PREPARACIÓN EDITORIAL

CRAI - Editorial

Directora CRAI: Luz Ángela González C.
Editor: Héctor Sanabria Rivera
Diseño y diagramación: Patricia Salinas
y Alma Digital
Corrección de textos: Makerspace Editorial
e Ignacio Cantillo
Imagen de portada: Camilo Martínez

© Ediciones Universidad Central
Carrera 5 n.º 21-38. Ed. Lino de Pombo
(1.º piso). Bogotá, D. C., Colombia
PBX: 601 744 2680, ext. 1556
editorial@ucentral.edu.co

Publicada en Colombia - Published in Colombia

- 4 Presentación
- 7 Colaboradores de este número

Aproximaciones al Arte y a la Creación Literaria

- 13 Bolero en tiempos de novela
por Aliex Trujillo
- 43 La técnica vocal extendida: una
lectura desde la voz de Yōko Ono
por Sebastián G. Paredes
- 52 Dos ensayos breves sobre la música
por Isabella María Donato
- 59 Los sures profundos:
sentipensamientos de una
mujer migrante
por Regina Ascencio Ibáñez
- 74 La balada del perseguidor
por Paul Brito

Creación Artística y Literaria

- 81 Hombre canción
por María José Trujillo Lemus
- 83 Movimiento perpetuo
por Jacobo Viveros Granja
- 89 La pregunta y el barco de papel
por Isabella María Donato Salas
- 92 Parranda y poesía, lo demás
es capitalismo
por Ómar Peñaranda y Juan David Molina

Recomendados

- 98 El dancehall como redención y búsqueda:
entrevista a Camilo Martínez
por Jennifer Chavarro
- 100 Agradecimientos

Todas las artes aspiran a ser música

Nunca pensé en la música como una posibilidad. Siempre supe que era inalcanzable y que mis dotes de filóloga consagrada jamás alcanzarían para entender la sublimidad de sus límites. Con el tiempo, comprendí que las otras artes aspiraban a ser música, no como deseo de parecerse a ella, sino como impulso secreto: aspiran a su vibración, a su respiración interna, a esa forma invisible de ordenar el tiempo y tocar el cuerpo sin pedir permiso.

La música no se limita al sonido. Es pulso antes de la palabra. Es ritmo antes del concepto. Es una arquitectura que no necesita muros y una danza que no siempre requiere movimiento visible. Tal vez por eso la pintura busca cadencia en el trazo, la literatura persigue una musicalidad que sostenga el sentido; la escena necesita tempo, silencios, crescendos; por eso, tal vez, incluso el pensamiento aspira a cierta armonía. En el fondo, toda forma artística anhela vibrar.

Este número monográfico de la revista de la Escuela de Artes de la Universidad Central se abre como una escucha amplia. No pretende definir la música, sino dejar que sus múltiples formas resuenen. Desde la tradición clásica, en que la partitura traza constelaciones sonoras que han atravesado siglos, hasta las músicas que nacen de la memoria popular y del mestizaje —como la salsa, con su llamado al cuerpo colectivo, su clave obstinada, su relato urbano y caribeño—; desde los cantos que guardan territorios hasta las sonoridades urbanas contemporáneas como el *dancehall*, en el que el *beat* electrónico pulsa como corazón amplificado y el cuerpo se convierte en superficie política y celebración.

Aquí no hay jerarquías. Hay frecuencias.

En esta edición dedicada fraternalmente al profesor Aliex Trujillo, quisimos hacer un recorrido por diferentes musicalidades que nos conforman y que nos permiten entender la vida desde

la sublimidad de este punto incomprensible. Con este fin, el mismo profesor Trujillo nos abre las puertas al entrañable mundo del bolero, con sus aristas bohemias y sus noches de celebración. Asimismo, Sebastián G. Paredes nos acompaña en un recorrido que nos permite entender un poco más de la presencia musical de Yōko Ono, para pasar a “Dos ensayos breves sobre la música”, por Isabella María Donato, quien, con su prosa profunda nos conmueve y nos invita a conocer un poco más sobre tan inquietante tema. Terminamos este primer acápite con un ensayo sobre los sures profundos, a cargo de Regina Ascencio Ibáñez, y un emotivo ensayo de Paul Brito sobre “La balada del perseguidor”.

Posteriormente, en la sección sobre “Creación Artística y Literaria”, continuamos el homenaje al profesor Trujillo con una reseña de su hija, María José Trujillo Lemus, que da paso a la pieza “Movimiento perpetuo” de Jacobo Viveros Granja; a “La pregunta y el barco de papel” de Isabella María Donato Salas; y “Parranda y poesía, lo demás es capitalismo” de Ómar Peñaranda y Juan David Molina.

Finalmente, en la sección de “Recomendados”, cerramos con una conmovedora entrevista al bailarín, “Chami” Martínez, en la que nos habla del *dancehall* como redención y búsqueda, a cargo de Jennifer Trujillo y Juan David Molina.

La música clásica, con su disciplina formal y su herencia escrita, nos recuerda que el tiempo puede esculpirse con precisión casi matemática. Cada movimiento, cada variación, cada silencio contienen una promesa de tensión y resolución. En esta, la escucha es un acto de concentración y de memoria.

La salsa, en cambio, desborda el pentagrama. Es conversación rítmica, es cruce de historias migrantes, es barrio, es orquesta y es sudor compartido. Su estructura es también resistencia; su improvisación, una manera de narrar lo que no siempre encuentra lugar en los discursos oficiales. Allí la música no solo se oye: se baila, se habita, se comparte.

El *dancehall* y otras expresiones urbanas contemporáneas expanden aún más el campo de lo musical. En estas, la tecnología no enfría el pulso, lo multiplica. El beat repetido no empobrece la experiencia, la intensifica. La pista se convierte en territorio de afirmación identitaria, en espacio de invención corporal, en

laboratorio estético donde sonido, moda, gesto y comunidad se entrelazan. Lo urbano no es solo un género: es una forma de enunciar el presente.

Entre estos extremos —y en los múltiples matices que los conectan— se despliega un mapa sonoro que atraviesa épocas, territorios y sensibilidades. Este monográfico reúne ensayos, investigaciones y propuestas creativas que exploran la música como práctica artística, como fenómeno social y como experiencia encarnada. Cada texto es una escucha distinta: algunos afinan el oído hacia la historia; otros, hacia la calle; otros, hacia el cuerpo; otros, hacia el silencio.

Pensar la música es también pensarnos. Nuestros procesos formativos están atravesados por el ritmo, aun cuando trabajamos con imágenes, palabras o movimientos. El actor necesita tempo; la bailarina, respiración; el escritor, cadencia; el artista visual, composición y repetición. Aspirar a ser música es aspirar a una intensidad que haga vibrar la materia y el pensamiento. Es buscar una forma en la que técnica y emoción no se excluyan, sino que se potencien.

En tiempos de saturación y ruido, la música sigue siendo una posibilidad de afinación. Nos obliga a escuchar, a ajustar nuestro pulso al del otro, a reconocer que toda creación es, en alguna medida, un acto de resonancia. Escuchar es aceptar que no estamos solos en el sonido.

Que este número sea, entonces, un espacio de eco y de encuentro. Un territorio donde lo clásico dialogue con lo popular, donde lo folclórico y lo urbano no se excluyan, sino que se reconozcan como expresiones de una misma necesidad humana: vibrar juntos.

Porque, en el fondo, todas las artes —cuando alcanzan su punto más alto— no quieren ser otra cosa que música.

Alejandra Flórez



Isabella María Donato

Estudiante violinista del énfasis de interpretación del programa de Estudios Musicales de la Escuela de Artes de la Universidad Central.



Jennifer Chavarro

Egresada del pregrado de Creación Literaria, integrante del semillero Makerspace Editorial de la Universidad Central. Ha trabajado como periodista para medios nacionales e internacionales cubriendo temas de cultura y género. Actualmente, es mediadora cultural en la Biblioteca Nacional de Colombia.



Juan David Molina

Egresado de Creación Literaria de la Universidad Central. Cursó algunos semestres de Estudios Literarios en la Universidad Autónoma de Colombia y allí colaboró como escritor, corrector y director del séptimo número en la revista estudiantil *Sinestesia*. Actualmente, se encuentra en la producción y consolidación de un proyecto radial conocido como *Sinsentido Podcast* y realiza distintas colaboraciones en fanzines clandestinos que se distribuyen libremente por la ciudad de Bogotá.

Colaboradores de este número



Aliex Trujillo

Ingeniero mecánico, magíster en Desarrollo Educativo y Social y doctor en Educación. Dictó varias conferencias y fue coautor de libros y artículos dedicados a la filosofía de la educación y de la tecnología. Su carrera profesional se desarrolló tanto en la Universidad Pedagógica Nacional como en la Universidad Central. Su antigüedad en esta última lo llevó a formar parte de los equipos profesoriales a través de los cuales se está implementando la Reforma Académica en la Facultad de Ingeniería y Ciencias Básicas.



Christian Camilo Martínez Vásquez (Chami)

Bailarín urbano formado en varias academias, como la Casa de la Familia Ayara, especializado en *dancehall*, con experiencia de más de diez años en la música. Integrante de los grupos urbanos Jelawoulen y Wog Latinoamérica, en el cual fue codirector. Ha trabajado con la Alcaldía de Bogotá, así como en shows de baile en bares, eventos y programas de televisión en vivo. Es representante de Colombia de Kriptic Klíque, grupo jamaicano que comparte sus conocimientos para que puedan ser transmitidos en el país y hacer crecer la cultura

del *dancehall*. Es profesor en academias y bares como Bellagio y Casa Babylon. Ha sido parte de shows con artistas de la talla de Hamilton, en el bar Cacao Blunt, y performer en vivo en el bar Sonora Club con la marca Madness. Asimismo, ha competido en batallas como Soul Battle International 2020, Dancehall es Unión 2023 y Golden Era 2024, en la cual fue ganador.



Sebastián G. Paredes

Compositor, investigador y gestor cultural, centra su práctica artística e investigación en la voz, el cuerpo y las construcciones sexo-genéricas, desde una perspectiva crítica y experimental. Su trabajo explora los cruces entre composición, performance, identidad y afectos, con especial interés en las técnicas vocales extendidas y los enfoques interdisciplinarios aplicados a la creación sonora contemporánea. Su música ha sido presentada en ciudades como Quito, Guayaquil, Madrid y Bogotá, en contextos que abarcan tanto el circuito académico como espacios independientes y autogestionados. Ha colaborado con iniciativas como Música Ocupa y El Circuito de la Fundación Inconcerto, y fue ganador de la Residencia Artística 2023 del Centro de Arte Contemporáneo de Quito. Como cofundador de

Puente Laboratorio de Creación Artística, ha desarrollado proyectos de enfoque comunitario que entrelazan pedagogía de las artes, gestión cultural y experimentación artística en distintos territorios, así como la formación de públicos. Es licenciado en Composición por la Universidad Ren Juan Carlos I de Madrid y obtuvo su maestría en Composición y Artes Sonoras de la Universidad de las Artes (UArtes) de Ecuador. Ha profundizado su formación con compositores y artistas como Mesías Maiguashca, Meredith Monk, Adina Izarra, Marco Fernández-Barrero, Rodrigo Faina y Tagore González. Su obra y pensamiento se sitúan en un territorio de constante investigación entre los cruces interdisciplinarios proponiendo modos alternativos de escucha y generación de pensamiento crítico a partir de las artes.



Omar Peñaranda

Egresado de Creación Literaria de la Universidad Central. Editor en el Makerspace Editorial y Macedonio Editores. Ha estado a cargo de proyectos como *Poemas poetas rechazados* y *Novena poética para el bloqueo lector y escritor*. Participó en el equipo editorial junto al Goethe-Institut y el Makerspace Editorial en el proyecto *Cuando rugen las montañas, resuenan mis grietas*. Ha dictado talleres de edición comunitaria en FILBO y ha participado en congresos y ponencias de poesía en Colombia. Para optar al título de Creación Literaria, presentó su poemario *Autorretratos*.



Jacobo Viveros

Es escritor, magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana y abogado de la Universidad de Nariño. Ha sido profesor de literatura en distintas universidades y director del Taller de Escrituras Creativas de Idartes en Bogotá. Actualmente, es profesor de la Universidad Central en la Escuela de Artes. Su más reciente libro es *La trampa de Möbius*, una historia de la incomunicación y de las grietas que dejan ingresar las leyes de lo fantástico en la vida cotidiana de sus personajes. En el 2023 publicó *A través del universo azul*, una historia que transporta al lector por las dimensiones de la imaginación. En el 2019 se publicaron sus novelas *La trama* y *el lenguaje secreto*, las cuales nos ubican en la tecnología secreta que esconde la ciudad. También es autor de los libros *La escritura del procedimiento imaginativo:*

la creación continua en César Aira; Living British Literature. From the Anglo-Saxon World to the Early Renaissance, entre otros. Además, su producción ha sido publicada en diferentes antologías y revistas especializadas.



Paul Brito

Ha publicado seis libros de literatura en géneros distintos, pero unidos por una idea a la que llama “teoría de la continuidad”. Los más recientes son *La vida no es un ensayo* (Luna Libros, 2022) y *Restos orgánicos de un mundo anterior* (Seix Barral, 2020). Toda su obra ha sido traducida al inglés por Jonathan Tittler, profesor emérito de la Universidad de Rutgers y traductor de obras como *La velocidad del amor* de Antonio Skármeta, *Cóndores no entierran todos los días* de Gustavo Álvarez Gardeazábal y *Changó, el gran putas* de Manuel Zapata Olivella, entre otros. Fue mención de honor en la beca de crónica viajera Michael Jacobs 2025 de la Fundación Gabo. Pronto saldrá publicado su libro *Ser y continuidad, una ontología sistémica* por la editorial de la Universidad del Valle. Actualmente es catedrático de la maestría en Creación Literaria de la Universidad Central.



Regina Ascencio Ibáñez

Profesora investigadora en la Universidad Autónoma de Nayarit, México, adscrita a la Unidad Académica de Educación y Humanidades.

Colaboradora del Cuerpo Académico Consolidado: Sociedad, Cultura y Lenguaje. Pedagoga; doctorada en Investigación Educativa. Cursó la especialidad en Epistemologías del Sur. Visitante posdoctoral de julio 2021 a 2022 en el Centro de Estudios Sociales en la Universidad de Coimbra, Portugal. Ha explorado

líneas de investigación relacionadas con educación básica y organizaciones de la sociedad civil, cultura de paz, masculinidades, interculturalidad y la reflexión de la docencia. Participante de la Universidad Popular de los Movimientos Sociales en Nayarit y de la Red de Prácticas Artísticas y Ciencias Sociales.

Aproximaciones al Arte y a la Creación Literaria

Bolero en tiempos de novela

*La técnica vocal extendida: una lectura
desde la voz de Yōko Ono*

Dos ensayos breves sobre la música

Los sures profundos: sentipensamientos de una mujer migrante

La balada del perseguidor

Bolero en tiempos de novela



Aliex Trujillo*

Hoy, al verlo, me di cuenta que lo nuestro
no es más que una ilusión¹.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ,
EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA, 1985.

Introducción

En un juego con el sentido y con el sentimiento vamos a hacerle un homenaje a una novela, al bolero y a la anécdota periodística del autor de la novela, donde dice que su novela es un bolero de 380 páginas. El homenaje consiste en tomarnos en serio la afirmación y buscar argumentos a favor, asumiendo el desafío de reinterpretar el pasado. Contamos con tres ventajas para hablar de lo que el pasado ha legado al presente. La primera es que contamos ahora con la novela en edición celebrativa y embellecida. La segunda, tenemos las palabras periodísticas de Gabriel García Márquez, al que vamos a llamar “Gabriel”, por confianza íntima con su obra y porque abrevia la escritura, ya que se invocará muchas veces su nombre. Finalmente, y como tercera ventaja, contamos con conversaciones académicas e informales, así como la lectura de textos de conocedores cubanos, colombianos y españoles de la música popular cubana y

* Músico; ingeniero mecánico; magíster en Desarrollo Educativo y Social, y doctor en Educación.

¹ El amor adolescente, secreto y por correspondencia de Fermina y Florentino con la complicidad de la tía de Fermina y de la madre de Florentino se mantuvo por varios años hasta que el padre de Fermina se entera e interviene prohibiendo su amor y llevándose a un viaje. Cuando ella regresa de su viaje le dedica esta carta de solo dos líneas.

del bolero en especial. No obstante, que Gabriel sepa defenderse solo. Intentaremos hacer un homenaje al ejercicio o al juego de tener que encontrar argumentos a favor de esa declaración sobre el bolero y su novela, ¿puede pertenecer una novela a un género caribeño de música popular como el bolero?

Como abordaremos más adelante, si creyéramos que Gabriel, al decir que su novela es un bolero, estaba simplemente exagerando como una broma, esa posibilidad queda desmentida por él mismo en la misma declaración, cuando asegura que lo dice “más en serio que en broma”.

Aquí surge una pregunta, que dejaremos como nota al margen: ¿por qué pensaría Gabriel que se podría tomar su declaración como broma?

Continuemos. La exageración es un recurso probado e inagotable del arte de ficcionar, que en el Caribe colombiano tiene un repertorio tan abigarrado como ingenioso. Si solo se tratara de exagerar, no tendríamos que intentar esto que va a pasar a continuación: un discurrir aficionado que pudiera estar sugiriendo algunos datos para seguir conectando las historias culturales de Colombia y Cuba.

Quiénes somos para hablar del bolero de Gabriel

En el libro de poemas *Borges por él mismo* (1964), Jorge Luis Borges dice en la introducción oral al poema *Límites*: “no hay razón alguna para que la opinión del poeta valga más que la de los lectores”. No somos ni músicos ni literatos, ya lo dijimos, sino aficionados a escuchar músicas y a leer libros. Decimos que al preguntarle a un creador es inútil esperar que le conteste el artista; siempre contesta el ciudadano, el cínico, el intelectual, el curador o el crítico, incluso el padre de familia. El proceso creador es inconfesable, como el sueño. Eso decimos como lectores y melómanos. El sabio Borges nos autoriza, al menos de forma literaria, a tener igual nivel de opinión sobre sus obras que los mismos autores.

Con la autoridad, aunque dudosa, conferida por el prestigioso Jorge Luis (decimos “prestigioso” porque Borges es

universal, no porque sea argentino ni latinoamericano), el veredicto es que coincidimos con Gabriel en que su novela *El amor en los tiempos del cólera* es un bolero, a pesar de las apariencias de talla entre un poema y una novela, ya que hay poemas más extensos que cualquier novela. Esta coincidencia se basa en una afición literaria y la escucha atenta de la música caribeña, que nos ha llevado a ser sus comentaristas. Esperamos, entonces, que lo propuesto no sea solamente una entelequia; sabemos que el lector no nos dejará mentir mal. Si fuera ficción la idea o capricho, es porque aprovecha la información de un par de datos literarios y periodísticos para infundir relaciones. El infundio sería que, en la novela, una corta carta secreta articula la trama como si fuera un bolero; la corta carta está escrita para el remitente en caligrafía entrañable y para el lector, con tipografía en bastardilla. Este argumento acompaña a otros para dar forma al suscrito homenaje: ofrecerle a la memoria de Gabriel un pretexto intelectual para acercarnos más a su obra, al Caribe y al bolero.

Dando cumplimiento a este pretexto de empeño binacional (Colombia con el poeta Gabriel y Cuba con el género bolero), nos sorprendió saber que la radio entró por Barranquilla y Cartagena al resto de Colombia y que los primeros programas de radio en Colombia fueron de boleros y, finalmente, que el trío Matamoros de Santiago de Cuba fue el primer divulgador del bolero en Colombia.

Aprovechamos también para recordar que el primer bolero registrado por un colombiano fue la bella composición *Te amo*, del bogotano Jorge Añez. El periodista colombiano Jaime Rico Salazar, en su libro *Cien años de boleros*, nos cuenta que en la difusión del bolero en Colombia jugó un papel muy importante el barítono colombiano Carlos J. Ramírez, en conjunto con el extraordinario guitarrista clásico, también andino, Álvaro Dalmar, en el influyente trío Dalmar. El experto en música popular del Caribe Helio Orovio dice que Carlos J. Ramírez ha sido el cantor más grande que ha dado Colombia; también nos recuerda Orovio la contribución de José Barros y Lucho Bermúdez, quienes escribieron boleros memorables. José Barros escribió boleros como *Busco tu recuerdo*, *No pises mi camino*, *Carnaval* y *Como tú*

reías. Por su parte, Lucho Bermúdez escribió y tocó boleros como *Añoranza*, *Son cosas tuyas*, *Te busco* y otros.

Para seguir hilando el vínculo del bolero con la Colombia de Gabriel, el más cubano de los colombianos, Nelson Pinedo, el pollo barranquillero, bolerista excelso, locutor y políglota, una vez dijo:

De todos los aires musicales populares es el bolero el que ha tenido mayor presencia y vigencia en América Latina. Sus raíces están en Andalucía, con claras connotaciones árabes. Cuba le da un contexto afroantillano y con Agustín Lara se viste de *smoking*. (Orovio, 1995, p. 64)

Hay una tendencia en la mayoría de los libros sobre bolero, impulsada por periodistas, publicistas y coleccionistas; la cual consiste en preguntarle al creador sobre lo creado y darlo como verdad. El cantante de boleros responde no como cantante, sino como experto interpelado en hablar de lo que hace, que es distinto a hacer lo que hace. Una última cita en esta línea de contacto entre el bolero y la Colombia de Gabriel son unas palabras que Helio Orovio dice que dijo el mismo Gabriel:

Un bolero puede hacer que los enamorados se quieran más, y a mí eso me basta para querer hacer un bolero [...] es lo más difícil que hay. Poder sintetizar en las cinco o seis líneas de un bolero todo lo que un bolero encierra es una verdadera proeza literaria. (Orovio, 1995, p. 67)

Esta declaración de Gabriel contiene dos posturas del bolero. La primera es política, luchar por el amor. La segunda es técnica, el oficio de escribir ve en el bolero poquísimas líneas de texto y, en consecuencia, muchísima síntesis. No obstante, vuelve, porque es muy común, la pregunta al creador sobre lo creado. La respuesta la da Gabriel opinando sobre lo que lo apasiona, no Gabriel el escritor. Ahí radica la debilidad de nuestro ejercicio en este texto porque hacemos lo mismo, hablamos de lo que poco sabemos sobre leer novelas y escuchar boleros.

El bolero de la novela

El bolero acecha en la sangre que se transmite de padres y abuelos. Con una afición musical heredada (de sangre y palabra) y un disfrute literario del género llamado “bolero caribeño”. Como ya dijimos, la novela *El amor en los tiempos del cólera* del colombiano Gabriel García Márquez es un gran bolero, un bolero novelado o una novela de bolero. El mismo Gabriel escribe, en un artículo periodístico titulado *Sonata inocente*: “Yo mismo, más en serio que en broma, he dicho que *Cien años de soledad* es un vallenato de 400 páginas y que *El amor en los tiempos del cólera* es un bolero de 380”. A propósito de un partidismo rivalizante entre la música del Caribe y la del valle del cacique de Upar, ¿será porque el bolero dice más que el otro género, con menos extensión y más recursos prosódicos? Le creemos al periodista Gabriel cuando escribe de manera retrospectiva²: “Mi novela es un extenso bolero”.

Unas reglas de la verosimilitud le impiden al autor introducir directamente el bolero en *El amor en los tiempos del cólera*, porque apenas estaba empezando a transmitirse por onda corta desde Santiago de Cuba. Por eso, el escritor se da a la tarea de codificar el bolero en verso y hacerlo central para la novela. Ya hemos dicho que en la novela el contenido de la carta se destaca en bastardilla, esta es una característica tipográfica usada para enfatizar que la palabra o frase viene de otro contexto. Esperamos que ese otro contexto que se enfatiza sea el verso de un bolero. Con ese verso comienza el bolero de la novela que termina en un bolero de citar sin detalles y bailar en la cubierta del buque fluvial, cuya forma de existencia es la eternidad que ofrece el retorno, la dramática oscilación de la espera de un amor difícil entre Fermina y Florentino.

En la novela, los románticos amantes epistolares se citan para la desilusión que no logran domar, dejándolos sin alternativas. Si Fermina no hubiera visto a Florentino no se habría

² Aquí vamos a dejar a un lado la discusión sobre si pueden coincidir el proceso de creación de la novela por el artista García Márquez con la opinión (o reminiscencia) del periodista Gabriel sobre su misma novela. Es posible que una obra deje atrás e impotente al creador que se ha desecho de su obra al publicarla. Lo retomaremos más adelante.

percatado de que había estado viviendo una ilusión de amor; al verlo “no sintió la conmoción del amor, sino el abismo del desencanto” (García Márquez, 1985, p. 126)

En este caso, la letra y cadencia de lo que asumimos como verso del bolero puede ser un efecto desprogramado de la literatura de Gabriel el escritor. Esto significa que la novela no se propone que la corta carta sea un verso de bolero, ni tampoco se propone un objetivo concreto. Pero la novela termina siendo una síntesis caribeña, tanto de los malos amores llenos de marineros y aventureros, como de mujeres rebeldes en carácter y apetito. También este efecto literario puede ser desprogramado porque el bolero no está presente como tal en la mayoría de la novela; está en las pistas, ritmos, trama, estructura y hacia el final de la novela, con una leve y pasajera mención que ya hemos citado.

El novelista cubano Lisandro Otero escribe en 1986 la novela *Bolero*, una novela testimonial del bolero, sobre un cantante de bolero, probablemente inspirado en Benny Moré. Incluso, Otero se inventa un personaje, “el profesor”, para teorizar sobre el bolero.

El bolero. ¿Qué es el bolero? [...] de origen español, en ritmo de tres por cuarto, brillante, vivaz; principales variaciones: el paseo y el bien parado; nada que ver con el otro bolero, el cubano, el de Santiago de Cuba que pasa a México y a Puerto Rico, donde se funde la percusión africana y la tonada hispánica; utiliza el compás de dos por cuatro. (Otero, 1986, p. 125)

Bolero, de Lisandro Otero, es una novela contemporánea a *El amor en los tiempos del cólera* (1985). Ambas novelas están escritas por autores (Lisandro y Gabriel) que compartían una intensa actividad intelectual en el proyecto regional *Casa de las Américas*. Sin embargo, son dos aproximaciones muy diferentes: *Bolero* es una novela centrada en el bolero; en cambio, *El amor en los tiempos del cólera* es una novela con esencia de bolero. Son diferentes lugares para el bolero. En la novela de Gabriel, ninguno de los personajes principales es músico profesional, aunque tocan con afición: Florentino, el violín y Fermina, el arpa. Una novela con música es la novela póstuma del mismo Gabriel, *En*

agosto nos vemos, donde muchos de los personajes son músicos y se escuchan los boleros en escenarios nocturnos. Lo que sugerimos es que la novela *El amor en los tiempos del cólera* tiene el bolero disfrazado. El bolero ha sido evitado como incursión directa en gran parte de la novela, hasta llegar a los años veinte y treinta del siglo XX. Gabriel, el escritor, decide no incluir de manera explícita el bolero en la novela, lo hace por verosimilitud. Siguiendo la lógica detectivesca, la ficha comercial de la novela de Gabriel indica que está ambientada en 1910 (aunque la novela no ofrece fechas exactas). La luna de miel de Fermina y Urbino fue alrededor de 1880 y Urbino muere en 1930. Por otro lado, las primeras transmisiones de radio en Cuba, por donde podría llegar el bolero a la novela, datan de 1922.

La presencia del bolero en la novela se percibe con la mirada discreta que ofrece la obra de arte, interpelando las ilusiones y convirtiéndose en una referencia absoluta. ¿Por qué vivir solo de ilusiones?, diría Fermina; ¿por qué no?, diría Florentino. La ilusión se equipara entre los viejos y nuevos amantes porque Florentino tiene suficiente ilusión como para darle a Fermina, al capitán y a su novia. El barco fluvial y crepuscular está protegido eternamente por la bandera de la epidemia, en una gran burla a las prescripciones sanitarias. Como todos saben, la falsa cuarentena es un plan desesperado urdido por Florentino, que la novela deja impune.

Supuestamente apestado, el barco quema árboles contra la corriente sin llegar al puerto de Honda y regresa con los mismos pasajeros, siguiendo la corriente y los árboles, haciendo paradas solo por pertrechos e insumos, pero sin llegar a ninguna parte hasta el final de la novela. Para demostrar la eternidad, el viaje se prolonga; la misma novela se acaba primero que el viaje.

Liberados de la vida que no pudieron tener, por causa de aquella breve carta sobre la ilusión, se abandonan Fermina y Florentino a las entidades del río de La Magdalena, cuando bajan con la corriente desde las altas montañas y cuando suben a ella sin encontrar ni reposo ni preocupación. El buque fluvial Nueva Fidelidad logra remontar el cauce que viene del páramo y subir contra la corriente, con su caldera a vapor y quemando la selva

del río; el navío defiende el ímpetu con pabellón de faz luctuosa, pero de fogosa y carnal entraña.

Otro argumento para el ejercicio de asignar el género bolero a la novela es la creación de la cantante de Barranquilla (igual que Nelson Pinedo) Shakira Isabel Mebarak Ripoll. Nos referimos a una composición que ella escribe e interpreta, un bolero memorable. Creemos que Shakira captura lo que después llamaremos “espíritu del bolero” en esta estrofa que dice, así como terceto:

Hay amores que se vuelven resistentes a los daños
como el vino que mejora con los años
así crece lo que siento yo por ti.

El bolero titulado *Hay amores* (2007), Shakira lo escribió especialmente para la banda sonora de la película de 2007 *El amor en los tiempos del cólera*, dirigida por el británico Mike Newell, con la novela como guion. ¿Por qué usar como banda sonora un bolero original que sintetiza el drama de la paciencia de un amor? Creo que Shakira está de acuerdo con nosotros y nosotros, con Gabriel: la novela es un bolero.

La novela por bolero

Como sabemos, el epígrafe que da inicio a este texto es todo el contenido de una carta que Fermina Daza le envía a Florentino Ariza. Eso ocurrió después de un encuentro esperado con largueza y precedido de una ancha correspondencia postal e informal. Para la operación contaron los enamorados con la ayuda de la tía cómplice, la cual termina repudiada con violencia. El contenido de la carta es una especie de germen del bolero que es la novela misma, al tener un asunto común con los boleros caribeños que *astillan corazones*. Gabriel, en esta novela, escribe a un narrador que dice: “Bailaron muy juntos los primeros boleros que por esos años empezaban a astillar corazones” (1985). Corrían los años treinta del siglo XX. Esta es una de las dos veces que se usa la palabra “bolero” en la novela. Buscando otra clase de evidencias, de procedencia *bolerística*, preferimos ocuparnos de esta frase que

reposa textual en la novela, y trabajar la posibilidad de que pueda ser verso de un bolero. La frase ya señalada en el epígrafe con diferenciación de bastardilla puede deberse a que está escrita en el papel que está leyendo el narrador, el destinatario y todos los lectores de la novela. La corta carta está integrada en la novela, más que escrita en la novela. Es una carta, no son versos de seguidilla; no obstante, ¿podría ser esto una letra de bolero caribeño?

Empecemos a organizar unos rasgos del contenido de la carta que un personaje de ficción le hace llegar a otro personaje, con un sentido trágico: tengo a la mujer amada a condición de que no la pueda tener. Veamos si, como hemos dicho, la historia y la diferenciación del bolero pueden arrojar luz sobre la tesis de que la carta de Fermina, en la novela de Gabriel, es el verso del bolero que estructura la narrativa de la novela. Ese sentido, que el autor señala en el artículo periodístico ya citado, justifica tomarlo en serio para hablar de la novela como bolero caribeño en varias de sus formas posibles. Vamos a intentar sacarle el jugo a la declaración del Nobel para acercarnos al bolero caribeño. Creemos que Gabriel, al escribir la declaración de la extensión del bolero que había escrito (380 páginas), no se percata que boleros como *Tristeza*, de Pepe Sánchez (1883), el más antiguo registrado, tiene tres cuartetas como estrofas. La letra es del género más breve porque solo los héroes de las novelas resisten una tristeza de tantas páginas.

Transcribimos aquí las tres cuartetas del bolero para ejemplificar la extensión:

Tristezas me dan
tus quejas, mujer;
profundo dolor,
que dudas de mí.

No hay prueba de amor
que deje entrever
cuánto sufro
y padezco por ti.

La suerte es adversa conmigo,
no deja ensanchar mi pasión.

Un beso me diste un día,
lo guardo en el corazón.

Algunos investigadores reconocen en la letra de Tristeza la pluma de la poetisa puertorriqueña Lola Rodríguez de Tió, quien escribió en el poema *A Cuba* (1869) la famosísima frase martiana:

Cuba y Puerto Rico son
de un pájaro las dos alas,
reciben flores o balas
sobre el mismo corazón...

Según Santos-Sánchez (2021), los primeros boleros fueron escritos por poetas, que “subordinaban el trazado melódico al ritmo prosódico” de expresar un sentimiento íntimo en su talante de confesión y público en su ejecución narrativa e interpretativa. En nuestro caso, lo público consiste en que todos los lectores de la novela, en ese punto, conocen el contenido de la corta carta, de ruptura sentimental remitida por Fermina. A pesar de su situación de entrega secreta y su contenido íntimo en cualquier contexto social, todos los lectores se enteran de lo que ignora el resto de los personajes de la novela.

Repetimos la creencia de que, en la temporalidad de la novela, el novelista toma una solución de verosimilitud y se aleja de la tentación de un anacronismo en Cartagena de Indias, en los años del cólera, cuando Florentino confiesa con soberbia al doctor Juvenal Urbino que le gusta más el tango que la música clásica. “Ya veo —dijo—. Está de moda”, contesta su rival por Fermina, el doctor Urbino, sin ocultar su repugnancia. La música popular debía ser el tango, ya que el bolero aún no encajaba en esa época, perteneciente al extremo de las clases sociales: de un lado, la tradicional clase de hacendados y comerciantes con antiguos favores monárquicos que estudian en Europa; del otro, la tradicional clase de criollos sin apellidos notables, mestizos, cimarrones y libertos, bastardos que se burlan del refinamiento de las burguesías criollas de provincia con bailes y cantos.

En la ciudad amurallada se temía a la enfermedad mortal, antes de que se supiera su causa, la cual se descubrió con la

llegada, a la ciudad de la novela, del médico graduado en la mejor medicina europea. Y se le temía antes de que se supiera que la enfermedad era producida en el humano por la bacteria *Vibrio cholerae*. Incluso se creía, en la época de la novela, que la pólvora de los cañonazos espantaba el cólera. Con el cólera el paciente muere de deshidratación y el cadáver adquiere un color azul, como los cadáveres de los envenenados con cianuro de oro, como sucede en el suicidio de Jeremiah de Saint-Amoural, al inicio de la novela y al final de su vital decisión de muerte. ¿Vital? Sí, vital, en cuanto a la singularidad de ganarle a la muerte, al renunciar a la decadencia de la vida.

Parece que el cólera de las zonas bananeras, tema de titulares en los periódicos conservadores, azules, realmente produjo muertos con agujeros en la cabeza. Los tiros de gracia fueron vistos en la novela de Gabriel, con unos prismáticos, desde la novedad provincial de un globo aerostático que sobrevuela la rebelde zona frutícola. En la situación de la novela, los muertos azules de un cólera ficticio encubren el magnicidio sindical que solo se puede ver desde arriba. Es la misma forma de engaño que al final de la novela, cuando la bandera del cólera en el buque fluvial encubre con el amor los asuntos de las convenciones y se suspende el servicio público del buque insignia de la flota fluvial. La opción del engaño aparece en la literatura desde siempre, basta recordar el famoso caballo repleto de enemigos armados, sedientos y desesperados. Incluso el engaño más antiguo en el mito occidental, donde se destacan los engaños de la gran diosa Metis con el ónfalo, de Hefesto con la red de oro y Prometeo con la hecatombe a Zeus. El engaño es un tema muy frecuente en el bolero de la quinta década del siglo XX. Recordemos el bolero de victrola Sabor de engaño, atribuido al mexicano Ignacio Grajeda Bounette y en la voz inconfundible de Orlando Contreras (1966):

Sabor de engaño, tienen tus ojos, cuando me miran,
sabor de engaño, siento en tus labios, cuando me besan.

De manera mucho más contemporánea, recuerden que Bolero falaz, en la interpretación del dúo bogotano Aterciopelados (1995), dice: “Estoy en evidencia, engañar tiene su ciencia”. En

definitiva, el engaño produce desengaño, un tema recurrente en las letras de los boleros. El desengaño habla de lo inconfesable, por eso muchas veces se termina hablado directamente con la luna, como el bolero *A la orilla del mar*, compuesto por el habanero José Berroa Rivera (1951):

Luna, ruégale que vuelva
y dile que la quiero,
que solo la espero
en la orilla del mar.

A propósito de este bolero, tuvimos una discusión. Hicimos reuniones escriturales y editoriales para enfocar este texto: en una de esas sesiones discutimos si el autor de la cuarteta del bolero había sido el colombiano José Benito Barros Palomino o el cubano José Berroa Rivera.

Como sabemos, José Benito Barros Palomino compuso canciones de río. Nació y vivió en El Banco, municipio del departamento del Magdalena. El Banco es un municipio enclavado en un encuentro tributario, donde el río Cesar descarga sus aguas en el gran río Magdalena. El nombre del municipio se debe al “hecho de encontrarse el sitio ubicado sobre un peñón en forma de banco”, dice Wikipedia. En cuanto al argumento, supongamos una escena: digamos que José Barro visitó el mar (de hecho, era un gran viajero) y compuso un bolero ante esa inmensidad, comparada con los ríos de donde él venía. En este caso, sería un bolero de deslumbramiento según una distinción clasificatoria: “¡Oh, mar”!, tendría que decir el compositor del río frente a la infinita extensión del Caribe, con Luna y todo. Es poco verosímil que un hombre de río y de gira, en vez de deslumbrarse con el mar, piense en tomar al desprevenido mar como lugar para una cita amorosa, con la intermediación de la Luna.

Por otro lado, lo que tenemos en el bolero es una conversación íntima con un satélite natural con perspectiva planetaria, la Luna puede ver a su amor en cualquier punto del planeta al que se haya ido. La Habana es una ciudad que está expuesta al norte del mar Caribe. El habanero José Berroa Rivera tiene al mar por cotidiano, le queda mucho más familiar ponerse una cita en su

orilla, no como visitante, sino como vecino. Esas son las discusiones de los aficionados al bolero y que, en este texto, ayudan a conocer con más detalles las características de este género musical que, además de astillar corazones, ha sabido juntar a los países vecinos de lengua, lugar y emociones.

Volviendo a Gabriel, seguimos pensando que el exitoso escritor de novelas decide ser celoso con la historia (a pesar de que se dedica a la ficción) y no aplicar ni explicar los boleros explícitamente en la novela. Aunque, en la novela está citado un verso: “Del puente me devolví/ bañado en lágrimas” (García Márquez, 1985), un posible bolero mexicano, composición del zapoteca (de Fresnillo) Manuel M. Ponce (1916) y cuyo título es *Rayando el sol*. Hay una bonita versión veracruzana, interpretación de Chavela Vargas, grabada en una temprana carrera de la cantante, pero muy posterior al tiempo y espacio de la novela de Gabriel. En la versión de Chavela (1961) toma forma un bolero caribeño, en la puntualidad de Centroamérica, donde predominan las cuerdas a voces, el guitarrón hace la percusión y la histriónica voz de la solista hace el resto.

Para quienes que se interesen por escuchar este bolero y los demás, hemos organizado una lista de reproducción en Spotify con los boleros invocados en este texto. El acceso a dicha lista de reproducción está disponible mediante el siguiente QR.



En la novela de Gabriel, antes del encuentro en la plaza entre Fermina y Florentino, lo romántico consistía en que el amor fuera posible, a condición del sacrificio carnal, una oportunidad del escritor para dejar a la pareja de enamorados suspendida en la eternidad del verso de un bolero, aunque solo parezca una carta breve. Nos referimos al bolero como el cantar cándido, lírico y repetitivo de las barriadas románticas del amor galante. Tal vez Gabriel, escritor de la novela, encontró la posibilidad de sugerir

el bolero como salida para todo dolor, más debido al dolor que expresa el bolero que a la indiferencia de seguir viviendo a pesar de ese dolor. La diferencia es que el dolor por un mal amor puede llegar a producir poesía (así sea de despecho) y la indiferencia estoica por el dolor puede llegar a frustración. El inevitable dolor del ser humano tiene una salida particular en el bolero. Y esta frase sintética también es interesante si fuera reversible: es porque habría una salida particular como opción, en una expresión artística popular como el bolero, que el dolor ineludible pueda ser enfrentado. La salida estaría en la paciencia atenta de una obsesión, frenética, azarosa y posesiva, como se expresa en un bolero escrito por el lírico boricua Pedro Flores (1935):

Yo estoy obsesionado contigo
y el mundo es testigo de mi frenesí
y por más que se oponga el destino
serás para mí.

Por otro lado, y volviendo una y otra vez a la carta del epígrafe, el desengaño de la expresión “me di cuenta” es el escenario donde se sale de lo imaginario y se choca con la realidad. Podríamos decir que Fermina, en el encuentro con Florentino en el mercado, sufrió uno de esos cañonazos de asedio, frecuentes en la ciudad amurallada de la novela. El cañonazo de “realidad” derrumbó lo imaginario en la impúber Fermina, ilusión alimentada por el tedio de la castidad y el asedio de las romanzas prohibidas. Recuerden que los cañonazos también habían sido detonados en la novela porque se creía que el humo de la pólvora combatía la enfermedad azul llamada cólera. Es bueno que recordemos que primero fue el encuentro Fermina-Florentino, después tuvo un tiempo para pensar la carta y al final, ¿por qué Fermina, cuando dice que al verlo se dio cuenta de la ilusión, la relación amorosa o sentimental se da por acabada de ambas partes? ¿Acaso es delito la ilusión?

Insistimos, en el contenido de la carta recae el peso de la conjetura que hacemos. En el pretendido verso de un bolero ofrecido a la prosodia, ¿qué había antes de ese momento del encuentro que impidiera no haberse dado cuenta de la ilusión? Tal vez un presupuesto romántico hecho de caligrafía, metáforas y

el riesgo de las cartas furtivas se destruye con una constatación lúgubre de un gusto avaro y gótico. En la imagen gótica incluimos las caminatas de Florentino sin compañía entre las sombras, el traje heredado, el sombrero del otro siglo y el paraguas oscuro. Previo al encuentro, “ella volvió la cabeza y vio a dos palmos de sus ojos los otros ojos glaciales, el rostro lívido, los labios petrificados de miedo” (p. 126). De nuevo, la pregunta inversa también podría funcionar: ¿qué le faltaba antes a Fermina Daza que no se daba cuenta de la ilusión? La respuesta inmediata sería: a Fermina le faltaba ver a Florentino más de cerca. El desengaño desata el drama: haber amado a otro, el de las afiebradas escrituras de versos del romancero, que deja de existir con el ingreso de la “realidad”. Ya estaba ahí, pero Fermina no había comprendido que era una ilusión. Entendemos la ilusión como una modalidad para tramitar la vida, incurriendo en aferrarse impunemente a la comodidad estable de la apariencia. Pero Fermina está afiliada a un romanticismo diferente, milita en la facción aventurera y lleva en las venas sangre de curtidos contrabandistas, por eso la respuesta concisa, la confesión, la desilusión. Esto es el verso de un bolero de la desilusión. Fermina pertenecía al mundo del mercado, cuyo asunto dominante es tasar por anticipado las oportunidades. En ese sentido fue de éxito pedagógico el método cerrero del padre de Fermina, aquel viaje de vicisitud culminado con el arribo salvador al seno de la familia lejana. El regreso del viaje pedagógico organizado por el padre de Fermina, Lorenzo tiene un efecto disuasivo definitivo. Con el ritual de realidad parece decirle el padre a la hija: es dura la vida, pero al final hay alegría con la familia, el método vicisitud-parranda fue un plan ganador porque le hizo a Fermina ver la ilusión.

¿Qué se necesita para sostener una ilusión? “Lo que hasta entonces había sido para él [Florentino] una mera ilusión se convirtió gracias a ellas [las viudas] en una posibilidad que se podía coger con las manos” (p. 237). Al romántico se le confiere cierto escapismo; algo de verdad habrá en ello cuando el escapismo, como forma moderada del honor, ha aparecido en los bordes de las crisis humanas. La idealización de cualquier ilusión está lejos de ser irracional; funciona con la certeza que ofrece lo sensible, lo accesible y compartido, la seguridad referencial de lo común.

Esto, por el lado de la ilusión, es como aquello que no se puede “coger con las manos”. Por el lado del contexto de la cita anterior, lo que Florentino ya podía coger con las manos, es el fin de la ilusión, la ilusión de hacer carne del verbo, conseguir licencia para yacer íntima y legalmente con Fermina, flor de ventana, cándida y cálida ocupación de una remitente.

Las fuerzas eróticas de Florentino se exacerban y acumulan, hasta que la fuerza de otro cañonazo en la novela destruye la casa de la viuda de Nazaret, la cual se refugia en el cuarto de Florentino. Ella misma dice que Florentino en la cama les hace un gran favor a sus ganas. La viuda de Nazaret es una de esas mujeres de Gabriel, como Ana Magdalena Bach en la novela póstuma *En agosto nos vemos*, mujeres que deciden o son decididas por la gloria de las ganas. Los cañonazos son una decisión de ruptura y una calamidad que propicia la tramitación sexual de la extinta condición romántica, el rechazo de Fermina arroja a Florentino a una iniciación sexual accidental o, al menos, diferida (el asedio naval, el cañonazo, los daños materiales). Esto nos aleja aparentemente del bolero, pero el género cuenta con esa atmósfera que ofrece la novela para disfrutarla. La atmósfera queda completada con la puntuación rítmica (compás binario), la sintaxis astuta (distribución de metáforas) y la melodía del bolero, adherido al fondo, que el lector puede escuchar si se enfoca en la composición lánguida y escuálida de los ruidos urbanos.

Dicen que el bolero que más le gustaba a Gabriel García Márquez era *Nube viajera* del chiapaneca Jorge Massías (1984), donde el cantante se desgarran en lamentos por un amor en vuelo, inasible. La falta de posesión es la que produce el lamento, la declaración de deseo. Este bolero podría ser la carta que Florentino le pudiera haber compuesto a Fermina, en respuesta a la carta que comentamos. Fermina había salido en un cruel viaje para alejarse de su inconveniente amado y él, además de estar pendiente a través de los telegrafistas amigos, pudo hacer este ruego:

¿Dónde estás?

Detén tu vuelo y vuelve a casa nube viajera
por una sola de tus caricias
todo lo diera

aunque volvieras de nuevo a irte
lejos de mí.

¡Ea! ¿Por dónde vamos? Los boleros pueden clasificarse con muchos criterios. Surgen los tipos en el criterio de Natalio Galán (1983) con el inicio del siglo. Vamos a intentar una distinción de melómano. Proponemos separar con ejemplos los boleros por su espíritu, por su forma general, por el acto dominante en el decir de la letra y el acompañamiento musical. Porque en el bolero, el protagonista es la voz del solista contando una tristeza. Con esta clasificación esperamos seguir encontrando rasgos de bolero en la carta de Fermina a Florentino en esa novela de bolero que declara Gabriel de manera retrospectiva. La posible clasificación de los boleros que hemos escuchado se fundamenta en los matices de los asuntos de las letras del género. Al músico se le escapa la historia, pendiente como está del arreglo musical, las tonalidades, la armonía; para el músico, la voz es un instrumento más sin sentido.

Si en 1840 se observa su transición al 2 por 4; en el 60, la desaparición de seguidilla; y en el 90, la abundancia de boleristas orientales entregados a una estilística muy propia al género, no es ilógico esperar que en 1940 nuevas variantes lo constituyen, surgiendo del estilo del intérprete, ahora más definibles personalmente que aquellos “rayados” folclóricos de trovadores, moviéndose en círculos provincianos de menos repercusión cultural. Una internacionalización de Sindo Garay y su hijo Guarioné en la RHC habanera se extendía simultáneamente en milésimas de segundo por los meridianos 74 y 84 que abarcaba la extensión de Cuba. *La tarde*, cantada por ambos, dejaba de ser un espectáculo en mesa de café para diversión del grupo que les cercaba. Desde el cabo de San Antonio a la punta de Maisí se unificaba una audición musical” (Galán, 1983, 292).

No obstante, en el caso del género bolero, por muy melódico y reconocible que sea un bolero, sin la letra, sin lo que dice la voz y cómo lo hace, todo bolero pierde su género porque este nació y vivió para las serenatas y para evocar emociones a través de lo que decía.

Podría ser que, en otro registro, el bolero pueda distinguirse por su tono (véase figura 1). Los diferentes espíritus producen un tono una forma específica general.

Figura 1. Posible división de los boleros por su espíritu



Además de la tonalidad musical, hay un tono literario, entendido como realización del espíritu. Natalio Galán fue un compositor, profesor y musicólogo camagüeyano, en el muy citado libro *Cuba y sus sones*, específicamente en el capítulo que titula “1870, el degenerado bolero”, dice:

El bolero prestó a la palabra todas las oportunidades para encontrarse melódicamente en una atmósfera de tensión dramática, cada sílaba sirviendo a la nota que formaba el arabesco, prefiriendo los intervalos conjuntos para alcanzar un clímax de octava. La tensión llegaba a través del texto que domina sin permitir el dramatismo de un aria de zarzuela. En el bolero se encontraba la repulsa más certera a cualquier virtuosismo dificultando su interpretación. Se les cantaba en la intimidad de una peña con todas las características de un círculo romántico, más entusiastas sus componentes que críticos a la caza de fallos; se oía con el corazón, el cual estaba entregado a puros sentimientos entre palabra y palabra. [...] La estilística sí se unifica con la temática del texto: el eterno conflicto, separándose del bucolismo de la guajira, sin intentar lo sentimental de la habanera. (Galán 1983 p. 286)

Al final de su capítulo, Natalio Galán traza una cronología del bolero cubano:

- 1674: instrucciones de Gaspar Sanz con las características armónicas del *pasacallo* cubano en 1830.

- 1780: en España el bolero es estimado como danza teatral.
- 1792: aparece anunciado en el Papel Periódico de La Habana.
- 1815: popular en Cuba como bolero español.
- 1836: el *pasacallo* indica el bipartidismo de las boleras.
- 1850: la Danza cubana utiliza el *cinquillo* en Santiago de Cuba.
- 1867: la *seguidilla* no se le hace indispensable como texto.
- 1870: le acompaña el *cinquillo*.
- 1900: surgen los tipos.
- 1950: experimentación entre modalidades contradictorias.

Para una comprensión del bolero, es importante señalar que es un género de raíces orales que no resta belleza a las letras. Cada una de esas canciones era tocada una y otra vez y, como artesanos que son los músicos en general, estos bohemios jóvenes afinaban y compaginaban los arpegios con ensayos y más ensayos; todo esto junto a sus oficios varios, como zapateros, pasteleros o vendedores. Las serenatas eran una modalidad social que tuvo un fuerte movimiento en Santiago de Cuba. La galantería amorosa frente a la ventana de una flor primaveral componía versos repletos de memoria musical y poética. Con la difusión del bolero por la radio, la televisión, el cine y el incipiente comercio de discos de vinilo y acetato, algunas características cambiaron, como las letras, que dejaron atrás las galanterías para abarcar temas como el lamento y la queja a lo largo de las primeras décadas del siglo XX.

En este momento podríamos tener un bolero con un espíritu de arrepentimiento con un tono festivo o con un espíritu de declaración y tono desafiante. A continuación, en la tabla 1, hay algunos ejemplos para ir entendiendo el argumento de las distinciones entre boleros por su espíritu.

Tabla 1. Propuesta de clasificación aficionada de los boleros

Por su espíritu	Ejemplo (intérprete)
Despreciativo	Cenizas (Toña la negra)
Arrepentido	Total (Celio González)
Demandante	Mi amor fugaz (Benny Moré)
Quejumbroso	Lamento borincano (Daniel Santos)
Halagüeño	Mujer divina (Joe Cuba)
Notificante	Amigo de qué (Orlando Contreras)
Declarante	Tu voz (Celia Cruz)

En función del tipo de espíritu que predomine, este se combina con las categorías anteriores, formando una frase como “en un espíritu demandante, con un tono desgarrado y un lenguaje cotidiano, interpretado por una sonora” (ver figuras 2 y 3).

Figura 2. Posible distinción de los boleros por su tono

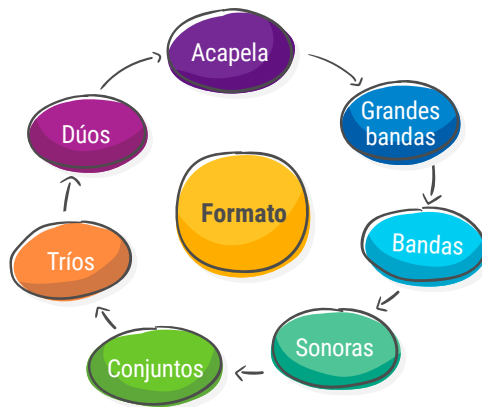


Figura 3. Posible distinción de los boleros por su lenguaje



En la interpretación de los boleros, estos se pueden distinguir por su formato (figura 4); en esto va el tipo de arreglo, la variedad melódica y rítmica, los cuales complejizan el bolero a medida que se suma el acompañamiento instrumental, cuerdas de instrumentos, y lo hacen más grandilocuente, como los boleros interpretados por Benny Moré con su Banda Gigante de más de 40 músicos.

Figura 4. Posible distinción de los boleros por su formato



De la misma manera, hemos hecho más distinciones para los boleros. Poesía modernista, urbana, popular, masiva y trovadoresca; “el bolero es el desahogo y el reflejo musical del latinoamericano”. Es posible una rivalidad con el tango, la bossa o la plena, en cuanto a ser un desahogo, según la tesis doctoral de Pablo Alexis Santos-Sánchez, de 2021, titulada *Creación e interpretación del bolero.: una aproximación desde la historia, la literatura y la performance*.

Finalmente, la clasificación que proponemos se la vamos a aplicar a la frase destacada en el epígrafe, la que creemos es la columna vertebral de este gran bolero llamado El amor en los tiempos del cólera. Si la frase que usamos de epígrafe es un verso de un bolero, incluso sin melodía, escuchamos un espíritu, un tono, una procedencia, un lenguaje, interlocutor... y quién habla. Podríamos intentar la siguiente caracterización (tabla 2).

Tabla 2. Caracterización de la carta según categorías propuestas

“Hoy, al verlo me di cuenta que lo nuestro no es más que una ilusión”	
Categoría	Caracterización
Por su espíritu	Despreciativo
Tono	Desafiante
Procedencia	Colombiana
Lenguaje	Falaz
Formato	A capela
Interlocutor	A Florentino
Quién habla	Primera persona

Suponemos que el resto del bolero debe dar más información, pero qué más información que la ofrecida por toda una novela. En nuestro caso de novela, es una obra ofrecida como universal. Aunque más adelante veremos ejemplos de otras frases destacadas en la novela de Gabriel, candidatas a ser otros versos de bolero. Toda la novela respalda el verso, ¿qué más necesita un bolero? Ya hubiesen querido Orlando Vallejo y Rolando Laserie tener una novela de este calibre para respaldar los boleros que cantan al desamor, a la denuncia, al desgarrar de un destino cruel vivido de primera mano.

Hasta aquí hemos supuesto la arquitectura narrativa de una novela-bolero, anclada en un posible verso, contenido en una carta breve que pliega la trama. Nos parece que, siendo así, el verso de otro bolero, el bolero de Florentino, heredado de su padre: “Lo único que me duele de morir es que no sea de amor”. Florentino Ariza descubre que ha asimilado a su padre natural en el verso encontrado, escrito en los mismos términos que él hubiese usado, piensa. Podríamos pensar nosotros que, incompleto en este verso, el bolero se cuele entre los conflictos y sobrevive a las diferencias entre el hijo y la figura de su padre. A pesar de la diferencia generacional, en un verso de bolero queda la repetición de un vínculo, a pesar de las circunstancias. Recuerden que el padre biológico de Florentino lo margina, muere sin darle el apellido y considerándolo un bastardo del que se ocupa su hermano. Pero

alguna vez ambos fueron románticos idénticos a pesar de las diferencias sociales y emocionales.

Rolando Laserie canta y él mismo sufre porque el bolero está escrito en primera persona. La mayoría de los boleros cuentan, en ese momento, lo que siente el que canta cuando lo hace. El cuento que cuenta el bolero es sobre el mismo que canta. El protagonista del bolero *Hola, soledad* es escuchado en bares y coreado por los hombres y mujeres tristes, bebedores y atormentados por la ilusión. El que canta tiene amigos y conocidos por montones, entre ellos, ¿ningún confidente para su pena?, ¿por qué?, ¿por qué tiene que hablar con un sentimiento?, ¿cuál es la terrible confesión no apta para humanos, aunque se lo cuente el público? La soledad es el fetiche, aquello que está en lugar antropomorfizado o animista del confidente.

Hola, soledad,
esta noche te esperaba,
aunque no me digas nada,
es tan grande mi tristeza,
ya conoces mi dolor. (Laserie, 1972)

El objeto de la confesión puede ser un astro como la Luna, a la que dotan de escucha basada en su omnipresencia, salvo en la fase de luna nueva. Bienvenido Granda canta el bolero *En la orilla del mar* (1951), donde ahora la Luna ocupa el objeto común que media entre el amante y su amada.

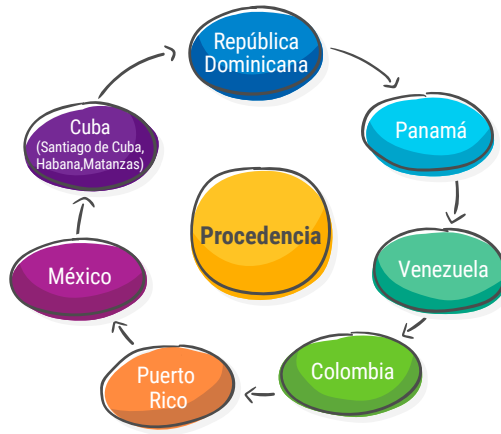
Además, el que canta con tristeza también se lamenta de no tener a quién contarle su gran secreto, la confesión de su debilidad, de su herida. Por no poder compartir su secreta pena, el cantante ha tenido que acudir a hablar de lo que siente a una figuración, a un animismo, y no reconocer que está hablando solo o que es débil por dejarse ver sufrir por una mujer.

Adicionalmente está el humor que consiste, como ya hemos señalado, en que ese secreto inconfesable está escrito para ser cantado a un público. Por eso recurre a la instancia de la fantasía donde se mantiene a salvo su secreto, el secreto de la flaqueza.

Luna, ay, ruégale que vuelva
y dile que la quiero,
que solo la espero
en la orilla del mar. (Granda, 1951)

El bolero proviene del danzón, con el que comparte el compás de dos cuartos y los cinquillos: corchea, semicorchea, corchea, semicorchea, corchea. Aunque, Rosendo Ruiz (hijo) en su ensayo de 1997, *El bolero cubano*, dice que “realmente no es un cinquillo, sino un grupo de cinco notas sincopadas de diferentes valores que forman un tiempo regular”. Es tan importante el estado de ánimo del cantante en el bolero que el primer bolero compuesto se llama *Tristeza*. Según Helio Orovio (1981), un primer bolero data de 1883 y fue compuesto por José “Pepe” Sánchez, un santiaguero, al que la mayoría de los historiadores le concede el mérito de ser el creador del género caribeño. Es importante introducir aquí la discrepancia del músico y musicólogo cubano Leonardo Acosta (2004), en su libro *Otra visión de la música popular cubana*. Para Acosta, es un mito los inventores de nuevos ritmos, porque los ritmos siempre son una “creación social colectiva”. No obstante, el mérito de Pepe Sánchez es haber sido un trovador y serenatero que promovía las canciones que circulaban a finales del siglo XIX por las esquinas caribeñas de Santiago de Cuba. Según Natalio Galán, la morfología de los primeros boleros data de la primera mitad de los ochocientos, en La Habana, aires occidentales de ida y vuelta como el *pasacallo* o la *cachucha* rompen el compás ternario del bolero español del mismo nombre y lo rehacen (véase figura 5). El bolero tuvo dos vías de propagación en el Caribe: una temprana propagación marinera hispanoparlante debido a que la letra lírica es muy importante para la historia, para la situación, para entender la dialéctica amorosa; otra vía en la posterior diseminación radial, en onda corta, desde el sur de la mayor de las Antillas.

Figura 5. Posible división por la procedencia del bolero



Podemos, incluso, hacer una corta divagación para entender las posibilidades que ofrece la denominación del género de música popular que abordamos, en culturas producidas por siglos de circulación e intercambio por las aguas marineras, compartiendo la mayor cantidad de tiempo la misma lengua, a pesar y gracias a las mezclas; la misma corriente del golfo lo mezcla y distribuye todo viniendo desde el tórrido Ecuador. De otras formas convergentes, los aborígenes (“los que viven en un lugar desde el principio o el origen”) caribes salen a la cuenca desde la selva sudamericana por el río Orinoco, la gran familia arawak, taína y siboney, que junto con los aborígenes guanajatabeyes, se establecieron o saquearon las islas y el litoral. Según esto, “caribe” es una denominación imprecisa para todas las ínsulas y países continentales de la cuenca. El amplio golfo con gran cantidad de islas fue el territorio más erosionado por la colonización europea. Por ejemplo, en el siglo XVII ya los españoles habían exterminado a los guanajatabeyes y a los taínos-siboneyes, pobladores “originarios” de Cuba, aunque pertenecientes a familias lingüísticas distintas. Por otro lado, “Antillas” es una denominación sedimentológica, las superficies habitables del amplio golfo son formaciones sedimentarias en forma de islas, cayos y archipiélagos. En cambio, “Caribe” es el mar. Cierto es que pudo llamarse mar Taíno o mar Guanajatabey, pero estas dos poblaciones del siglo XVI no dominaban el mar. El mar de los caribes es fruto de las formas que tenían los españoles de ir ordenando la existencia

de una lengua desconocida plagada de caníbales y calibanes. Otro error que prevalece. Los archipiélagos caribeños son una forma del mar, son islas que han resultado de la fuerza de las corrientes y los sedimentos, digamos que es el mar el que condiciona las posibilidades de las superficies habitables. En la novela *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, se muestra la intensa circulación marítima a finales del siglo XVIII, facilitada por las mezclas de la lengua común de un colonizador común. En ese mismo sentido, el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante dice, en su artículo *Salsa para una ensalada*, que el Caribe tiene como foco la ciudad de Santiago de Cuba y la circulación y los intercambios de sones, aires y humores ocurre en el sur de la cuenca de la costa sur de Cuba hasta la costa centroamericana y sudamericana. Por donde suben las aguas de la corriente del golfo, ¡cuidado, que eso deja por fuera al cosmopolita puerto de San Cristóbal de La Habana!, ¡y a Matanzas, costa norte, y a Caibarién, tierra del maestro Manuel Corona, autor del bolero *Longina!* Por una ruta más rápida que el son fue el bolero; las orquestas, tríos, conjuntos y sextetos incorporaron, en las primeras décadas del siglo XX, ambos géneros de la música popular a su repertorio de cabaré, estudios de grabación, radio y televisión.

Por lo tanto, el Caribe ni se reduce a las Antillas ni a uno de los otros pueblos originarios del territorio. En cambio, el mar como fuerza garantiza la circulación de la *caribeñidad*. Por lo tanto, el bolero al que nos referimos en la novela de Gabo es un bolero caribeño. Tan caribeño como los versos que inmortalizó Sindo Garay (1967) en su trova santiaguera:

Las penas que a mí me matan
son tantas que se atropellan
y como de matarme tratan
se agolpan unas a otras
y por eso no me matan.

La anterior estrofa del bolero que fue un poema ha sido clasificada recientemente como minificción por el experimentado comité editorial de la prestigiosa revista e-Kuóreo. El bolero es capaz de contar un cuento independiente; la letra es

para escucharla porque sale de los cantos callejeros de noticias cotidianas, donde el enamoramiento estaba todavía de un romántico tardío y criollo y mestizo. El cortejo romántico criollo suponía la persistente institución de la serenata: ofrecer una declaración de manera intempestiva y dulce, con cierta falta de recato y de sobrado sentimiento; contratada o convocada, la serenata es ofrecida como prueba de amor. La relación entre el bolero y el género narrativo mini- o microcuento pudiera ser otra manera más de relacionar el bolero con la novela de Gabo, ya lo decíamos: ¿cuál otro bolero tiene un respaldo narrativo de 380 páginas, según las cuentas del mismo autor?

Finalmente, el bolero como cuento tiene también entrañables recuerdos musicales de domingos donde el hombre, cuya juventud había sido una letra de bolero, cantaba uno de aquellos dramas vitales y forajidos que alientan la humanidad. El hombre al que le quedaba el bolero de la juventud cantaba en el desayuno, batía la nata producida por la leche hervida. Es el hombre que es padre y esposo el que mezcla la sal, escurre el suero, vuelve y bate mientras canta el bolero *La barca* (Cantoral, 1957):

Dicen que la distancia es el olvido
pero yo no concibo esa razón,
porque yo seguiré siendo el cautivo
de los caprichos de tu corazón.

Como último elemento hemos encontramos otro recurso bolerístico, tal vez con la perplejidad del descubrimiento lector de una impostura literaria (autor implicado) de lo verosímil, de lo creíble. Con esto culminamos el escrutinio de la novela como bolero... Creemos. La impostura literaria es la intromisión de Mercedes en la novela en tiempo pasado. “En la población de Magangué, donde nació Mercedes, cargaron leña para el resto del viaje”, Mercedes, la esposa del autor, de Gabriel García Márquez, nació en Magangué, todavía no había nacido para el tiempo de la novela y llega a la trama sin avisar, anacrónica y analógica. La irrupción de la realidad entra a la escena de ficción, se desliza como una anécdota más, al final de un párrafo más de descripciones exóticas, minuciosas y acaloradas. Textualmente

la intromisión tiene el tono de la complicidad con el lector, pero no es el narrador el que habla, es el autor que confirma la dedicatoria explícita, al inicio de la novela. Como Florentino dejaba las cartas en las grietas de los muros de la vieja muralla, el escritor Gabriel deja una carta oculta entre las líneas de su delirio.

Epílogo

El escritor Gabriel, en su declaración periodística reconoce, de manera implícita, que puede llegar a considerarse una broma que exista un bolero de 380 páginas: “más serio que en broma [...] es un bolero de 380 [páginas]”. Además, pareciera que tiene un componente de humor, por ejemplo, exagerar por agrandamiento: una novela es un bolero. La pregunta sería: ¿qué clase de elementos debería tener una novela para que sea un bolero? Las respuestas a esta pregunta empiezan por donde definimos que la opinión de un autor (Gabriel García Márquez) sobre su obra publicada (*El amor en los tiempos del cólera*) está perturbada por haberse deshecho de la novela para poder hablar de ella como un objeto (esa novela). El periodista cataloga su novela sin considerar que toda recreación del pasado está contaminada por el presente. Puesta en el pasado, la novela es para el autor un recuerdo, y un recuerdo es mucho más que guardar lo que pasó en una unidad de información. Eso quiere decir que la opinión de Gabriel, así sea sobre su propia obra, es poco concluyente, dado que hay una incertidumbre que le da paso a otras posibilidades. La novela tiene versos de boleros. Como ya hemos reiterado, la corta carta que Fermina le envía a Florentino está marcada con letra bastardilla en algunas ediciones de la novela, en aras de otras posibilidades, está donde la carta mencionada sea el verso de un bolero que declara una desilusión. Lo mismo la dramaturgia que la tonalidad de la novela recoge el tono lúgubre, trágico, celebratorio, declaratorio, etcétera. Esto nos lleva a la posibilidad de que el autor escribió la novela escuchando boleros, y se esperaría que algo de ese “sentimiento” del bolero se haya filtrado en la tonalidad de la narración; la cadencia de la audición se incrusta en los efectos acústicos de la novela.

Para finalizar este texto y desafiando toda prudencia y toda humildad, nos atrevemos a sugerir la letra de un bolero. Algo queda sin resolver en la pesquisa de los géneros, una inquietud que juega con el animismo, tan caro en el bolero, donde se ruega y confiesa tomando objetos como testigos. En este caso, nos dirigimos a aquella carta; a ella suplicamos para violentar el futuro de la obra cumbre de Gabriel, ¿qué hubiese pasado si la carta no hubiera llegado a su destino? No hubiera sido un bolero, ni siquiera Gabriel hubiera alcahueteado semejante idea. La falaz sugerencia de un bolero más en el corazón de los amantes acabaría con la tragedia de la ilusión, espantaría del requiebro la cálida sombra del sufrimiento, pero suprimiría un libro de todas las librerías y bibliotecas del mundo. Solo por falta de originalidad y sin otra música que el torpe sonido de las palabras para sí, la sugerencia lleva el nombre de “bolero”.○

La corta carta

*“Hoy, al verlo, me di cuenta
que lo nuestro no es más que una ilusión”.*

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.
EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA.

Carta, no quiero que llegues
porque traes carga de noticia brutal.
Por favor, desaparece,
no quiero que llegues,
porque si llegas,
me vas a matar.

Carta, tú avisas que ella no me quiere,
que todo lo borra y es mejor olvidar.
Por favor, no quiero que llegues,
pero si llegas, te voy a rasgar.

Si llegas, acataré tu breve tino,
haz que ella no me borre sin amor.
Carta, soy deuda fiel a tu favor,
traes inicio al sombrío camino,
carta, te pido, cambia tu destino.

Referencias

- Acosta, L. (2007). *Otra visión de la música popular cubana*. Editorial Letras Cubanas.
- Galán, N. (1983). *Cuba y sus sones*. Editorial pre-texto/música.
- García Márquez, G. (1985 [2019]). *El amor en los tiempos del cólera*. Penguin Random House Editorial.
- Giro, R. (comp.). (1997). *Panorama de la música popular cubana*. Editorial Universidad del Valle.
- Orovio, H. (1981). *Diccionario de la música cubana, biográfico y técnico*. Editorial Letras Cubanas.
- Orovio, H. (1995). *El bolero latino*. Editorial Letras Cubanas.
- Rico, J. (1988). *Cien años de boleros*. Centro de estudios musicales de Latinoamérica.
- Santos-Sánchez, P. A. (2011). *Creación e interpretación del bolero, una aproximación desde la historia, la literatura y la performance* [Tesis de doctorado, Escuela de Doctorado de la Universidad de Jaén].

La técnica vocal extendida: una lectura desde la voz de Yōko Ono



Sebastián G.
Paredes*

RESUMEN

Aunque la figura de Yōko Ono suele asociarse más con el arte visual, el performance y el movimiento Fluxus, el autor se adentra en una lectura de su obra vocal desde la perspectiva de las **técnicas extendidas de la voz (TEV)**, destacando su importancia como pionera en la exploración vocal dentro de la música contemporánea y el arte sonoro. El texto analiza cómo Ono utiliza la voz más allá de los parámetros tradicionales, rechazando la idea de belleza vocal y explorando límites técnicos y expresivos en tres *Voice Piece for Soprano* (1961), *Cambridge* 1969 y *Don't Worry Kyoko y Fly* (álbum *Fly*, 1971)



Palabras clave: TEV, Fluxus, arte sonoro, Yōko Ono.

Aunque la mayor parte de la literatura existente escrita sobre la figura y obra de Yōko Ono aborda su práctica como artista visual, de *performance* o intermedia, es necesario aportar a la reflexión sobre el impacto que su creación sónica ha dejado en la música contemporánea y el arte sonoro. Esta faceta de Ono se ha abordado superficialmente en la lengua

* Cofundador y codirector de la plataforma Puente Laboratorio de Creación Artística. Fundador y codirector de SKORA Ensemble Vocal, coro institucional del Centro Universitario de Artes TAI. Creó y gestionó el ciclo de música contemporánea MicroRecital de Jóvenes Compositores Iberoamericanos en Conde Duque. Maestrante de Composición Musical y Artes Sonoras en la Universidad de las Artes en Guayaquil.

española, especialmente desde un punto de vista musicológico y desde el campo de la composición académica contemporánea.

Quizás esto tiene que ver con los paradigmas negativos que se han construido alrededor de ella, con los cuales la artista ha tenido que lidiar a través de su carrera y que, lamentablemente, aún se mantienen vigentes. Este texto propone un acercamiento a las técnicas extendidas de la voz (TEV) a partir de la obra de Yōko Ono, quién quizá, sin premeditación alguna, se convirtió en una pionera en el desarrollo de estas técnicas. El objetivo es visibilizar su aporte, generar un espacio de análisis en torno a su figura y su trabajo como compositora y vocalista contemporánea experimental y a cómo su trabajo subvierte los discursos tradicionales sobre la voz y el sonido. Para lograrlo, este texto brindará una aproximación crítica sobre algunas obras sonoras de Ono, para acercar al lector a una apreciación del uso de las técnicas extendidas de la voz utilizadas por Ono y, finalmente, se hará una mención crítica desde el análisis del uso de tecnología para la producción de electroacústica y otras herramientas paralelas como partituras, pero también la lírica y la relación de la compositora con la melodía y su versatilidad dentro del campo de la composición musical.

Nacida en 1933 en Tokio, Ono estuvo fuertemente relacionada con la formación académica de ciertas disciplinas desde temprana edad. Desarrolló conocimientos sólidos y una profunda sensibilidad para el canto, la composición y las artes plásticas debido a su contexto familiar (Sheff, 2025, 42), hecho que responde a la posición favorecida que su familia tenía en ese momento. Se mudó a Nueva York en 1953 para enfrentarse al ajetreado mundo de la producción artística de vanguardia en la posguerra; entonces empezó a emerger como una artista conceptual, vinculándose particularmente con el movimiento Fluxus y, por otro lado, trabajando de cerca con John Cage, compositor experimental quien consideró el uso de operaciones de azar para la producción de música, lo que le permitía liberar a la composición de la toma de decisiones (Lester, 1989, 296).

Y aunque Yōko Ono tuvo un papel clave en la articulación de la filosofía Zen, que Cage utilizaría en su obra, durante los primeros años de Fluxus fue considerada simplemente como

una anfitriona de eventos, mas no como una artista consolidada. Como era de esperarse de un entorno liderado por artistas hombres, las artistas y compositoras mujeres eran relegadas a otras actividades que las mantenían fuera del foco principal de la difusión de sus obras (Brown, 2012, 116). De todas maneras, Ono emergería como una de las artistas intermedia más importantes de los movimientos de vanguardia; produjo varias de sus obras más importantes como *Cut piece* y su libro de instrucciones *Fluxus Grapefruit*, ambos en 1964.

El trabajo que Ono realizó a partir de su práctica como artista visual, sonora y filmica le permitió también establecerse como un ícono del movimiento feminista utilizando algunas de sus piezas como espacios de resistencia frente a la hegemonía masculina en las artes y a favor de la defensa de las diversidades. De esta manera logró mostrar una profunda exploración de las dinámicas de poder establecidas en los circuitos de arte y visibilizó el rol desigual y oprimido de mujeres y disidencias. En ese sentido, su producción vocal, en piezas como *Voice piece for soprano* (1961) o sus producciones discográficas como *Fly* (1971), le permitió establecer un espacio para la exploración y crítica desde el sonido utilizando la voz expandida como herramienta principal.

La música de Ono ha sido objeto de duras críticas debido a su naturaleza estridente y radical, ya que como creadora sonora ha utilizado la voz como el medio de expresión para su pensamiento extramusical, es decir que no responde a estructuras formales de la música tonal-modal de tradición escrita, sino más bien a construcciones que devienen de su práctica como artista de *performance* y conceptual. En su obra se pueden encontrar cruces entre la música y otras disciplinas artísticas y, a su vez, con nuevas configuraciones alrededor de las artes que usualmente habitan afuera del lenguaje musical tradicional. La voz de Ono ayuda a la identificación de un camino que muestra claramente la relación entre el cuerpo, sus afectos y el sonido, donde el cuerpo se hace presente a través de la voz, convirtiéndose en sonido. Es decir, lejos de querer brindar una experiencia sensorial agradable, Yōko Ono se permite explorar técnicamente su instrumento para encontrar otras semióticas de la voz que erradican el peso simbólico que lleva la producción vocal: lo lírico, lo bello (Brown,

2012, 116) o lo convencional dentro de los discursos culturales tradicionales.

En principio, definir las TEV puede resultar sencillo porque en términos generales se puede considerar que es el uso no tradicional de la voz. Sin embargo, esta definición no alcanza a abarcar las complejidades de estas prácticas vocales, pues el término “tradicional” se puede interpretar como un concepto construido desde una visión meramente occidental. La idea de “tradicional” se ha construido desde una perspectiva cultural de Occidente; no obstante, el estudio de las TEV se enriquece cuando se consideran también las prácticas vocales de diversas culturas y etnias no occidentales (Edgerton, 2014). De tal forma que, para el lector no familiarizado con estas técnicas, el uso de términos como “tradicional” puede resultar útil para reconocerlas. Aun así, se debe tener en cuenta que una definición más detallada y que responda a los criterios y enfoques del lector, quizá, se pueda encontrar desde la misma práctica del canto o la autoentografía vocal.

Esto demuestra que considerar una única acepción de lo que son las TEV resulta bastante complejo, pues los límites que indicarían lo que es una TEV pueden ser un terreno bastante difuso, tanto desde el punto de vista del cantante como desde el punto de vista musicológico y etnomusicológico.

A partir de una postura técnica, definir las TEV también implica reconocer el posicionamiento del propio ejecutante. En ese sentido, Jane Manning (2020) en *New Vocal Repertory* reconoce que el entendimiento de estas técnicas no es algo que necesariamente responda a un solo campo del conocimiento o de la práctica artística:

Nunca he entendido del todo qué se quiere decir con “técnicas vocales extendidas”, que me parecen simplemente anotaciones y la racionalización de un caleidoscopio de sonidos, algunos de ellos más propios de un patio de juegos (o una granja). A menudo requieren el dominio de una amplia variedad de efectos relacionados con el habla, generalmente muy dramáticos y declamados. Los susurros y gritos necesitan una habilidad

y cuidados especiales, sobre todo si los intenta un cantante sin experiencia¹.”

Este postulado de Manning pone en evidencia la importancia de reflexionar sobre la epistemología de estas técnicas, es decir, cómo se construye el conocimiento en torno a ellas y desde qué perspectivas se estudia para aportar al discurso musical. En todo caso, aunque el campo de investigación de las técnicas extendidas de la voz sigue en expansión, el principio es claro desde el punto de vista de este documento: la voz extendida es el uso no habitual de la técnica vocal en contextos en los que la voz entonada, lírica y bella, es decir, la voz no abyecta, es la constituyente de un discurso musical *aceptable*.

Con este contexto, podemos volver a la obra sónica de Yōko Ono. Se han seleccionado algunas piezas de ella para ser analizadas brevemente en este documento. Este ejercicio pretende representar una aproximación crítica al uso de las TEV, la manera en la que la intérprete instrumentaliza la voz para habilitar cruces interdisciplinarios y, también, reconocer el contenido lírico, técnico y formal que estas piezas pueden tener en su concepción o interpretación. Al ser una artista Fluxus, durante los 60, Ono se relacionó de cerca con músicos de la corriente de *avant-garde*, como La Monte Young o Meredith Monk, y mantuvo una estrecha relación con John Cage, a quien guió durante su gira en Japón en 1962.

Voice piece for soprano es una de las piezas de Ono directamente vinculada al arte dadá y es un claro ejemplo de su paso por Fluxus. Esta pieza para voz es relevante desde el punto de vista de su soporte, pues se trabaja desde una partitura y por su lectura, como una experimentación interdisciplinaria. Si bien es cierto, esta partitura no está pentagramada, lo cual resulta bastante común para la música experimental de los 60, la partitura de esta pieza es uno de sus poemas Fluxus encontrados en su libro *Grapefruit* y, como todos los demás, es un poema que invita a la

¹ Traducción propia. Texto original: “I have never quite understood what is meant by ‘extended vocal techniques’, which seem to me to be merely the annotating and rationalizing of a kaleidoscope of sounds, some of them more familiar in a playground (or farmyard). These often require command of a wide variety of speech-related effects, often highly dramatic and declamatory. Whispering and screaming need special skill and care, especially if attempted by an inexperienced Singer”.

acción; en este caso, el grito es la acción que la compositora indica, agregando los lugares y dirección del grito. Generalmente, en las interpretaciones de esta pieza, tanto de la propia compositora como de otros intérpretes, el grito suele ser realizado de manera improvisada, sin un control definido o una técnica en particular.

Yōko Ono conoce a John Lennon en 1966, y a partir de 1968 empezarán una amplia colaboración de creación artística hasta la muerte de Lennon en 1980. En este marco, en 1969 ocurre el lanzamiento de su segundo disco *Unfinished music no.2: life with lions*, que abre con la pieza *Cambridge 1969*. Durante estos primeros años de experimentación conjunta, Ono sumergió a Lennon en las tendencias de música experimental de los 60; a lo largo de todo este disco se presentan piezas con un alto grado de improvisación por parte de ambos. Al enfocarnos en *Cambridge 1969*, podremos notar que la voz de Yōko Ono se presenta acompañada por la presencia improvisada de la guitarra eléctrica de Lennon. Durante los 26 minutos de duración de esta pieza, podemos apreciar como el discurso musical se desenvuelve en una suerte de pregunta-respuesta, donde la guitarra eléctrica colmada de efectos intenta aproximarse y amalgamarse con la voz; mientras que la voz, a su vez, intenta imitar y volverse una con los efectos que brinda la guitarra eléctrica. En cuanto al desarrollo formal de la pieza, esta se desarrolla con dos planos evidentes que se mantienen casi hasta el final: la voz de Ono y la guitarra de Lennon; casi al final de la pieza se empiezan a integrar otros planos que incluyen más guitarras superpuestas, sonidos percutidos de instrumentos y objetos con y sin afinación. Ya en los últimos minutos de la pieza, se suman saxofones en registros agudos produciendo efectos que, dentro de esta textura, parecieran imitar a cláxones. El último minuto de la pieza desintegra la textura por partes: primero la voz de Yōko que va produciendo cada vez menos ataques hasta desaparecer en un último grito que se desvanece en la saturación de la guitarra eléctrica, luego desaparece la guitarra de Lennon y esa compleja textura que se creó durante toda la pieza se reduce a dos saxofones en dos planos bien diferenciados: por un lado, el claxon y, por otro lado, un motivo en saxofón que va a desaparecer lentamente como una especie de recuerdo. Esta superposición de efectos improvisados y trabajados

electroacústicamente permite al oyente realizar una transición desde el primer interlocutor que es la voz sobre la guitarra, hasta la inmersión en un escenario efectista que recuerda claramente a los paisajes sonoros, protagonistas de la música experimental de los 60.

Esta composición electroacústica para voz y guitarra eléctrica presenta una de las primeras aproximaciones de experimentación de la pareja, lo cual estaría presente entre el 69 y el 73.

En 1971, Yōko Ono publica su álbum *Fly*, el cual incluye una selección de temas que mezclan la influencia del *rock n' roll* en su práctica musical, pero también deja entrever el discurso conceptual que devino de su paso por Fluxus en algunas de las piezas, como *Telephone piece* o *Toilet piece*. Sin embargo, para los fines de este análisis, me concentraré en los números 4 del disco 1 y el disco 2: *Don't worry Kyōko* (*Mummy's only looking for a hand in the snow*) y *Fly*. Ambas piezas incluyen un variado abanico de TEV utilizados por Ono para desarrollar el discurso musical y nutrir la línea conceptual de las piezas.

En la primera pieza, Yōko hace referencia a su hija Kyōko, que fue separada de su madre sin consentimiento en 1969 por su padre Anthony Cox (Brown, 2012). En esta, la voz de Ono se acompaña con un ensamble de rock tradicional, sobre el cual su voz se sostiene en tres formatos a lo largo de la pieza. Por un lado, el uso de tensión extrema en los pliegues vocales para producir una oscilación de registro que va variando entre registros adyacentes y registros separados; por otro lado, la voz entonada en un registro repitiendo la frase “*don't worry*”, y finalmente un grito controlado, vocalizado y sin golpes glotales, lo cual produce un timbre con menos filtros y más brillante en su registro más agudo. Todos estos formatos son combinados de manera superpuesta o alternados diferenciadamente a lo largo de la pieza.

En *Fly*, la segunda pieza, Ono presenta un desarrollo de las TEV más amplio, combinando modulaciones en el uso del aire y la presión aplicada en sus pliegues vocales. La pieza inicia con Ono cantando un motivo con una voz extremadamente aireada, esto se produce al utilizar una columna de aire excesiva, lo que a su vez suma una serie de sonidos no vocalizados, que, de acuerdo con la definición de Edgerton (2014), son sonidos que se producen

sin ninguna vibración de los pliegues vocales y sin ninguna altura claramente definida, lo que generalmente está acompañado de un amplio espectro de sonidos inarmónicos. Ono hace uso en diferentes momentos de la cantidad de aire que utiliza para producir sonido, esto favorece a los efectos que logra al combinarlos con mayor o menos presión en sus pliegues vocales. Un sonido característico de la obra de Ono y que se escucha a lo largo de *Fly* es la oscilación de altura, lo cual se produce al realizar un movimiento rápido entre dos registros, ya sean estos adyacentes o separados, este efecto también se puede conocer como ululación. Sin embargo, al ser la ululación un efecto que se logra sin aplicar presión extrema en los pliegues vocales, la técnica de Ono se presenta como una combinación entre la oscilación de registros articulados por golpes glotales, lo que le permite agilizar la velocidad de esta sonoridad. El efecto que produce es una nota en un registro agudo, que se articula con un trémolo de pliegues o golpes glotales, estos golpes interrumpen la vibración en la altura aguda para producir rápidamente ataques en una altura más grave, logrando así un trémolo entre dos registros ampliamente separados. Finalmente, una técnica que resalta de esta pieza es el silbido glotal, un sonido que se logra en un punto de la parte superior de los pliegues vocales y que ocurre casi sin ninguna vibración, el efecto es un silbido que se da adentro del tracto respiratorio. Podemos apreciar este efecto muy brevemente en aquellos pasajes en los que Ono logra una oscilación de registro empezando en una nota de su registro extremo agudo. Otras técnicas que se pueden apreciar a lo largo de la pieza son *glissandos* que ocurren desde su registro de frito vocal hasta multifónicos que se producen al combinar sonidos producidos en sus pliegues vocales y otros en sus pliegues ventriculares, esto superpone dos registros, y el resultado sonoro es como si cantara una altura en frito vocal y sobre ella una en registro agudo.

Parta terminar, aunque el análisis de las TEV utilizada por Yōko Ono en estas piezas puede entenderse de una manera más amplia y extendida, para el alcance del presente documento es importante reconocer que este breve resumen cumple con el objetivo planteado.

En el marco de esta edición de *Hojas Universitarias*, resulta valioso abordar aquellas figuras que emergen como pilares de prácticas interdisciplinarias y que en su obra encarnan precisamente la expansión de los lenguajes artísticos. El trabajo de Ono, que transita entre la música, las artes visuales y el *performance*, utiliza la voz como objeto plástico y como agente articulador de su discurso artístico. La música de Ono es inseparable de su práctica visual y de *performance*. En ese sentido, su propuesta resuena con fuerza con la pregunta que atraviesa esta edición: ¿todas las artes quieren ser música? Su obra sugiere que más bien es la música, entendida desde sus formatos no tradicionales y subversivos, la que se sumerge en otras posibilidades, habilitando nuevas formas de escucha, práctica y expresión. Finalmente, encuentro importante mencionar que el aporte de Ono a las artes contemporáneas es la forma en que nos invita a imaginar y repensar nuestros posicionamientos frente al arte y, en ese espacio, reconocer que la fortaleza de la práctica interdisciplinar es la recursividad con la que el o la artista enfrenta la necesidad de expansión de sus lenguajes artísticos, al crear otros, habitando los cruces y asimilando el impacto de pioneras como Yōko Ono. ○

Referencias

- Bocaro, M. (2021). *In your mind: the infinite universe of Yōko Ono*. BookBaby.
- Brown, S. (2012). *Scream from the heart: Yoko Ono's rock and roll revolution*. *Volume!*, 9(2).
<https://bit.ly/4oDpUhE>
- Edgerton, M. (2014). *The 21st-century voice: contemporary and traditional extra-normal voice* (2.a ed.). Rowman & Littlefield.
- Lester, J. (1989). *Analytic approaches to twentieth-century music*. Norton.
- Sheff, D. (2025). *YŌKO*. Simon & Schuster.
- Manning, J. (2020). *Vocal repertoire for the twenty-first century volume I: works written before 2000*. Oxford University Press.

Dos ensayos breves sobre la música

El tiempo y la percepción de *Violin Phase* interpretada por Jonathan Morton*



Isabella María
Donato**

RESUMEN

Este texto pretende abordar preguntas acerca de la intención estética y los medios que se utilizan para la creación de una obra minimalista y, también, cómo se piensa la memoria de esta, de la cual no se puede negar una estética particular. *Violin Phase*, de Steve Reich, es una obra minimalista compuesta en 1967, pero la interpretación sobre la que se indaga aquí es la de Jonathan Morton, publicada en 2022 (London Sinfonietta, 2022). Esta obra para violín tiene cuatro voces, que pueden ser interpretadas por un solo violinista mediante la técnica de la grabación, tocando solo una de las partes en vivo, o ser grabadas en su totalidad; también hay versiones con cuatro violinistas para ser interpretada en vivo. Esta obra de Reich muestra las diferentes posibilidades que tiene para ser interpretada, más cuando se va representando en el mundo y mutando a través de los años, en particular por el avance tecnológico de las grabaciones.



Palabras clave: arte musical, percepción, patrones musicales, tiempo.

* Estudiante violinista del énfasis de interpretación del programa de Estudios Musicales de la Escuela de Artes de la Universidad Central.

** London Sinfonietta. (12 julio 2022). *Violin Phase-Steve Reich* [Archivo de video]. <https://www.youtube.com/watch?v=GF479y9Gsr8>

Repetición y percepción del tiempo

Todo lo que ha pasado desde los inicios del minimalismo hasta el día de hoy deja muchas preguntas sobre sus usos, intenciones y evolución; no obstante, una de sus intenciones estéticas más contundentes es la exploración de la repetición, y cómo esta afecta la sensación o la percepción del tiempo.

Desde hace unos años, este género se ha hecho presente en bandas sonoras de cine por sus particularidades, pero su propuesta sensorial no es clara para todos los oyentes; se podría afirmar que el público en general no conoce de dónde viene ni hacia dónde va esa música. De ahí, la importancia de hacer un ejercicio analítico y crítico sobre este movimiento musical.

Para hacer ese ejercicio, se ha seleccionado una versión de *Violin Phase* con cuatro violines, de Steve Reich, que tiene una intención expresiva y un componente visual que le permite al oyente conectar el movimiento y el sonido; de modo que se logren resaltar componentes del patrón melódico o, como lo dice el mismo Reich, sacar a la superficie sonora la parte del patrón que se quiere hacer notar”. Musicalmente, la intención del compositor es aumentar el volumen gradualmente para hacer que en el oído del público aparezca esa parte específica de los patrones que se forman, como si se tratara de ponerle brillantina a unas determinadas piezas de un rompecabezas en ciertos momentos especiales. El intérprete agrega efectos visuales que simulan un aura de colores alrededor de sí mismo, junto con el contraste de mostrar tres voces o líneas melódico-armónicas con ropa negra y solo una voz con ropa blanca.

A propósito de la conexión de este género con la percepción del tiempo mencionada, en *Anne Teresa De Keersmaeker's Violin Phase and the Experience of Time, or Why Does Process Music Work?*, Mariusz Kozak (2021) muestra la importancia de la relación del tiempo con la música en el caso de *Violin Phase*. De acuerdo con Kozak, es inevitable pensar en los propósitos estéticos de esta obra con el tiempo, además de las sensaciones y percepciones que puede llegar a experimentar el público, las intenciones del violinista y, en esta versión, las de la bailarina, al elegir modificar o mantener las indicaciones de velocidad originales de tempo del

compositor por razones específicas que pueden determinar una función estética. Kozak (2021) afirma que con cualquier “estrategia” o tipo de escucha de la obra esta no tiene por qué ser aburrida ni frustrante: “La pieza sí establece sus propias expectativas y estas son útiles para guiar la experiencia del oyente”.

Acerca de este tipo de obras, se puede afirmar que tiene propiedades especiales a la hora de llegar al oyente desde las especificaciones del compositor al intérprete. Las direcciones e instrucciones en el score son muy detalladas, incluso pensando en las diferentes circunstancias posibles de la entrega que quiera dar y transmitir el intérprete, tanto para montar la obra con cuatro violinistas o haciéndolo con la grabación del patrón pregrabado. Esta última posibilidad incluso tiene un proceso creativo de interpretación y grabación particular de tres partes para el violinista y un ingeniero, para luego tocar en vivo la voz que no se registra al tiempo de la grabación. También deja registradas las especificaciones de que se debe tener al ingeniero de sonido presente al tocar la música en vivo y en qué compases resaltar unas partes más que otras.

Al respecto, Joseph Auner (2017) escribe para el Cambridge University Press que, debido a la escasez de grabadoras de cinta, muchos músicos optan por usar *hardwares* o *softwares* de grabación en bucle, lo cual permite que se eliminen del proceso muchos pasos, incluyendo al ingeniero en el momento de la interpretación de la obra en público. Con esto se demuestra que, a través del tiempo, las particularidades de cada propuesta van cambiando hacia unos medios fijos. Auner no lo expresa como un “avance” en la interpretación contemporánea, ni como una crítica a quienes optan por esa elección; más bien lo hace reflexionando sobre las transformaciones particulares de la pieza y su entrega, del compositor y los intérpretes para la versión grabada en su totalidad.

Con estas consideraciones de fondo, considero que Jonathan Morton hace una entrega de *Violin Phase* de una manera muy particular, porque incluye material visual que permite al oyente escuchar y entender las secciones de los patrones que quiere hacer notar en determinados momentos, y esto permite un mayor acercamiento de más público (y diverso en gustos de

escucha) a la música minimalista. Además, como afirmé, el músico en el video se ve a sí mismo tres veces con ropa de color negro y una con color blanco. Esto, respectivamente, representa las tres voces del pregrabado que se reproduce en la interpretación de la obra en vivo y el color blanco es lo que usualmente se interpreta en el escenario y en vivo con la grabación.

Desde mi punto de vista, Jonathan Morton hace un ejercicio de reflexión y pensamiento sobre la memoria y la relación de la obra con el tiempo y los cambios que ha tenido en sus entregas desde su composición. En su interpretación muestra una nueva perspectiva de los cambios históricos del cómo se puede grabar e interpretar la obra en pleno 2021-2022, sin olvidar lo que ya han hecho otros violinistas ni tampoco pasando por alto especificaciones importantes del proceso creativo que indica el compositor en la partitura. Para demostrar lo anterior podemos escucharlo en la primera grabación de *Violin Phase* en el álbum *Steve Reich: Live/Electric Music*, de 1969 (MinimalEffort, 2017), por el violinista Paul Zukofsky, quien decide grabar la obra al tercio del tempo indicado por Reich, con la intención de mostrar con más detalle y calma los patrones cambiantes que se dan como resultado sonoro. Ambas versiones acercan la música más al público, pero de diferente manera, aunque al escucharlas son evidentes los cambios en la percepción durante y al finalizar la escucha.

Morton le hace entender y disfrutar más la música a los oyentes a través de su interpretación. A diferencia de la interpretación de Zukofsky, la versión de Morton no la hace con el cambio de tempo, sino de manera visual y con una musicalidad y fluidez especial que permite una escucha pertinente y fluida, más acorde al minimalismo. Parafraseando a Steve Reich, la cualidad teatral del video al verlo y ver sus “clones” es extraordinariamente bien hecho desde la perspectiva musical, además de ser la versión más satisfactoria y agradable que ha escuchado y visto.

Violin Phase y la interpretación particularmente estudiada y explorada en este texto evidencian herramientas contemporáneas que permiten el acercamiento de la música minimalista al mundo, alejándose de su uso y escucha actual en la música para cine. Lo que se nos revela es que la característica principal de la obra es ser mutable y adaptable, tanto por su relación especial

con el tiempo y las sensaciones que genera como por el trabajo sensible del intérprete para transformar esas mil y una posibilidades de la pieza en un proceso y resultado focalizado para un espacio específico, de la tecnología adaptable y uso de recursos técnicos e interpretativos propios del violín para una entrega exclusiva.

Mi perspectiva como estudiante del violín y viva amante del minimalismo me ha llevado a la múltiple escucha de esta versión y de otras más y, sorprendentemente, siempre vivo una experiencia diferente en términos de la sensación del paso del tiempo, el ritmo y el tempo. Gracias a esto, puedo explorar con la lupa del tímpano un masticar especial de la relatividad del tiempo con sabor a música y a preguntas acerca de la tensión, la sensación de incomodidad que se hace presente al escuchar y sentir con plena consciencia como parte del flujo particular de la obra... Encontrar el placer de la pieza en la relación de la sincronía y asincronía, de la estabilidad e inestabilidad y de la rigidez y plasticidad mental propia e irrepetible del oyente que permitirá un resultado sonoro diferente al llegar a los múltiples oídos que se atrevan a sumergirse por completo en las olas especiales de *Violin Phase*. ○

Referencias

- Auner, J. (2017). Reich on Tape: The Performance of Violin Phase. *Twentieth-Century Music*, 14(1), 77-92.
<https://bit.ly/3OU4cU2>
- Kozak, M. (2021). Anne Teresa De Keersmaeker's Violin Phase and the Experience of Time, or Why Does Process Music Work? *Music Theory Online*, 27(2).
<https://doi.org/10.30535/mt0.27.2.11>
- London Sinfonietta. (12 de julio 2022). Violin Phase-Steve Reich [Archivo de video]. <https://bit.ly/4chh8o2>
- MinimalEffort. (15 de julio 2017). Steve Reich - Violin Phase (1967) - Original 1969 Recording.
<https://bit.ly/3OSowQY>

Reich, S. (s. f.). *Violin Phase (1967): for violin and tape, or four violins*. <https://bit.ly/4aJ3nWO>

Tiempo, lo invisible de lo visible, el artista y “la distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra”

Para ir más allá de la materia, de lo tangible, de eso que podemos saborear y rumiar en contacto directo, eso que sentimos, como el frescor del agua en el vaso y los hielos que flotan en ella y suenan al chocar entre sí; para ir más allá de eso mismo, porque lo visible no siempre es así de evidente, de fluorescente. En las cosas que siempre parecen estar, como el piso de aquel edificio que pisaste ayer o el lápiz que se usa por un tiempo finito, puede habitar incluso lo invisible, así como en el arte.

Rancière (2004/2011) dice que “no siempre hay arte”, aunque haya música, teatro, danza, pintura. No debe extrañarnos que la idea de lo que se ve (de lo que vemos y damos por sentado, por sobreentendido), incluso lo más cotidiano, pueda tener algo invisible. No solo las cosas, sino también las personas. Te veo, te estoy recorriendo con los ojos y con el pensamiento observo lo que dices. Te doy un abrazo y, con él, toco lo que es visible, ¿o no? Es posible que podamos empezar a entendernos mejor con las ideas metafísicas y saliendo del encuadre de la foto de nosotros mismos porque, a la larga, lo que alberga todo lo mundano y lo supuestamente especial es energía.

La energía que contengo y que sale de muy adentro de mí se convierte en movimiento para frotar las cuerdas del violín, que suena y que me nutre y que puede mover a otros. Y digo “puede” porque no toda la energía mueve, no todo se termina redistribuyendo; como el efecto del reparto de lo sensible para Rancière (tantas cosas que existen, pero que permanecen ocultas sin que sepamos los motivos).

Se produjeron ondas de sonido, se movieron en el aire, chocaron contra las paredes e hicieron que mi tímpano vibrara. Ahí está... se fue, se esfumó ese medio sensible. Así que respiro profundo y pienso, siento y canalizo lo que quiero decir (y también

lo que no quiero decir, lo que aún no sé decir con el violín) y lo que quiero intentar distribuir con el sonido. Y, entonces, luego de tocar, eso queda dentro de mí, queda la memoria y la energía para después poder redistribuirla en otro espacio, con otras personas, con el medio sensible a flor de piel para mover a quienes vean, escuchen y sientan, claramente dejando a merced del tiempo y el espacio aquello que se pueda transformar dentro del otro. De eso no tenemos mayor control; no sabré con exactitud si lo que moldeé ha llegado al oyente tal como yo lo sentí. ¡Qué sensación de lo visible e invisible tan compleja!, porque el artista trabaja ese medio sensible, pero este depende de la percepción, de los lentes con los que vemos, que tienen un filtro único por nuestra irrepetible cabeza, más un filtro de carne y hueso que compartimos... humano.

Volvamos a lo visible, eso que creemos que los demás ven porque lo vemos en el reflejo del espejo, eso que creemos que se ve pero que solo es un espejismo de cómo vemos cosas de nuestro invisible, unipersonal y artístico mundo, eso visible para nosotros, pero invisible para quien me ve, me escucha y me toca. Si es complejo analizar lo visible y lo invisible del humano, ahora imaginemos lo complicado de trabajar el medio sensible del arte que hacemos para diseñar incluso lo que queremos hacer visible, eso que lo hace especial y lo convierte en todas las emociones, sensaciones y demás infinitas oscilaciones que se pueden transmitir.

El arte y este medio tan intrigante con el que trabaja el artista irá pulsando y recorriendo cada vez con mayor maduración los flujos de energía y de sensibilización, de eso que va más allá de las emociones, eso que vibra por dentro y que solo se siente. ○

Referencias

- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. (Trads. M. Petrecca, L. Vogelfang, & M. Burello) Capital Intelectual. (Obra original publicada en 2004).

Los sures profundos: sentipensamientos de una mujer migrante



Regina Ascencio
Ibáñez*

RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo comparar la experiencia de lectura en voz alta de poesía en el evento llamado “Leituras em Diversidade”, el 27 de junio de 2022. Estas reflexiones se inspiran en el confluir cotidiano, en el espacio de la Biblioteca de la Universidad de Coimbra, cuyo personal atiende humanizadamente a quienes ahí acudimos para realizar investigación e interactuar de diversas maneras. Valiéndome de la autoetnografía, el artículo recorre momentos movilizados intersubjetivamente, tocando y trastocando los cuerpos y los recuerdos. Desde la condición de ser migrante, me sentí atravesada por diversas violencias, por mis añoradas memorias, por los afectos, por los artivismos, de modo extremadamente sensible. La excusa es la escucha atenta, el disfrute, la reflexión, las palabras plasmadas en la poesía... porque en el paladeo de los sentires y los diálogos saboreamos la posibilidad de trazar mundos mejores.



Palabras clave: poesía, violencia, migración, activismo, memoria.

* Profesora Investigadora. Universidad Autónoma de Nayarit, México. U. A. Educación y Humanidades. De julio 2021 a julio 2022 realizó una visita de estancia de investigación postdoctoral en el CES en la Universidad de Coimbra en Portugal, en el marco de esa visita fue invitada a ser parte del evento de Leituras em Diversidade.

Una plataforma de arranque

Compartir la experiencia de lectura de poesía en voz alta en el evento llamado Lectura em Diversidade, realizado en la Sala S. Pedro de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra, siendo convocada como parte del equipo lector de ocho personas, quienes, procedentes de diversos puntos geográficos (Madrid, Murcia, Uruguay, Asturias, México, Galicia y Andalucía) y todos visitantes en la Universidad de Coimbra, atendimos la invitación, fue motivo de disfrute, en mi caso, con una especial y afortunada sensación de inclusión social.

Este evento fue parte de las actividades que tuve oportunidad de realizar durante una estancia en el Centro de Estudios Sociales de la Universidad de Coimbra, Portugal. A continuación, compartiré algunas reflexiones vividas en la trayectoria de la estancia.

Desde la visita a un país tan distante del mío, ilustro a manera de metáfora un triángulo de situaciones que marcaron mi condición de migrante. La tersa y cotidiana visita a una biblioteca en particular, el acogimiento en la escuela de mi hija y un incidente especial en la calle de la ciudad de Coimbra, Portugal.

La Biblioteca a la que me referiré, y que fue un lugar de visita muy frecuente a lo largo del año, se encuentra en el Centro de Estudios Sociales de la Universidad de Coimbra, Portugal, llamada Biblioteca Norte Sul (BNS), la cual me resultó especialmente acogedora, un verdadero refugio, a pesar de que el carácter institucional suele asociarse a estos espacios como infraestructuras exclusivamente proveedoras de servicios, frías, inhóspitas. Sin embargo, percibí que, al contrario, la BNS ha logrado, a través del tejido de la convivencia de la comunidad, vestirse de tonos cordiales y agradables, lo cual fue llenándome de afectos con un sabor muy cálido. Hacer del espacio universitario y particularmente de la BNS un punto de partida y de llegada, me significó un puerto. Gracias al acogimiento de las personas que atienden allí de manera tan profesional y que cada jornada con su silenciosa presencia habitan la biblioteca.

Coincidiendo al respecto, cito unas líneas en la tesis de maestría de Inês Lima que destacan, por un lado, ese proceder cálido de la doctora bibliotecaria María José Carvalho, quien, en ese momento, fungía como coordinadora de la BNS, de ella se expresa en cuanto a su desempeño: “[...] Por haberme *acogido* tan bien y haberme demostrado que es posible conciliar la alegría y la motivación con la profesión”. Y por el otro, desde las propias palabras de Carvalho se describe al espacio así:

[...] La BNS considera que la libertad humana no implica solamente tener acceso al conocimiento recopilado (Carvalho, 2015) sino promover la posibilidad de conocer a varias personas de todos los géneros, de todas las nacionalidades, con diferentes creencias, con convicciones políticas, culturales y sexuales diferentes. Este contexto de investigación es, para cualquier tipo de investigador [...], bastante atractivo. (Lima, 2019)

Al respecto, el habernos encontrado compartiendo la lectura en voz alta, en ese especial evento de *Leitura em Diversidade*, es muestra de cuán potente políticamente me resultó alzar la voz como migrante desde la poesía de otras y otros.

Como buenos anfitriones, se nos mostraba siempre una cara amable y obviamente cumpliendo con cabalidad la atención profesional. Fue particularmente a la llegada que recibí como obsequio un separador de libros y simbólicamente lo percibí como una especie de amuleto; en el separador de libros se plasmaba la frase de José Saramago: “Esta biblioteca no nació para guardar libros, sino para acoger personas”. El mensaje en el obsequio me ilustra con mucha potencia cómo cabe la conceptualización de lo que implica esa condición:

La humanización trae, entonces, un espacio de apertura para el desarrollo que incluye todos los aspectos de la vida humana, desde el nacimiento hasta la muerte. Sin embargo, la globalización y la mundialización que vivimos que se identifican con la velocidad de los cambios y la tendencia al individualismo en la deformación, socialización de las

informaciones y en su oposición a la naturaleza no favorecen ni valoran modelos sociales que benefician el desarrollo de la humanidad. (Biagini & Roig, 2008, 280)

Para quienes migramos de manera afortunada junto con nuestra familia, indudablemente suponemos que para nuestras hijas e hijos la experiencia tendrá un significado positivo y de crecimiento, a pesar de la resistencia que pudieran eventualmente manifestarlo. Sin embargo, este crecimiento en la condición de migrantes no está exento de dolores que nos visitan tanto a las y los adultos, como a las niñas y juventudes.

Parreñas, 2001 (citado en Mezzadra & Brett, 2017, 131), menciona dos de las dislocaciones claves asociadas a la experiencia migratoria: la del dolor de la separación familiar y la no pertenencia. Como parte de la familia que migramos, quiero reconocer con gratitud y respeto que la escuela portuguesa en la que cursó ese año escolar mi hija menor nos dio muestra de entrañables maneras de un verdadero acogimiento inclusivo e intercultural. Reitero en esta línea al personal de Escola Secundaria José Falcaõ un entrañable agradecimiento por el trato cálido profesado hacia mi hija, como estudiante migrante en su experiencia escolar del curso. Se coincide para el caso con Pàmies y Bertán (2024, 78) en lo que expresan respecto de la gestión de la diversidad en la escuela y, en particular, en los procesos de acogida y escolarización de los niños, niñas y jóvenes recién llegados y de sus familias, en cuanto a que se ha convertido en un reto prioritario.

La memoria conservará con celo ese recuerdo de lo especialmente cálido y de lo que de alguna manera resultó un bálsamo de compañía en la dolorosa parte del proceso que más bien quisiéramos desterrar de nuestros cuerpos, pero que también nos enseñó a gritar con firmeza y como un acto de resistencia, a intentar tomar prestados elementos del *vivir sabroso*, conservando y procurando momentos felices que dieran equilibrio a la ecuación.

Retomo el concepto de *vivir sabroso* porque resuena en mí, para el caso de la relación con las demás personas, lo referido como “un modelo de organización espiritual, social, económica,

política y cultural de armonía con el entorno, con la naturaleza y con las personas” (Mena & Meneses, 2019).

En el Norte, también hay sures, transitar en el espacio público en otro país que no es el mío en tiempos de pandemia resultaba de por sí un extraño momento; comenzar a intentar reconocer las calles habitando la ciudad, pretender ingresar en algunos de los establecimientos de servicio o comercios nos permitió comenzar a construir rutinas cotidianas y apropiarnos de ese espacio que nos estaba acogiendo. Cabe señalar que estar protegidos con la vacuna mexicana tenía franca desventaja en ese momento, frente a otras que estaban siendo aplicadas en territorio portugués y eso nos impidió la total libertad... no en tanto nos vacunaron.

Como parte de esta cotidianidad, tuve la oportunidad de coincidir con una profesora en un seminario virtual en el que ella estaba inscrita como estudiante. Cuando caminaba de regreso a casa, tuve la oportunidad de encontrarla y de reconocerla en una avenida, por lo que lo más sencillo y correcto para mí fue saludarla efusivamente. Lamentablemente la respuesta de la persona me dio muestra clara, desde la parte visible de su rostro (dada la mascarilla puesta), de una expresión de desconcierto, desconocimiento; así como a través de su lenguaje corporal me manifestó una clara aversión y rechazo.

En ese momento sentí que esa actitud era evidente muestra de las dinámicas que existen en las fronteras, donde estas “no son meramente márgenes geográficos o bordes territoriales. Son instituciones sociales complejas, que están marcadas por tensiones entre prácticas de reforzamiento y prácticas de atravesamiento” (Vila, 2002, citado en Mezzadra & Brett, 2017, 21).

Mi condición segura de migrante se garantizaba en la BNS, no en el espacio público, no en la calle; no simbólicamente al menos en este episodio narrado en el que me sentí profundamente atravesada. Debo reconocer que tuve la oportunidad de señalarle mi molestia mediante un correo, al que ella respondió ofreciéndome una disculpa, que recibí y acepté, ayudándome con ello a pretender buscar nuevamente mi paz ante lo que para mí fue una agresión en mi calidad de migrante.

La condición de migrante, pensándola a partir de Santos (2018), permite mirarla como parte de la línea abisal, en donde reconocerla es el primer paso para superarla, tanto en el nivel epistemológico como político. Identificar y evidenciar la línea abisal posibilita la apertura de nuevos horizontes con respecto a la diversidad cultural y epistemológica del mundo (Santos, 2018).

También encadeno lo citado en Ceballos (2024):

Migrar, como lo cuentan las historias de vida de los migrantes, es territorializar y desterritorializar el mundo, los cuerpos e incluso las teorías mediante explicaciones sobre las violencias sentidas o escuchadas, los sueños por cumplir o leídos, el “no lugar” en que se vive o fue relatado, y a veces el ser y no ser de quien narra o es rememorado.

Justamente ese denominado *no lugar*, en el que en ocasiones sentimos la acción política desde el artivismo, visto este como una sensibilización social hacia los problemas compartidos colectivamente que atañen a la vida de las personas (Mesiás-Lemam, 2018, 22), me permitió que, como participante en el evento de *Leituras em Diversidade*, pudiera compartir desde mi mirada del mundo, haciéndolo a través de la poesía de otras y otros y vehicularla para sensibilizarnos y politizarnos, con textos de poesía que se han escrito en mi continente. La lectura de poesía oral es definida como un depósito privilegiado de la memoria de un pueblo (Gimeno, 2018, 256). Realmente, a pesar de que los textos son desgarradores, reflejan potentemente las memorias.

Primer momento: el cuerpo como territorio

El mapa de mi cuerpo describe los caminos maternales, desde ese primer sendero que por nueve meses me conectó con mi madre y después siendo mi propio cuerpo que construyó el camino de la vida con mis hijas e hijo. Mi cuerpo, territorio también, traza en las líneas de mi rostro las raíces profundas de un linaje antiquísimo. Este Sur profundo me impulsó a apretar la faja y enfrentarme a una situación específica: ser una mujer mexicana, madre migrante en un país del norte global, al que me ligo inevitablemente como mujer mestiza. Prontamente percibí

que mi origen —mi sur profundo— me colocaba en un lugar diferente, ante la mirada de los otros. Como madre y abuela tuve que sostenerme firme y sostener la mirada, pues no era solamente yo, eran también los caminos que atravesaban otros territorios más distantes para reconectar con el camino maternal que llegaba a los otros cuerpos-territorios de mis hijas, hijo, nietas y nieto.

Entonces entendí que mi cuerpo-territorio abarcaba generaciones de mujeres que cada día tienen que atravesar diversas violencias, porque el cuerpo de una mujer vive en constante amenaza de ser invadido. Más aun al pensar en la mujer migrante, pues nuestros cuerpos y los caminos que construye son interrumpidos por las leyes de frontera, no solamente en su derecho al tránsito, también en su derecho a la maternidad; la mujer madre migrante deja de ser soberana de su propio cuerpo para ser un territorio posible de colonizar, esto es, queda sujeto a leyes migratorias que benefician la potestad del padre biológico en los conflictos de separación entre uniones interculturales en el norte global. Así, las mujeres migrantes tienen mayores dificultades para reivindicar sus derechos sobre la potestad de sus hijas e hijos, por suponer que el padre del Norte tiene más derechos sobre los hijos de vientres del Sur. Estas situaciones me atravesaron profundamente; por eso, este poema de Gloria Anzaldúa me recordó las raíces profundas que me unen con mis ancestras, que traspaso a mis hijas y que me permiten apretar la faja como un gesto heroico para reivindicar nuestros derechos, porque nuestros cuerpos ya no pueden ni deben ser colonizados. El poema es un aviso de mis ancestras que me acogen y me permiten a mí y mis descendientes sobreponernos a las violencias a las que somos sometidas en el norte global:

No se raje, chicanita (Gloria Anzaldúa, 2016)

Para Missy Anzaldúa

No se raje mi prietita,
apriétese la faja aguántese.
Su linaje es antiquísimo,
sus raíces como las de los mesquites,
bien plantadas, horadando bajo tierra

a esa corriente, el alma de tierra madre
-tu origen.

Sí, m'ijita, su gente se crió en los ranchos
aquí en el Valle cerquita del río Grande,
en la mera frontera.
en el tiempo antes de los gabachos
cuando Tejas era México
De los primeros vaqueros descendiste
allá en los Vergeles, en Jesús María- tierra Dávila
Mujeres fuertísimas te crearon:
Tu mamá, mi hermana, mi madre, y yo.

Y sí, nos han quitado las tierras
Ya no nos queda ni el camposanto
donde enterramos a don Urbano, tu bis-bisabuelo.
Tiempos duros como pastura los cargamos
derechitas caminamos.

Pero nunca nos quitarán ese orgullo
de ser mexicana-Chicana-tejana
ni el espíritu indio.

Y cuando los gringos se acaban
—mira cómo se matan los unos a los otros—
aquí vamos a parecer
con las iguanas cornudas y los lagartijos
supervivientes del First Fire Age, el Quinto Sol.

Quizá muriéndonos de hambre como siempre
pero una nueva especie piel entre negra y bronce.

segunda pestaña bajo la primera
con el poder de mirar al sol ojos desnudos.
Y vivas, m'ijita, retevivas.
Sí, se me hace que en unos cuantos años o siglos
la Raza se levantará, lengua intacta
cargando lo mejor de todas las culturas.

Esa víbora dormida, la rebeldía, saltará.
Como cuero viejo caerá la esclavitud
de obedecer, de callar, de aceptar.
Como víbora relampagueando nos moveremos,
mujercita.
¡Ya verás!

Segundo momento: el cuerpo del feminicidio

La poesía nos permite traer a la presencia aquellos cuerpos que desaparecen... colocar un rostro, un gesto, un deseo de vivir. Desde que la palabra “feminicidio” entra en el vocabulario judicial como un crimen agravado, las cifras sobre feminicidios informan de una situación que ha sido una constante, pero que fue intencionalmente ignorada por una sociedad patriarcal que no se interesa por su propio futuro, pues, ¿cuál motivo puede justificar la desaparición de un cuerpo que genera vida?

Otro atravesamiento que me conecta con otros cuerpos-territorios que desaparecen del mapa de la existencia humana. ¿Desaparecen? No, es lo que Evangelina Arce nos trae en el siguiente poema. Un cuerpo femenino que a pesar de su ausencia está presente en las cosas, en los recuerdos, en los afectos contruidos.

Tal violencia se denuncia como materia en la prensa; la poesía, en este caso, nos trae, con la pregunta corta y simple, la presencia de las potencias generadoras de vidas, de luchas y de futuros que se mantienen a pesar de su ausencia.

En el tiempo de pandemia, tuve la tardía oportunidad de reconocer el amoroso esfuerzo de una hermana que ese mismo año falleció por causa de un tumor cerebral que sorpresivamente comenzó a hacerse presente; ella expresaba con justa exigencia que debería hacerse visible su esfuerzo como cuidadora de nuestra madre, pero sintió y denunció, en cambio, la violencia por alguien de la familia porque, a pesar de estar con tanto cariño y desinterés haciéndose presente como cuidadora, se le hacía parecer invisible y en medio de múltiples muestras de violencia psicológica.

Por este motivo, este es un poema para ser leído en voz alta, como un grito, como una advertencia, por cada mujer que desaparece violentamente y que también a pedazos se va haciendo invisible.

¿Quiénes eran ellas?

(*Evangelina Arce, 2014*).

¿Quiénes eran ellas?

Seres sencillas y simples
mujeres nada más.

Luchadoras incansables
que creían en algo.

Pensaban que la vida podría
mejorar, elevarse la condición
humana, hacerla más solidaria y generosa.

Tuvieron esperanzas, más de
repente como tragadas por la tierra,
por el viento, desaparecieron.

Por eso no están más ni en la
calle, ni en la casa. Pero su presencia
se siente en todas partes.

Están en todas las cosas, en todo
lugar, en todos los rincones, siempre
siempre dónde están.

Tercer momento: la ausencia que no tiene nombre

Las palabras enmudecen ante situaciones extremas, pero, cuando consiguen salir, vuelan hacia puntos certeros. La denuncia de un padre carga el amor, el dolor y la indignación; es preciso seguir prestando atención, aunque ya la muerte nos parezca una costumbre. El poeta Javier Sicilia escribe por última vez a su hijo

asesinado. Esta carta abierta nos pone en una posición que jamás desearíamos estar. Como madre, me niego a siquiera pensar en esta posibilidad. No es fácil leer este mensaje, pero es necesario, porque la vida, que es sagrada, está siendo acechada desde edades cada vez más tempranas. Quería ahorrar este momento incómodo, quería no tener que tocar el asunto, pero de nuevo una furia me invade y me obliga, como madre también, a unirme a los cuestionamientos. La lectura en voz alta deja una huella en nuestra memoria, nos advierte de la fragilidad del futuro, una imagen abstracta que, creemos, está garantizada para nosotros y nuestra descendencia.

Especialmente en el sur global, la pérdida de las y los jóvenes aumenta, en medio del conflicto armado que paradójicamente es comandado por personas que ya hicieron su camino, pues no es posible que jóvenes decidan por la vida de otros jóvenes. Sin embargo, en el campo de guerra, en las sierras de México, las sabanas de África, las favelas brasileñas, los refugios palestinos en medio de fuerzas armadas hay manos jóvenes que disparan y cuerpos jóvenes que caen. Es una cuestión de azar, una ruleta macabra que juega con el futuro de nuestra humanidad.

No voy aquí a teorizar sobre la muerte, traer referencias y estudios de caso, porque la muerte necesita dejar de ser un tema para disertación sociológica o campaña electoral. La amenaza de la muerte nos conduce a elegir aquellos que eligen la muerte como única salida posible.

Encaremos las violencias, el acto antinatural de la muerte de los jóvenes debe ser evitada y denunciada como una urgencia de sobrevivencia.

Carta abierta a políticos y criminales: “Estamos hasta la madre” (Javier Sicilia)

(Fragmentos)

[...] No quiero, en esta carta, hablarles de las virtudes de mi hijo, que eran inmensas, ni de las de los otros muchachos que vi florecer a su lado, estudiando, jugando, amando,

creciendo, para servir, como tantos otros muchachos, a este país que ustedes han desgarrado. Hablar de ello no serviría más que para conmover lo que ya de por sí conmueve el corazón de la ciudadanía hasta la indignación. No quiero tampoco hablar del dolor de mi familia y de la familia de cada uno de los muchachos destruidos. Para ese dolor no hay palabras —solo la poesía puede acercarse un poco a él, y ustedes no saben de poesía—. Lo que hoy quiero decirles desde esas vidas mutiladas, desde ese dolor que carece de nombre porque es fruto de lo que no pertenece a la naturaleza —la muerte de un hijo es siempre antinatural y por ello carece de nombre: entonces no se es huérfano ni viudo, se es simple y dolorosamente nada—, desde esas vidas mutiladas, repito, desde ese sufrimiento, desde la indignación que esas muertes han provocado, es simplemente que estamos hasta la madre.

[...] No hay vida, escribía Albert Camus, sin persuasión y sin paz, y la historia del México de hoy solo conoce la intimidación, el sufrimiento, la desconfianza y el temor de que un día otro hijo o hija de alguna otra familia sea envilecido y masacrado, solo conoce que lo que ustedes nos piden es que la muerte, como ya está sucediendo hoy, se convierta en un asunto de estadística y de administración al que todos debemos acostumbrarnos.

Cuarto momento: un remedio de esperanza

La amistad silenciosa de la Luna... el poeta Jorge Luis Borges menciona a nuestra antigua amiga curandera, ella misma se sirve en cucharaditas y alivia los dolores humanos. Arrancamos la mirada de nuestra tierra escarlata y observamos hacia arriba, a la distancia, para conectarnos ancestralmente con las fuerzas de la naturaleza. Porque hasta ahora a nadie se le ha ocurrido patentarla como fórmula, podemos servirnos de ella a gusto. La Luna, como una fuerza femenina, cíclica y migrante, nos abraza en las noches. Aunque muchas veces no consigamos verla, ella está allí atrayendo los elementos de la tierra y de las aguas, impulsando la semilla para que germine, haciendo crecer las cabelleras de

mujeres libres e indómitas, acompañando los pescadores en los pequeños ríos de nuestras selvas y campos.

Y aquí, desde el Sur, nuestra Luna es más brillante y sonriente, la alegría de los tambores en la luna llena de los trópicos se yergue como nuestro gesto de resistencia. No nos eludimos de las tristezas; por el contrario, transformamos nuestro dolor en canto, en danza, en colores vibrantes. No queremos sufrir más las sombras del colonialismo que intentan apoderarse de nuestro cuerpo-territorio. Por eso, la poesía está aquí para resguardarnos, con la compañía silenciosa de la Luna que es testigo de nuestros caminos, nuestros destinos y nuestras resistencias.

Somos las hijas de la Luna, curanderas trashumantes, nuestros cuerpos reflejan el ciclo que nos prepara para la vida, es por eso que nos defendemos poéticamente. Con cada poema de estas lecturas compartidas, fuimos siendo encantadas y encantados, invocando las voces de las y los que ya no están, estimulando la mente y el corazón de quienes nos escucharon y ahora nos leen. Simplemente con el intento de hacer una microcaptura de los rostros del México y de los sures profundos de hoy... violentos y violentados... pero a la vez luchando con fuerza y esperanza.

Y es que cómo no luchar cuando vives escenas de racismo, un rostro cubierto por cubrebocas, una expresión repulsiva, me hicieron sentir que era otra. ○

La Luna

(Jaime Sabines, 2012)

La luna se puede tomar a cucharadas
o como una cápsula cada dos horas.
Es buena como hipnótico y sedante
y también alivia
a los que se han intoxicado de filosofía.
Un pedazo de luna en el bolsillo
es mejor amuleto que la pata de conejo:
sirve para encontrar a quien se ama,
para ser rico sin que lo sepa nadie
y para alejar a los médicos y las clínicas.

Se puede dar de postre a los niños
cuando no se han dormido,
y unas gotas de luna en los ojos de los ancianos
ayudan a bien morir.

Pon una hoja tierna de la luna
debajo de tu almohada
y mirarás lo que quieras ver.
Lleva siempre un frasquito del aire de la luna
para cuando te ahogues,
y dale la llave de la luna
a los presos y a los desencantados.
Para los condenados a muerte
y para los condenados a vida
no hay mejor estimulante que la luna
en dosis preciosas y controladas.

Referencias

- Anzaldúa, G. (2016). *Bordelands/La frontera: the new mestiza*. (Trad. C. Valle). <https://bit.ly/4aLv5lQ>
- Biagini, H. & Roig, A. (2008). *Diccionario de Pensamiento Alternativo*. Biblos.
- Ceballos, A. (2024). Inmigrantes en Bahía de Bandera, Nararit. Precariedad e invisibilidad en un destino turístico. En J. Quintero & J. Marín (Coords.), *Una tribu errante. Los desafíos de la migración en sociedades diversas* (pp. 145-169). Ediciones El Lirio.
- Gimeno, J. (2018). Una investigación demandada por y realizada por el pueblo Sarahui. En M. Meneses y K. Bidaseca (Coords.), *Epistemologías del Sur* (pp. 258-273). CLACSO & CES. <https://bit.ly/4u5YH4I>
- Lima, I. (30 de octubre de 2019). *As Bibliotecas Académicas e a inclusão social: Estudo de caso da Biblioteca Norte| Sul do Centro de Estudos* [Tesis de Maestría – Universidad de Coimbra]. ESTUDO GERAL, Repositório científico da UC. <https://hdl.handle.net/10316/93393>

- Mena, A. & Meneses, Y. (2019). La filosofía de vivir sabroso. *Revista Universidad de Antioquía*, 50-53. <https://hdl.handle.net/10495/45237>
- Mesiás-Lemam, J.-M. (2018). Artivismo y compromiso social: transformar la formación del profesorado desde la sensibilidad. *Comunicar*, 26(57). <https://doi.org/10.3916/C57-2018-02>
- Mezzadra, S. & Brett, N. (2017). *La frontera como método. Traficantes de Sueños*.
- Pàmies, J. & Bertán, M. (2024). La experiencia socioeducativa de los jóvenes migrantes: condiciones, posibilidades y límites. En J. Quintero & J. Marín (Coords.), *Una tribu errante: Los desafíos en sociedades diversas* (pp. 77-101). Ediciones Del Lirio.
- Santos, B. (2018). *Epiemologías del Sur*. CLACSO CES.

La balada del perseguidor



Paul Brito*

La primera vez que leí *El perseguidor*, de Julio Cortázar, no fui al baño a romper el espejo de un puñetazo, como lo hizo Juan Carlos Onetti, pero sí me levanté y aplaudí como en un concierto. Si para Cortázar este relato fue una bisagra en su escritura, para mí fue el antes y el después de mis lecturas. Al igual que el personaje principal de la historia (el saxofonista Johnny Carter, trasunto de Charlie Parker), yo también estaba obsesionado con el tiempo. Acababa de publicar una carta en el *Magazín* de *El Espectador* (la segunda cosa que publicaba en mi vida) en torno un debate que había por esos días sobre el cambio del milenio. En aquella carta sostenía que, más allá de las cuestiones históricas y referenciales, la confusión sobre el comienzo del nuevo milenio radicaba en la manía de los humanos de asignarles parámetros secuenciales, discontinuos, a cuestiones continuas como el tiempo y el espacio. Y lo ilustra de esta forma: cuando se trata de contar un montón de agujas, estamos hablando de números enteros; no puedo decir que ya comencé la cuenta si encuentro media aguja. En el caso del tiempo, ¿cuándo comienza un año?: ¿el primer día? ¿la primera hora? ¿el primer minuto, segundo o centésima? La cosa se prolonga infinitamente a lo infinitamente pequeño. Del punto cero a la primera unidad de tiempo, si hablamos

* Estudió Ingeniería Industrial en la Universidad Autónoma del Caribe e hizo un posgrado de Procesos Editoriales en la Universitat Oberta de Catalunya, en Barcelona. Escribe tanto novelas como cuentos, muchos de los cuales han sido traducidos al inglés, portugués e italiano, además de formar parte de antologías junto a las obras de otros autores. Colabora con medios como *El Heraldo*, *El Malpensante*, *Arcadia* y *Clarín*.

de unidades, de cuentas enteras, tendríamos que inventarnos un salto, un abismo, entre la unidad de tiempo escogida, por mínima que sea, a la siguiente; y el tiempo no es un grifo que gotea y al que le podemos contar las gotas, sino un fluir continuo, concadenado *intensiva* y no solo *extensivamente*: un manar constante que no se fracciona, que es lo que nosotros queremos hacer con él.

En el cuento del escritor argentino había encontrado la mejor ilustración de la naturaleza continua del tiempo que había leído en mi vida. Ni siquiera en mis lecturas filosóficas o científicas había hallado algo parecido. En un pasaje del relato, Johnny Carter tomaba de referencia dos estaciones de *metro* consecutivas para expresar su inquietud. “Viajar en *metro* es como estar metido en un reloj”, afirmaba. Entre las dos estaciones había exactamente un minuto y medio de duración, pero Johnny demostraba que en ese tramo había estado soñando un montón de cosas, había estado inmerso en una historia minuciosa, cuyo solo relato a grandes rasgos no cabía de ninguna forma en aquel estrecho parámetro. Johnny también comparaba las dimensiones del tiempo con las de un ascensor que atraviesa muchos pisos, muchos niveles, en un mismo minuto. Todo el cuento en general es una lección de cómo uno puede aproximarse a la naturaleza continua e intensiva del tiempo de una forma concreta, real.

Hasta ese momento yo creía que era imposible acercarse al misterio de lo temporal de una forma que no fuera vaga, vacilante y abstracta, y Cortázar me enseñaba que precisamente, a través de un pensamiento pendular, titubeante, imperfecto, similar a la forma en que un jazzista improvisa la eternidad en una canción, podía uno entrever el otro lado de la realidad, su esencia inmutable. En el texto, Cortázar llevaba hasta el fondo nuestra incapacidad racional para definir el tiempo, parodiándola (parodia que él convierte en una esperanza) con balbuceos, repeticiones y reticencias. Se enfrentaba al tiempo como un problema existencial y hasta doméstico, y no como una abstracción tautológica. Lo abordaba de la misma forma natural en que uno aliña una ensalada y con la misma fe con que uno trata de acceder al corazón de otra persona echando mano de un mecanismo tan precario y sucio como el lenguaje. En ese sentido, la forma de narrar de Cortázar era como la música de Johnny: “incapaz de

satisfacerse, vale como un acicate continuo, una construcción infinita cuyo placer no está en el remate, sino en la reiteración exploradora”.

Tocar a distancia

Cortázar le estaba dando otra vuelta de tuerca a una paradoja que siempre me había obsesionado: la de Aquiles y la tortuga (diez años después yo publicaría un libro con 101 maneras de perseguir al reptil). Me enseñaba a preferir la condición de perseguidor imposible a la del escapista impotente. Tenía amigos de generación que se drogaban para huir de algo, algo que a fin de cuentas era el tiempo y la racionalidad con que la sociedad nos obliga a asumirlo; esos amigos se metían de cabeza en el otro extremo: la completa irracionalidad, el vicio por el vicio, el tiempo repetido. Cortázar era para mí una tabla de salvación, porque de alguna forma me decía con su relato: no vas a alcanzar el absoluto, no vas a domar a la bestia del tiempo, pero si te mueves de espaldas a ella como un perseguido ni siquiera vas a vislumbrar su silueta; en cambio, como un cazador frustrado por lo menos podrás atisbarla en los recodos en los que te aproximes a ella y en que la luna de tu intuición la ilumine.

Cortázar no me invitaba a olvidarme del reloj, sino a imitarlo anhelante, como dice en las *Instrucciones para dar cuerda al reloj*. Por eso es imprescindible en *El perseguidor* ese contrapeso racional que representa Bruno, el crítico de jazz que funge como narrador de la historia. Sin el espacio armónico que él proporciona, sin la plataforma de su prosa secuencial y ordenada ni su visión racional y moralizante, no podrían llegarnos las improvisaciones fulgurantes de Johnny. Bruno es la orquesta armónica y Johnny, el instrumento sinfónico que trata de ejecutar el absoluto. Bruno es los rieles paralelos y Johnny, el punto en que se juntan en el horizonte y el tren infinito que los recorre. Bruno es el aire y Johnny, el ave. “Me parece que he querido nadar sin agua”, murmura Johnny cuando se da cuenta de que no puede prescindir de todas las normas de la realidad y de que necesita el contexto de hombres como Bruno para poder gritar los fragmentos de su angustia. Pero también el relato es claro al mostrarnos que Johnny no es un ángel

entre hombres sino un hombre entre ángeles, un tipo real entre las fantasmagorías, máscaras y trampas con las que los seres humanos eluden la verdadera realidad. De hecho, el cuento nos demuestra que lo imposible es realmente la base imprescindible de lo posible, su esencia, su último sustento.

“Johnny no se mueve en un mundo de abstracciones como nosotros —narra Bruno—; por eso su música no tiene nada de abstracta”. “Su música es una confirmación de la tierra”, agrega Bruno, y no una fuga. El arte de su amigo no es “una sustitución ni una completación”, no es un redondeo cómodo, sino una aproximación auténtica y honesta, un salto al fondo de la realidad. En la misma línea, la música no era para Arthur Schopenhauer una copia de las ideas, sino la voluntad misma encarnada, objetivada; de ahí que el efecto de la música sea mucho más poderoso y penetrante que el de las otras artes, nos dice el filósofo alemán, pues estas solo reproducen sombras, mientras aquella, esencias. Incluso se podría decir que todo lo que no es música es una borrosa o débil representación de ella. De hecho, una teoría física, respaldada por pruebas científicas sólidas y compuesta curiosamente por otro argentino (el físico teórico Juan Maldacena), afirma que el universo no es sino una proyección holográfica, mientras que las acciones “reales” ocurren en otro lugar del cosmos, más simple y plano, donde no existe la fuerza gravitatoria: posiblemente una canción de jazz.

Elasticidad retardada

La música le ayudaba a Johnny a comprender el asunto. La música no lo sacaba del tiempo, sino que lo metía de lleno en él: “Esto lo estoy tocando mañana”, se vuelve el estribillo del relato, una paradoja que pasa de ser un simple juego de palabras a una vivencia profunda. De la misma manera en que en un minuto y medio de recorrido del metro Johnny podía meter toda una parcela de recuerdos, en la música podía introducir la vida entera y hasta la totalidad del tiempo. “La melodía es lo único que presenta desde el principio al final una línea continuada con sentido e intención —afirma Schopenhauer—. La obra del genio consiste precisamente en la invención de la melodía de los más profundos

secretos de la esencia humana”. Por medio del hilo conductor de la música, Cortázar se permitía también manejar el ritmo de su relato como una continuidad que servía de base a todas sus secuencias. Bruno habla del estilo de Johnny como una música metafísica pero concreta que se sitúa en un plano aparentemente desasido donde queda “en absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura”. El mismo tiempo, sustraído de sus parámetros secuenciales, no es más que música, tiempo espiritual, ritmo esencial, realidad pura. Por eso el artista está más capacitado que el científico para aprehender la realidad (y el músico más que los demás artistas), pues a través de su arte puede fundirse con el mundo, sentirlo directamente como una creación propia. “Pienso melancólicamente que él está al principio de su saxo mientras yo vivo obligado a conformarme con el final”, advierte Bruno con toda su frustración crítica.

En un pasaje, Johnny le señala de pronto un pan sobre el mantel: “El pan está fuera de mí, pero lo toco con los dedos, lo siento, siento que eso es el mundo, pero si yo puedo tocarlo y sentirlo, entonces no se puede decir realmente que sea otra cosa”. No se puede decir que Johnny y el pan y todo lo que él puede percibir no sean parte de una misma continuidad, de una misma unidad. Menciona entonces la elasticidad de las cosas que parecen duras y se refiere a ella como una *elasticidad retardada*. Una elasticidad retardada, porque todas las cosas no son más que un freno momentáneo a la continuidad de la que provenimos y a la que vamos a ir a parar, un relieve que se opone pasajeraamente al deslizamiento definitivo, al regreso inevitable hacia aquel lugar más simple y musical que subyace a todo. “Todo era como una jalea, todo temblaba alrededor, no había más que fijarse un poco, sentirse un poco, callarse un poco, para descubrir los agujeros... todo lleno de agujeros, todo esponja, todo como un colador colándose a sí mismo”. Agujeros que se multiplican y que agrietan constantemente la realidad, que minan todos los sistemas, que diluyen las certezas y nos llenan de goteras hasta que ya no podemos seguir contabilizando las gotas; hasta que ya no podemos contenernos, porque somos de nuevo un chorro intenso que busca alguna salida, sin retrasos ni prórrogas. “El miedo

herrumbra las áncoras —dice Cortázar en *Instrucciones para dar cuerda al reloj*—, cada cosa que pudo alcanzarse y fue olvidada va corroyendo las venas del reloj, gangrenando la fría sangre de sus rubíes. Y allá en el fondo está la muerte si no corremos y llegamos antes y comprendemos que ya no importa”.

Cualquier intento por rellenarlos es al final infructuoso, nos hace ver Johnny. Las rutinas, los roles, las satisfacciones provisionarias, las comodidades sociales y económicas son “trampas para atrapar ratones... Trampas para que uno se conforme, para que uno diga que todo está bien”. Normalmente la gente huye de ellos o trata de taparlos a como dé lugar, mientras que Johnny los persigue, los colecciona, los estira, los incorpora a su música, intenta llegar hasta el último de ellos para armar con todos un solo agujero, un silencio redondo, una gran puerta por donde entrar de una vez por todas. “Toda mi vida he buscado en mi música que esa puerta se abriera al fin”, suspira...

Un día, sin saber que era mentira, sin saber que ocurría porque estaba perdido en la música, la puerta se entreabrió un poco, “una nada, una rajita”, pero fue como si todo estuviera resuelto, como cuando “en el auto no atrapas ninguna luz roja y todo va dulce como una bola de billar”. Durante ese rapto no hay más que siempre; durante ese rato Johnny es una continuidad bebiéndose a sí misma.

En un cuento breve e intenso de minuto y medio que parece una continuación de este, Cortázar deja vibrando esta última nota en el aire: “Al llegar al corazón del tiempo no puede ya medirse, y en la infinita rosa violeta del centro el cronopio encuentra un gran contento, entonces se lo come con aceite, vinagre y sal, y pone otro reloj en el agujero”. ○

Creación Artística y Literaria

Hombre canción

Movimiento *perpetuo*

La pregunta y el barco de papel

Parranda y poesía, lo demás es capitalismo

Hombre canción



María José
Trujillo Lemus

Mi padre fue hombre de mar, vivía en él, aunque estuviera lejos, y por eso ser su hija se sintió y se siente como la brisa fresca de la madrugada, como un atardecer en verano, como el primer vistazo de las olas al acercarse a la orilla.

Él fue mi maestro, mi mentor, mi protector y mi héroe. Me enseñó la vida y me permitió entreverla desde sus ojos, sus manos y sus oídos. Hoy quisiera hablar desde sus oídos:

Los amaneceres en casa siempre estuvieron colmados de canciones; conocimos Colombia sin mover un pie, escuchando las voces absolutas de las cantadoras de bullerengue, estremecemos nuestros sinsabores con los vallenatos agónicos de otros tiempos, ensamblamos el alma en el arpa llanera y redescubrimos la selva y el río con el crepitar de la marimba de chonta después de ser cazada.

Recorrimos el mundo, nos aventuramos en los chamamés, en los tangos, las milongas, el birimbao y el cajón. Encontramos la belleza impoluta de las canciones infantiles; nos enamoramos del son y del bolero, de la salsa y la plena, del sonido de la mirla y el sinsonte.

De esta manera mi padre nos convirtió en música, nos vistió de melodías y nos enseñó a llorar de alegría. Fue de esta forma que con él aprendí a bailar, me supe sus canciones favoritas y conocí la nostalgia de tiempos pasados, tan pasados que no me correspondían pero que hice míos y anhelé.

Mi padre fue un hombre mar, pero también fue un hombre dicha, un hombre risa, un hombre tambor. Sus ojos se iluminaban como los de un niño cuando lograba recordar acordes ocultos en su memoria, él vivió para la música y la música vivió en él. No podría haber sido diferente, su mente y su alma fueron fruto del compás de los pasos que dio, el arte, la literatura y la música lo acompañaron siempre y él, a su vez, nos colmó de ellas como si respirar fuera imposible en caso de que alguna faltara.

Hoy quiero celebrar los recuerdos, aquellas memorias que se desbordan dentro de mis bolsillos, todas las imágenes que tengo de sus manos cabalgando el cuero del tambor. Los vestigios de alegría que dejaba en mi piel cada vez que usábamos el mundo de escenario y bailábamos y reíamos sin importar quién estuviera viendo. Aquellos ojos que me miraron toda la vida con ternura y amor y que se emocionaban hasta las lágrimas toda vez que supimos acompañarnos en una melodía.

Hoy celebro su vida, su herencia y el haber tenido como padre a un hombre canción. ○

Movimiento perpetuo



Jacobo Viveros
Granja*

“y la música empezó a refractarse”.

Paradiso, José Lezama Lima

Las cosas ocurren en forma de consecuencias, al punto que las causas se sumergen y nadie las encuentra. Atenea inventa el aulós para repetir el quejido de las Gorgonas, y con el tiempo ya nadie recuerda ese origen, solo interpretan el instrumento. No se sabe por qué, pero hace algunos días Isidora tejía en el aire, o eso era lo que se veía por la ventana; podía ser un autómata de Hoffmann; sin embargo, era de carne y hueso (como si con eso bastara para ser humano). Las manos no eran toscas y pese a ello tenían manchas como las de las paredes.

Lo cierto es que ella estaba atrapada en un campo electromagnético, por eso su mano entraba en esos tejidos, luego averiguarían que interpretaba el teremín. También esto era una consecuencia porque aquel instrumento fue el resultado de una investigación ordenada por un gobierno. ¿Y si no hubiera causas?, ¿o si las causas las recogiera un sátiro?

En fin, entrar en esa habitación era imposible, todos imaginaban invisibles hilos a manera de barras de celda que al tacto sonaban. Raab, su vecina, vendía trompetas marca Jericó con las cuales se podían desactivar (“derrumbar”) muros de sonido,

* Escritor y docente del programa y la maestría en Creación Literaria de la Universidad Central.

muchos compraron algunas para turnarse y probar si era posible atravesar el campo electromagnético. Pero tantos planes para invadir su cuarto no eran necesarios, solo debían abrir la puerta y hablarle, ella permitiría que se sentaran a escucharla, eso sí, las partituras estaban regadas por el suelo, no por un estereotipo artístico que exigía la condición del desorden, sino porque la ventana siempre abierta dejaba entrar al viento, como en un poema inglés cuando los rayos del sol ingresan y tocan a quien duerme...

Entraron (eran las tres de la tarde), y los sonidos se activaron, quien primero pasó fue Lucía, vio una pintura que parecía antigua. Ese día se puso una camiseta negra que decía *Crab Canon*, fue lo primero que encontró, se puso las botas cuyas suelas hacían un sonido molesto al caminar, el chaleco de parches y el llavero que colgaba de su maleta, el cual sonaba como una campanita molesta.

—Los que ves allí son momias del pasado... Rugendas, ¿lo conoces?

La joven negó con la cabeza y se acercó a la pintura y, mientras lo hacía, atravesó sin problemas el campo electromagnético que produjo un sonido (si hubiera sido una película, dirían que mágico). Tal vez las personas desviaban las cosas. Unas imitaciones de silbatos aztecas traídos de Mictlán esperaban ser utilizados.

—El de allá es un señor de apellido Bello, el de acá es Bartolomé Mitre y el otro tiene nombre de día de la semana con un apellido que empieza por “s”...

—Sarmiento —respondió la muchacha, intrigada porque era imposible que existiera dicha pintura.

La mujer de la habitación tenía una larga falda y por debajo llevaba un armazón, esa estructura del siglo XIX, ¿cómo se llamaba?, ¿crinolina?

—Usted se parece a la de la foto color sepia —Señaló Lucía indicando una imagen. La palabra “sepia” le supo a óxido.

—No —se rio la mujer (a quien habría que darle ya un nombre a estas alturas del cuento, llamémosla “Isidora”, olvídenlo, arriba ya mencionamos su nombre)—, es María Ignacia Zegers,

estas que ves en la mesa y en el piso son composiciones de ella inéditas, las trajo el viento. ¿Escuchas?

“Las trajo el viento” repitió Lucía queriendo descifrar qué significaba eso, ¿el azar?, ¿un hijo?, ¿un mensajero anónimo?, ¿ella misma? Pensó en algún instrumento que deformara el rostro al soplar... Isidora volvió a su teremín y tejía en el aire como cuando la observaron Lucía y Francisca desde la ventana del frente, un afiche decorado con aerosol mostraba a Lydia Kavina con su mano controlando el volumen.

—Las clases con esa intérprete rusa son como formas de controlar el aire, ¿no les parece?

Las dos jóvenes casi no hablaban al contestar, asentían con la cabeza, decían “sí” o “no” con sonidos, ellas eran instrumentos musicales de inciertas respuestas. Hay cosas que no cuadran en esta historia, ¿cómo entraron a la casa las dos muchachas?, ¿por qué la artista no se sorprendió de ver a dos desconocidas en su habitación?, ¿cómo se daba cuenta de las cosas que Lucía y Francisca detallaban?

—Señora Isidora, nos enviaron para entrevistarla y fotografiar el lugar donde vive... la gente tiene miedo de entrar porque dice que está protegida por una celda de electricidad que no se ve —soltó toda la información una de ellas, quizás Francisca que no aguantaba ser prudente, que estaba pensando en el tiempo que perdía acá, en los minutos en que no debía sacar su celular porque sería grosero y, a la vez, había un poco de vergüenza por “no valorar” este momento.

—¿Como si además de interpretar este instrumento, estuviera dentro de él? —respondió Isidora con ironía (aunque la simbología le gustaba). Lucía quería sacar su cámara para grabar pero la propia mano la detenía.

En esa habitación había una atmósfera de otra época, las dos visitantes se sentían en un salón del siglo XIX, la intérprete no era distinta a los retratos en blanco y negro que había por el lugar y sus recuerdos no daban pistas de la época en que vivió. Por ejemplo, cuando se acordó de los crímenes que ordenó cometer Bolívar, habló del militar como si lo hubiera conocido (les mostró una partitura en colores que recreaba el suceso); luego saltó a la vez en que escuchó a Maruja Hinestrosa en el piano, “la primera

vez que escuché *El cafetero*”, pensó en voz alta... “el presidente Ospina no sabía dónde estaba”.

—Tomen las fotos que deseen y graben lo que quieran, de todos modos, las imágenes se velan fácilmente. Yo misma intenté hacerlo hace unos días y miren cómo quedó todo.

La señora les pasó las fotos y parecían atravesadas por un blanco del huevo crudo o esos fantasmas de los programas de “misterio” (sus uñas eran pequeños daguerrotipos o experimentos de John Cage). Las jóvenes solo contestaron que “gracias” y, mientras registraban lo que podían, la compositora les habló de los colores que antes habitaban ese cuarto:

—Ya no se ve mucho pero aún se alcanza a ver algo de rojo y verde en ese lado de la pared, ¿lo ven? Scriabin me explicaba que el primero era do y el segundo, la.

—¿Por qué no volvió a salir? —preguntó Lucía, y no entendía el porqué de esa pregunta, alguien le había implantado esas palabras, apretó sus labios dolorosamente como lo hacía siempre que se autocastigaba por haber cometido algún error. Su amiga se rio en silencio mientras contestaba mensajes en su celular. Se decían tantas cosas: que Isidora se retiró de todo después de lo que sucedió en el Palacio de Justicia¹; que le bastaba deambular por ciertas calles mientras dormía siguiendo un método creado por Lovecraft; que alguien en verdad la tenía encerrada y la prueba era que la nevera estaba llena de comida, todo permanecía en orden y limpio (salvo su cuarto) y cada historia era más alejada de una posible y simple respuesta.

Isidora les explicó que era falso que se hubiera recluido para no salir nunca más de allí, “lo que pasa es que me muevo en el tiempo, no en el espacio”.

—Pero “desplacémonos” por las calles y conversemos un rato —sugirió con ironía, las dos jóvenes quedaron confundidas, iban a salir las tres, el chisme de que la artista no salía de su casa se desmoronaba, una gota de agua que caía sobre una tapa de

1 A los compositores se les permitió crear obras que contaran lo sucedido, pero las partituras eran custodiadas por unos militares, los artistas no debían salir de sus casas. Eran Galileos frente a la Iglesia.

metal, ahora se escuchaba con más fuerza, el teremín sonó solo, las manos invisibles del viento interpretaban con burla un adiós.

Esta era la forma disimulada como Isidora sacaba a la gente en otro tiempo cuando se hartaba de las visitas, llegaba un momento en que solamente quería que todos se fueran; bajaron las escaleras y Francisca alcanzó a observar un piano con teclas de colores (lo fotografió rápidamente), estaba semiescondido, similar a un niño al que habían castigado y se asomaba con temor y curiosidad, quien veía ese instrumento sentía la vibración, hasta unas figuritas recortadas en papel saltaban.

—¡Francisca! Te estamos esperando —llamó la voz violeta de Lucía, la luz de la calle aprovechó para entrar y se escabulló por el corredor con un leve ruido, similar a una bomba que se desinfla en el aire. Al cerrarse la puerta sonó un harpa.

—Es mi celular —explicó Isidora—, la gente piensa que no uso ningún tipo de tecnología.

El ruido de un tambor que rodaba por el suelo se perdía entre objetos muertos que dormían. Las dos jóvenes estaban cada vez más confundidas.

—Miren, les paso esta hoja, aquí están las típicas preguntas que siempre me hacían cuando venían a entrevistarme, si ustedes tienen otras diferentes pueden hacerlas mientras llegamos a esa fuente, el agua tiene un raro sonido si se concentran.

Lucía y Francisca miraban las preguntas, una de ellas fotografió el papel por si acaso, les llamó la atención que escribiera con colores y que hubiera una correspondencia de los colores con ciertas notas musicales. Isidora se adelantó:

—Fue una recomendación de mi amigo Agustín Schulz, me dijo que les anotara esa tablita de equivalencias, miren que también hay unos símbolos astrológicos.

Francisca le susurró aburrida a su amiga que se fueran ya, la otra asintió con la cabeza y le hizo una señal para que no fuera tan evidente que habían perdido todo interés y que lo mejor era despedirse. Por algo unas manos invisibles se reían.

Las dos jóvenes se internaron en la tarde, ya estaban dentro de ella, y cuando se fueran a despedir, Isidora ya no estaría, ni tendrían consigo la hojita con las preguntas respondidas, mas sus manos estarían manchadas de colores, como si sus

dedos fueran teclas o cuerdas. Guardaron un temeroso silencio porque estaban aterradas con este encuentro, en segundos anocheció, y caminaron lentamente y alguien pudo haber sugerido la tonalidad de mi bemol mayor porque ahora empezaba el misterio para ellas².

Isidora, en otro de sus cuartos, con bombillos que parecían cristales de un único brillo, encendió una vela frente al metrónomo, leyó que un tambor³ podía hundirse en el silencio y que ese silencio era el de “los hombres que” dormían, es decir, el “de los muertos”⁴. “Inauditas/músicas”⁵ (quizás porque nunca antes las había oído). ¿Qué significaba que un instrumento retumbara mientras entraba en el silencio? ¿y que la ausencia del ruido le perteneciera a “ellos”? Miró en el reloj de la pared, y aunque había anochecido, “marcaba” las 3:02 minutos. En los celulares de Lucía y Francisca el tiempo recién estaba en las tres de la tarde, como en alguna historia infantil.

Las causas se sumergen y nadie las encuentra.

Bogotá, diciembre 9 de 2024 ○

2 Este significado de la tonalidad lo explica R. Gener en una conferencia sobre *La flauta mágica*.

3 ¿O un aulós?

4 Arturo, A., *Silencio*.

5 De Greiff, L., *Sonatina en la bemol (Noche morena)*.

La pregunta y el barco de papel.

Entramado de preguntas e intento de respuestas sobre la práctica interpretativa en forma de cuento



Isabella María
Donato*

Una escala. Una sonata. Una fuga de Bach... Y, después, preguntas.

Un concierto con público. Un feliz cumpleaños. Una sesión de improvisación. Y, después:

—¿Preguntas?, ¿todavía preguntas?

“Disculpe: ¿qué hacen los músicos? Mamá me dijo que los médicos mejoran la salud de las personas, los cocineros transforman las zanahorias en estofado y que los hippies meditan, pero yo todavía no sé qué hacen ustedes”, me dice una niña a la salida del auditorio en el que acabábamos de terminar un concierto con la orquesta. Con el programa de mano convertido en barco de papel y mirando el estuche de mi violín, se quedó inspeccionándome mientras yo le buscaba una respuesta.

¡Y yo que venía con la cabeza metida entre el cansancio y la satisfacción del concierto!

Me quedé paralizada, enredada en recuerdos de una discusión imaginaria entre Kandinsky y Pignolia. Vaya *flashback* que me lanza la materia gris en un momento como este.

—Vamos Camila, mañana tienes que madrugar a clase de coro. Despídete y dale las gracias —le

* Estudiante violinista del énfasis de interpretación del programa de Estudios Musicales de la Escuela de Artes de la Universidad Central.

dijo de lejos quien parecía ser la mamá, y la niña me miró con más intensidad y prisa esperando la respuesta.

—Nosotros hacemos muchas cosas: nos parecemos a los médicos, a los cocineros y a los hippies. Con la música que hacemos ayudamos a las personas a mejorar su salud, transformamos el sonido en música y también meditamos a través de esta. Hacemos música y con ella, muchísimas cosas.

—¡Ah! ¡Son como el arcoíris! Gracias por el concierto.

Y la vi alejarse mientras su mano libre se agitaba de un lado a otro.

¿Como el arcoíris? No había visto lo que hago desde una perspectiva tan sencilla y compleja como la de equiparlo con un fenómeno meteorológico que siempre ha asombrado al humano cada vez que aparece entre la tierra y el cielo. A lo mejor la música es el arcoíris y nosotros los músicos, los factores que lo hacen posible... como el rocío y los rayos de sol. “Muy cientificista de tu parte”, me digo, convencíendome de que recordaba bien las palabras de Nietzsche sobre el hombre de ciencia y el de artes. “No, no solo somos factores, eso suena a que somos máquinas que reproducen música, pero no... Somos factores, sí. Pero la creación, el proceso de lograr ese arcoíris no es tan sencillo como parece”.

Así me quedé un buen rato, pensando. Ahora tenía la cabeza metida en una sopa de sinapsis cerebral. “¡Tiempo!, ¡el tiempo! Bendito Piglia”. Me di cuenta de que a lo mejor la niña lo vio desde los lentes del tiempo. Aunque (los arco iris y las piezas musicales) parecen ser idénticos y ser formados bajo la misma fórmula, nunca los percibimos igual. Nosotros, los receptores, siempre los experimentamos en momentos diferentes, en años, lugares, tiempos diferentes... básicamente bajo diferentes perspectivas. Sin embargo, siempre que lo vemos reaccionamos ante él. El arcoíris “no existe” (entre comillas; es solo una “ilusión óptica”, no se puede tocar ni se puede mover de lugar. Simplemente aparece y quienes lo vemos somos al mismo tiempo los oyentes y los músicos interpretando y creando, con los lentes de tiempo y relativismo, de circunstancialismo, de perspectiva, de costumbre y de inmersión en las profundidades de la música.

“Buena partida de ajedrez entre Kandinsky y Piglia. Pero que a la próxima no se me crucen en momentos de apuro. Además, curioso que la niña cante y vaya a clases de coro”. Y me respondí, creo yo, desde el inconsciente: “Camnitzer presente para la próxima partida, a sus órdenes”.○

Referencias

- Kandinsky, W. (1989). Introducción en *De lo espiritual en el arte*. (Elisabeth Palma, Trad.) Premia editora de libros s.a. (pp.-5-8). (Obra original publicada en 1979).
- Piglia, R. (2000). Retrato del artista en *Formas breves*. (pp. 41-45). Editorial Anagrama.
- Nietzsche, F. (2023). Sobre verdad y mentira en sentido extramoral. Ediciones la Cueva. (Obra original publicada en 1873).
- Camnitzer, L. (2012, marzo). *La Enseñanza del arte como fraude*. esferapública. <https://bit.ly/3OGMK5y>

Parranda y poesía, lo demás es capitalismo. (Proyecto serigráfico de Macedonio Editores)



Ómar Peñaranda*



Juan David Molina**

No es que yo crea en los proyectos Estado-nación que unifican en esferas archivables los vitrales de una identidad nacional ni en la mediocridad antropológica que clasifica un abanico abierto de condiciones humanas bajo una sombrilla de sustantivos cómodos para los académicos del norte global. La identidad, a menudo, es un muro poroso por el que se filtran, traspasan y modulan las plurales formas de habitar, entender e interactuar con el mundo. La tierra: única certeza filosófica. No es que yo crea, pero creo; no existe pensamiento en soledad, la creación deviene en la mezcla de saberes, influencias y comunidades que el creador cataliza mediante el oficio y la técnica: así nació este proyecto. Agradecimiento especial a Macedonio Editores, sin ustedes no existiría la técnica ni la motivación para actuar en este mundo demente.

De entrada, aclaro que la enunciación de parranda y poesía como dos aspectos diferenciados es un descuido permitido por una lectura apresurada del contenido, su sentido es secuencial —no en un sentido cronológico— y designa la arquitectura esencial de los componentes del arte: celebración y alma. Ambas palabras son vértices indivisibles del polígono de la existencia, parranda y poesía, en su individualidad, son la abstracción

* Profesional en Creación Literaria de la Universidad Central; librero y artista del collage.

** Profesional en Creación Literaria de la Universidad Central, librero y artista del collage

simbólica-lingüística de la aspiración humana. El tercer elemento del cartel (capitalismo) apenas debería ser explicado para una persona con suficiente agudeza para realizar un exhaustivo análisis de medio segundo en el que contemple sus cercanías, este juego de jerarquías, poder y monopolio de mercado se nos ha ido de las manos. Nuestros tiempos nos orillan a entender de qué manera el sistema imperante nos priva de celebración y alma a quienes no gozamos del poder adquisitivo para jugar roles de poder en este tablero de Tío Rico.

En primera instancia tenemos la sustracción de la celebración, las lógicas de mercado nos han hecho creer que la distracción inmediata que supone la fiesta es la celebración en sí; nada más lejos de la realidad; la fiesta es una fracción de la celebración y no debe ser confundida con su totalidad pues omite el aspecto central de las celebraciones: la elevación del espíritu en comunidad. Aclaro: no es que la fiesta comprendida de una manera ajustada a nuestros tiempos no sea un medio para la celebración, es que, al estar inmiscuida en lógicas de mercado, no existe como una pulsión vital de la condición humana sino como un analgésico al mal de nuestros tiempos, confunde la inhibición de la carga del mundo poscapitalista de modo que no es respuesta sino consecuencia y no podría ser introducido como un eje de resistencia a la tiranía del capital (como sí lo haría la celebración). La celebración es ritual, en cualquiera de sus formas, y existe comunitariamente como una forma de emancipar el espíritu, revelarlo contra la opresión sistémica; no depende de las formas tradicionales de fiesta ni supresión de la atención, aunque no por ello discrimina la ancestralidad de la danza, el trago o el fuego; es, de hecho, el cimiento de cada uno de estos elementos llevados a su representación familiar-tribal. Subastamos nuestro brevísimo tiempo en esta tierra por un par de salidas a cubos de cemento en los que pretendemos olvidar la penumbra de nuestras condiciones inmediatas sin encender las hogueras en las que ardan las sombras. Quiero decir, es un derecho de la clase trabajadora la fiesta, el relajo —siempre Portilla— y la embriaguez, pero mientras le sigamos dejando la subversión de los aspectos que propagan esta pesadumbre a los intelectuales rolos,

centralizados, inocuos, seguirá prevaleciendo una visión colonial de la celebración: esto es indefendible.

La pregunta por el alma es tan antigua como la pregunta por el lenguaje; por tanto, a la luz de este texto, no me preocuparé por conceptualizar con precisión el significado de tal concepto, válgase con saber que la experimentación del alma es más significativa que su definición sea cual sea. Este segundo componente, el alma, es clave en la gesta de esta pieza. La música es uno de los métodos más poderosos para la experimentación del alma y tristemente en nuestros tiempos queda reducida a un mero acompañamiento a la rutina, un ruido blanco en la sombra del interlocutor hambriento de estímulos que doten de sentido su estancia despierta. Bastaría con sentarse en la oquedad de la inacción a escuchar cualquier pieza que excite la sensibilidad para experimentar el alma en su furor. Sentir es comprender, de modo que no hace falta un significado para el alma en tanto se esté atento a su actuar.

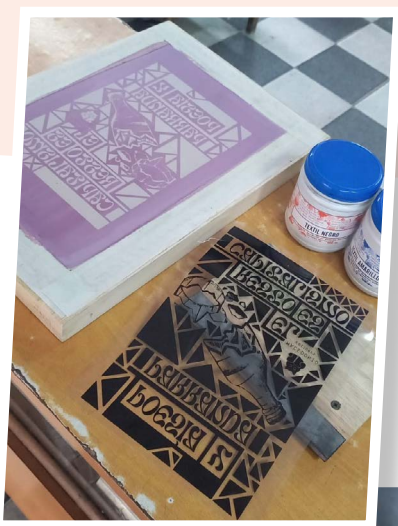
Ya que hemos visto de qué manera el capitalismo nos priva de estas dos experiencias, me centraré en exponer de qué manera la parranda y la poesía son, de hecho, aspectos idénticos pero reflejados desde la convergencia entre alma y celebración. Como mencionaba anteriormente, estos dos exponentes no son divisibles, de modo que cuando hablamos de parranda, inevitablemente hablamos de un mecanismo de la poesía para existir y cuando hablamos de poesía, no estamos más que verbalizando el actuar íntimo en el ser de la parranda. De esto me convenzo, pues no hallo manera en la que el sentido de hermandad que se desarrolla con la parranda y el ritmo y letra y melodía de las canciones no sean en sí una manera de experimentar la poesía, de ver efectivamente su reproducción en vivo. El vallenato, me parece, debe ser reivindicado como una forma de la poesía; el colonialismo moderno que se disfraza de cosmopolitismo nos ataca con la idea, antigua como el “descubrimiento” de América, de que aquello que no haya sido traído por las instituciones del norte global no puede ser entendido como un arte digno (todo el arte es absolutamente digno), así pues, las quenás, tamboras, cumbias y variadas músicas de nuestra tradición se ven como un arte de segunda y bajo la perversa imagen de la suciedad y la falta de refinamiento. Estoy convencido de que si en el Tucurínca

crecieran pianos con la alegría que emergen los peces, las piezas de Bach y Chopin serían vistas por la aristocracia colombiana (esa a la que muchísimo aspiran torpemente) con la tosquedad que piensan un diomedazo.

Parranda y poesía; mientras las lógicas de la colonia sigan siendo nuestra idiosincrasia solo esto podrá salvarnos. Parranda y poesía.

Si verdaderamente quisiéramos ver, ver con ojos de descubrimiento, el precioso regalo que dejó para nosotros el beso entre los esclavos africanos y esclavos indígenas, podríamos observar el privilegio que supone contar con un género musical tan dotado de texturas, relieves, densidades y fragancias como el vallenato ofrece. Yo he tenido la oportunidad de vivir en un mundo que me tiende con el esfuerzo de dos clics la totalidad de músicas producidas en toda la historia y, aun habiendo oído de primera mano los violines de las orquestas más renombradas, la seda envuelta por el viento del mejor tango argentino, el estruendo vital del rock, las sutiles lamidas del fado, la cabalgata de la samba, y aun con todo no he podido llorar de la manera en la que lo he hecho con los mejores sonidos de un acordeón. ○





Recomendados

*El dancehall como redención y búsqueda:
entrevista a Camilo Martínez*

El dancehall como redención y búsqueda: entrevista a Camilo Martínez



Jennifer Chavarro*

El dancehall es un género musical que surgió en Jamaica en la década de los setenta, cuando el reggae dominaba los escenarios. Algunos artistas, principalmente DJ, comenzaron a experimentar con un sonido más crudo y urbano, con un instrumental como base, sobre la cual los artistas cantaban o hacían *toasting* (una forma de rap jamaicano). A diferencia del reggae, el dancehall expone un ritmo más acelerado, que se acompaña de letras más realistas y controversiales, que muchas veces versan sobre la vida en el gueto, las drogas, el sexo, las fiestas y el orgullo personal. Posteriormente, tuvo un gran desarrollo entre los años ochenta y noventa, gracias al uso de los sintetizadores y a la digitalización en el género. Así mismo, fueron surgiendo muchos pasos de baile característicos, que buscaban retratar la cotidianidad de la vida y la interacción entre las personas, lo que ha derivado en un género musical con vasta experimentación en el campo de la danza urbana y con gran popularidad a nivel mundial. Finalmente, es importante destacar que el dancehall sentó las bases para lo que hoy en día constituye el reguetón, pues muchos elementos de sus canciones fueron usados por los primeros reguetoneros en Panamá y Puerto Rico, quienes, tiempo después, serían los grandes exponentes del género que domina la industria hoy en día.

* Profesional en Creación Literaria. Ha trabajado como periodista para medios nacionales e internacionales cubriendo temas de cultura y género. Actualmente es mediadora cultural en la Biblioteca Nacional de Colombia.

En esta ocasión conversamos con Camilo Martínez (Chami), músico y bailarín especializado en *dancehall*, quien no solamente amplía la historia de este género, sino que comparte con nosotros su experiencia de vida y crecimiento emocional a través de la música y la danza. ○



Agradecimientos



El equipo editorial de Hojas Universitarias agradece enormemente la colaboración y apoyo del Semillero de Investigación y Creación Makerspace Editorial de la Escuela de Artes en el proceso editorial de este número:

- ↪ María Paula Arturo
- ↪ Omar Peñaranda
- ↪ Diana Marcela Rodríguez González
- ↪ Duna Emmanuelle García Hoyos
- ↪ Margarita Rosa Lozano
- ↪ Jennifer Chavarro
- ↪ Luisa Laverde
- ↪ Juan David Molina



HOJAS

UNIVERSITARIAS



UNIVERSIDAD
CENTRAL