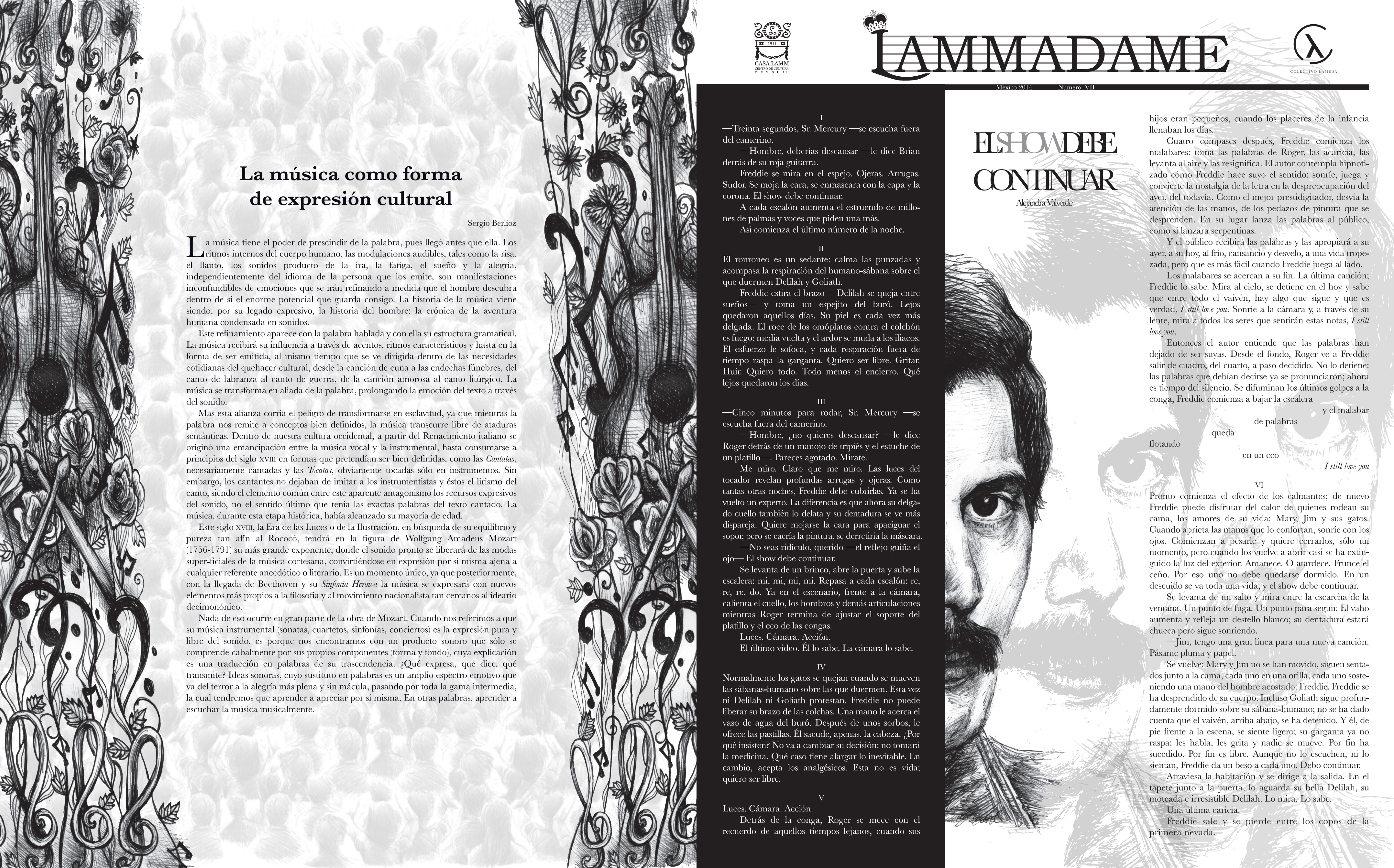




La música como forma de expresión cultural

Sergio Berlioz

La música tiene el poder de prescindir de la palabra, pues llegó antes que ella. Los ritmos internos del cuerpo humano, las modulaciones audibles, tales como la risa, el llanto, los sonidos producto de la ira, la fatiga, el sueño y la alegría, independientemente del idioma de la persona que los emite, son manifestaciones inconfundibles de emociones que se irán refinando a medida que el hombre descubra dentro de sí el enorme potencial que guarda consigo. La historia de la música viene siendo, por su legado expresivo, la historia del hombre: la crónica de la aventura humana condensada en sonidos.

Este refinamiento aparece con la palabra hablada y con ella su estructura gramatical. La música recibirá su influencia a través de acentos, ritmos característicos y hasta en la forma de ser emitida, al mismo tiempo que se ve dirigida dentro de las necesidades cotidianas del quehacer cultural, desde la canción de cuna a las endechas fúnebres, del canto de labranza al canto de guerra, de la canción amorosa al canto litúrgico. La música se transforma en aliada de la palabra, prolongando la emoción del texto a través del sonido.

Mas esta alianza corría el peligro de transformarse en esclavitud, ya que mientras la palabra nos remite a conceptos bien definidos, la música transcurre libre de ataduras semánticas. Dentro de nuestra cultura occidental, a partir del Renacimiento italiano se originó una emancipación entre la música vocal y la instrumental, hasta consumarse a principios del siglo XVIII en formas que pretendían ser bien definidas, como las *Cantatas*, necesariamente cantadas y las *Tocatas*, obviamente tocadas sólo en instrumentos. Sin embargo, los cantantes no dejaban de imitar a los instrumentistas y éstos el lirismo del canto, siendo el elemento común entre este aparente antagonismo los recursos expresivos del sonido, no el sentido último que tenía las exactas palabras del texto cantado. La música, durante esta etapa histórica, había alcanzado su mayoría de edad.

Este siglo XVIII, la Era de las Luces o de la Ilustración, en búsqueda de su equilibrio y pureza tan afín al Rococó, tendrá en la figura de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) su más grande exponente, donde el sonido pronto se liberará de las modas superficiales de la música cortesana, convirtiéndose en expresión por sí misma ajena a cualquier referente anecdótico o literario. Es un momento único, ya que posteriormente, con la llegada de Beethoven y su *Sinfonía Heroica* la música se expresará con nuevos elementos más propios a la filosofía y al movimiento nacionalista tan cercanos al ideario decimonónico.

Nada de eso ocurre en gran parte de la obra de Mozart. Cuando nos referimos a que su música instrumental (sonatas, cuartetos, sinfonías, conciertos) es la expresión pura y libre del sonido, es porque nos encontramos con un producto sonoro que sólo se comprende cabalmente por sus propios componentes (forma y fondo), cuya explicación es una traducción en palabras de su trascendencia. ¿Qué expresa, qué dice, qué transmite? Ideas sonoras, cuyo sustituto en palabras es un amplio espectro emotivo que va del terror a la alegría más plena y sin mácula, pasando por toda la gama intermedia, la cual tendremos que aprender a apreciar por sí misma. En otras palabras, aprender a escuchar la música musicalmente.

I
—Treinta segundos, Sr. Mercury —se escucha fuera del camerino.

—Hombre, deberías descansar —le dice Brian detrás de su roja guitarra.

Freddie se mira en el espejo. Ojeras. Arrugas. Sudor. Se moja la cara, se enmascara con la capa y la corona. El show debe continuar.

A cada escalón aumenta el estruendo de millo-

nes de palmas y voces que piden una más.

Así comienza el último número de la noche.

II
El ronroneo es un sedante: calma las punzadas y acompasa la respiración del humano-sábana sobre el que duermen Delilah y Goliath.

Freddie estira el brazo —Delilah se queja entre sueños— y toma un espejito del buró. Lejos quedaron aquellos días. Su piel es cada vez más delgada. El roce de los omóplatos contra el colchón es fuego; media vuelta y el ardor se muda a los iliacos. El esfuerzo le sofoca, y cada respiración fuera de tiempo raspa la garganta. Quiero ser libre. Gritar. Huir. Quiero todo. Todo menos el encierro. Qué lejos quedaron los días.

III
—Cinco minutos para rodar, Sr. Mercury —se escucha fuera del camerino.

—Hombre, ¿no quieres descansar? —le dice Roger detrás de un manojito de tripiés y el estuche de un platillo—. Pareces agotado. Mírate.

Me miro. Claro que me miro. Las luces del tocadore revelan profundas arrugas y ojeras. Como tantas otras noches, Freddie debe cubrirlas. Ya se ha vuelto un experto. La diferencia es que ahora su delgado cuello también lo delata y su dentadura se ve más dispareja. Quiere mojarse la cara para apaciguar el sopor, pero se caería la pintura, se derretiría la máscara.

—No seas ridículo, querido —el reflejo guiña el ojo— El show debe continuar.

Se levanta de un brinco, abre la puerta y sube la escalera: mi, mi, mi, mi. Repasa a cada escalón: re, re, re, do. Ya en el escenario, frente a la cámara, calienta el cuello, los hombros y demás articulaciones mientras Roger termina de ajustar el soporte del platillo y el eco de las congas.

Luces. Cámara. Acción.

El último video. Él lo sabe. La cámara lo sabe.

IV
Normalmente los gatos se quejan cuando se mueven las sábanas-humano sobre las que duermen. Esta vez ni Delilah ni Goliath protestan. Freddie no puede liberar su brazo de las colchas. Una mano le acerca el vaso de agua del buró. Después de unos sorbos, le ofrece las pastillas. Él sacude, apenas, la cabeza. ¿Por qué insisten? No va a cambiar su decisión: no tomará la medicina. Qué caso tiene alargar lo inevitable. En cambio, acepta los analgésicos. Esta no es vida; quiero ser libre.

V
Luces. Cámara. Acción.

Detrás de la conga, Roger se mece con el recuerdo de aquellos tiempos lejanos, cuando sus

EL SHOW DEBE CONTINUAR

Alejandra Valverde

hijos eran pequeños, cuando los placeres de la infancia llenaban los días.

Cuatro compases después, Freddie comienza los malabares: toma las palabras de Roger, las acaricia, las levanta al aire y las resignifica. El autor contempla hipnotizado cómo Freddie hace suyo el sentido: sonríe, juega y convierte la nostalgia de la letra en la despreocupación del ayer, del todavía. Como el mejor prestidigitador, desvía la atención de las manos, de los pedazos de pintura que se desprenden. En su lugar lanza las palabras al público, como si lanzara serpentina.

Y el público recibirá las palabras y las apropiará a su ayer, a su hoy, al frío, cansancio y desvelo, a una vida tropezada, pero que es más fácil cuando Freddie juega al lado.

Los malabares se acercan a su fin. La última canción; Freddie lo sabe. Mira al cielo, se detiene en el hoy y sabe que entre todo el vaivén, hay algo que sigue y que es verdad, *I still love you*. Sonríe a la cámara y, a través de su lente, mira a todos los seres que sentirán estas notas, *I still love you*.

Entonces el autor entiende que las palabras han dejado de ser suyas. Desde el fondo, Roger ve a Freddie salir de cuadro, del cuarto, a paso decidido. No lo detiene: las palabras que debían decirse ya se pronunciaron; ahora es tiempo del silencio. Se difuminan los últimos golpes a la conga, Freddie comienza a bajar la escalera

y el malabar de palabras queda flotando en un eco *I still love you*

VI
Pronto comienza el efecto de los calmantes; de nuevo Freddie puede disfrutar del calor de quienes rodean su cama, los amores de su vida: Mary, Jim y sus gatos. Cuando aprieta las manos que lo confortan, sonríe con los ojos. Comienzan a pesarle y quiere cerrarlos, sólo un momento, pero cuando los vuelve a abrir casi se ha extinguido la luz del exterior. Amanece. O atardece. Frunce el ceño. Por eso uno no debe quedarse dormido. En un descuido se va toda una vida, y el show debe continuar.

Se levanta de un salto y mira entre la escarcha de la ventana. Un punto de fuga. Un punto para seguir. El vaho aumenta y refleja un destello blanco; su dentadura estará chueca pero sigue sonriendo.

—Jim, tengo una gran línea para una nueva canción. Pásame pluma y papel.

Se vuelve: Mary y Jim no se han movido, siguen sentados junto a la cama, cada uno en una orilla, cada uno sosteniendo una mano del hombre acostado; Freddie. Freddie se ha desprendido de su cuerpo. Incluso Goliath sigue profundamente dormido sobre su sábana-humano; no se ha dado cuenta que el vaivén, arriba abajo, se ha detenido. Y él, de pie frente a la escena, se siente ligero; su garganta ya no raspa; les habla, les grita y nadie se mueve. Por fin ha sucedido. Por fin es libre. Aunque no lo escuchen, ni lo sientan, Freddie da un beso a cada uno. Debo continuar.

Atraviesa la habitación y se dirige a la salida. En el tapete junto a la puerta, lo aguarda su bella Delilah, su moteada e irresistible Delilah. Lo mira. Lo sabe.

Una última caricia.

Freddie sale y se pierde entre los copos de la primera nevada.

Sonar feo:



La revolución digital de los años ochenta ocasionó en la música un cambio radical no sólo de carácter industrial (con el advenimiento del CD), sino también cultural y estético. Gradualmente, el MIDI y las *drum machines* comenzaron a sustituir al ser humano, y aunque esto causó una fuerte controversia entre los puristas de los instrumentos "reales" y la grabación análoga, una nueva generación de artistas de Hip-Hop y Pop se benefició de la reducción en costos de grabación y la practicidad de poder emular una orquesta completa en un sintetizador de manera instantánea; además, la introducción de nuevas tecnologías ayudó a alcanzar un nuevo estándar de fidelidad y claridad en sus producciones. De esta forma, los discos comenzaron a sonar más limpios, cristalinos; aunque a su vez, como consecuencia del fetichismo audiófilo de las disqueras y una audiencia cada vez más exigente en la definición sonora, la música se fue tornando fría e insípida; la sensibilidad humana se estaba perdiendo. Por ello, veo la década de los ochenta en la música como una época de progresos tecnológicos importantes, pero también como una de decadencia y deshumanización artística.

En medio del exceso del Sophisti-pop y del Hi-fi de las grabaciones *multitrack*, nació un movimiento contracultural de *outsiders* y artistas de Bedroom Pop, prominentemente el norteamericano Daniel Johnston y la banda neozelandesa Tall Dwarfs, quienes comenzaron a adoptar técnicas rudimentarias de producción y grabar todos los instrumentos en vivo y, por lo general, de una sola toma, en equipo de calidad amateur; lo que resultó inevitablemente en grabaciones naturalistas de calidad de demos en las cuales los errores no eran solamente tolerados, sino que se convirtieron en un elemento estético por sí mismos. Esta idea de músicos grabando en sus recámaras con equipo barato no era algo nuevo: R. Stevie Moore había sido pionero del DIY (*Do-it-Yourself*, "Hazlo tú mismo") ya una década atrás (y su influencia se extiende hasta nuestros días al Hypnagogic Pop de Ariel Pink,

John Maus y James Ferraro), pero no fue hasta fines de los ochenta y comienzos de los noventa que el Lo-fi se tornó en un discurso estético, y no únicamente en una consecuencia de la falta de financiamiento. Sellos independientes como Sarah Records (Bristol, Reino Unido) o K-Records (Olympia, Washington) incitaban a la juventud a rebelarse contra el "ogro corporativo" (los grandes sellos discográficos: EMI, Sony BMG), con la intención de devolver al artista el estatus de músico que se había degradado ya al más sintético *recording artist*.

Aunque en Estados Unidos el Lo-fi ha perdurado como un subgénero del Indie Pop y del Indie Rock hasta el día de hoy, en México el Lo-fi es algo relativamente nuevo, y bandas emergentes de la escena metropolitana, como Los Blenders, O Tortuga y D.D.A, poco a poco comienzan a conocer los bellos frutos de sonar feo. Este concepto de sonar "mal" adrede es algo que me ha obsesionado desde que descubrí el *Bee Thousand* de Guided by Voices hace varios años; aunque ya había tenido acercamientos con el Lo-fi por medio de demos de Black Metal, jamás hubiese concebido que una banda de Power Pop se atreviera a sacar un disco compuesto de maquetas inconclusas de un minuto y sin masterización como producto final. Hay algo verdaderamente romántico en este sonido chiquito que me obliga a escuchar activamente aquellos discos una y otra vez. Pongamos como ejemplo la música de Ariel Pink, quien es, incidentalmente, el mejor *songwriter* de nuestra generación. Canciones como "Immune to Emotion" o "Alisa" podrían perfectamente ser *hits* de radio si no fuera por la descuidada —o más bien, muy meticulosamente calculada— calidad de las grabaciones que se encuentran sumergidas, entre otras cosas, en una densa capa de *hiss* de cinta, que las puede volver intolerables a oídos menos acostumbrados. Por un lado, desearía tener estas canciones en mejor calidad en mi librería de música para ponerlas en reuniones sin que la gente se largue corriendo del lugar, pero temo que esto arruinaría por completo la parte enigmática y las convertiría en algo mucho más terrenal y ordinario.

El Lo-fi o la estética intimista

Mauricio Avendaño



Parte de lo que vuelve este tipo de grabaciones una experiencia activa es el rellenar huecos; casi siempre me encuentro inadvertidamente tarareando en mi mente melodías y progresiones que me resultan lógicas pero que en la canción simplemente no existen. Mi teoría sobre este fenómeno es que mi mente está intentando dar sentido a las partes menos inteligibles y automáticamente interpreta y sobrepone lo que en mi imaginación sería el resultado final en una "mejor" producción. Creo que es por esto que el Lo-fi es el único género en el que la calidad de la grabación se vuelve un elemento activo de la música: el *hiss*, el tono ambiental y la fusión homogénea de los *tracks* se vuelven un instrumento más, y la cimentación inestable y siempre cambiante de la grabación convierte a la música en un ser vivo, orgánico.

Los artistas de Lo-fi son especialmente prolíficos: Robert Pollard, figura central en la banda Guided by Voices (Dayton, Ohio), es uno de los compositores más activos de su tiempo, con casi 1700 temas registrados a su autoría. Esto no es nada comparado con R. Stevie Moore, quien cuenta con un inconcebible repertorio en una aproximación de 600 artefactos de su invención, casi 400 de los cuales ha vendido personalmente, con todo y el arte de los CD-R's y casetes elaborados a mano. La razón por la cual estos músicos son tan productivos tiene que ver con la actitud misma con la que su trabajo es abordado. Me gusta pensar en la analogía de un niño pequeño cuya atención cambia radicalmente de un interés a otro en cuestión de días o incluso de horas; un día puede verse particularmente apasionado por la natación; al siguiente, por el fútbol. Un músico Lo-fi, en un impulso creativo, graba una idea con lo que sea que tenga a la mano —puede partir simplemente de un coro o una línea de guitarra—, sobre la cual elabora muy superficialmente hasta alcanzar una ligera similitud a la forma en que esta idea sonaba en su cabeza; luego da la labor por concluida y abandona la idea por la siguiente, y así sucesivamente. El resultado es una abstracción desnuda y directa sobre el proceso creativo mismo. Podemos dar una mirada

voyerista a la intimidad del trabajo en curso del artista, ya sea la forma en que éste actúa sobre la marcha en una estructura indefinida como un flujo de conciencia, o la proyección más concreta de una idea previamente elaborada y corregida en la cabeza del creador, pero renunciando a la tercera fase de ornamentación y posproducción, generalmente atribuida a grabaciones más profesionales.

En años recientes, y pensando específicamente en nuestro país (con honestas excepciones, como las tres mencionadas arriba), he notado una preocupante tendencia en la que artistas autoetiquetados como DIY o Lo-fi interpretan de manera errónea esta estética, favoreciendo la ironía en contraste de la honestidad y la intimidad de los exponentes tempranos. El humor no siempre es algo malo; Ariel Pink, por ejemplo, utiliza en partes iguales la ironía y la honestidad en sus canciones, creando composiciones surrealistas que existen en un mundo entre la comedia progresiva de Frank Zappa, el Pop verdaderamente Pop de Prince y el Power pop sicodélico de Todd Rundgren. Pero Ariel Pink comprendió a sus predecesores; escuchó compulsivamente a R. Stevie Moore durante su adolescencia y aprendió a adoptar sus técnicas desde una perspectiva de sincera apreciación estética y de ideales; su tardía exposición y subsecuente popularización en la escena Indie contemporánea no son más que el resultado de la nueva e inexplicable moda en la cual las bandas han comenzado a etiquetarse de lo que sea con el fin de obtener credibilidad independiente ante una audiencia ignorante y simplona. Debemos recordar que, antes de recibir un certificado de *Best New Music* en Pitchfork y recibir exposición mundial dentro de la cultura hipster, Ariel Pink había sido ya objeto de culto para los verdaderos coleccionistas clandestinos desde comienzos de la década pasada, cuando a nadie le importaba un carajo el Lo-fi, y DIY no era una etiqueta explotada por los medios como un póster publicitario para la nueva generación de bandas que "no se toman en serio" pero mueren por salir en las planas de LifeBoxset.

Déjate llevar por el encanto de la mujer que tienes entre tus manos, porque ella exuda versos melódicos, tiene el ritmo trocaico en la lengua, quiebra las prosas con el sabor de su cadera. Estas páginas son la partitura que queremos compartir contigo: no somos celosos. Lam-madame quiere bailar tango entre tus labios, probar otras notas, otros lectores, otros abecedarios. Ella anda en todo: en coro tipo góspel, escucha Queen medio pasadona y rapea rimas ácidas llenas de asfalto, la vieron jazeando en los suburbios de Nueva Orleans y cuando se viste de traje va a la ópera. Esta madame tuvo un romance musical con Iván Portela, poeta de dos islas, y él a cambio le dejó las más digna recompensa: versos, pasión y sudor entre las letras. Disfruta a esta dama, tócala con el compás del corazón.

Juan Tovar

EDITORIAL

Editor Misael Carbajal	Narrativa Juan Rivera Abraham Domínguez
Coeditora Alejandra Valverde	Poesía Juan Tovar Luna Beltrán
Ilustraciones Luciana Calderón	Teatro Abdul C. Bornio Rodrigo Alberto Cuellar

lammadame@casalamm.com.mx



Literatura (o) música

Hebe Garibay

La literatura puede hablar todo lo que quiera sobre la música, pero no es, ni será nunca, música. Desde la antigüedad —con el mito de Anfitrión o el de Orfeo— hasta Thomas Mann o Herman Hesse —con *Doctor Faustus* o *El juego de los Abalorios*— queda más que manifiesto que la literatura no tiene el poder extraordinario de la música. En efecto, la música es en extenso, la manifestación más importante de la cultura y de la vida humana; ya que la correspondencia casi secreta y silenciosa que los sonidos establecen con el cuerpo, y sus espectros, es evidente.

Platón entendía el poder mágico de la música y por ello mismo le parecía muy peligrosa: la música es nociva para la constitución de la república ideal. Aunque, según otras visiones, la música es el componente primordial para el ejercicio de la verdadera función civilizadora. Dañina o no, los sonidos organizados bajo la improvisación o bajo la coherencia racional, producen ciertos efectos que motivan auténticas conductas destructivas o constructivas que ni la religión ni la política ni mucho menos la literatura —así hable de música— logran avivar. **La música no miente**, todo lo demás sí, incluido lo que se diga sobre ella. La música por sí misma habla un lenguaje universal, inteligible al cuerpo y a la vida, pero ininteligible a la filosofía o a la literatura.

La música es sólo eso: música. No es imitativa, quizá a lo más que llega es a imitarse a sí misma. En tanto que las demás disciplinas, incluida la literatura, están sujetas inevitablemente a la representación. La música, según Nietzsche, es originaria, porque se encuentra al margen de cualquier decisión y representación humana. Y es justo lo originario lo que hace de la música, entre todas las artes, la más soberana. Soberanía no sólo como renuncia al objeto, soberanía radical: renuncia a la representación.

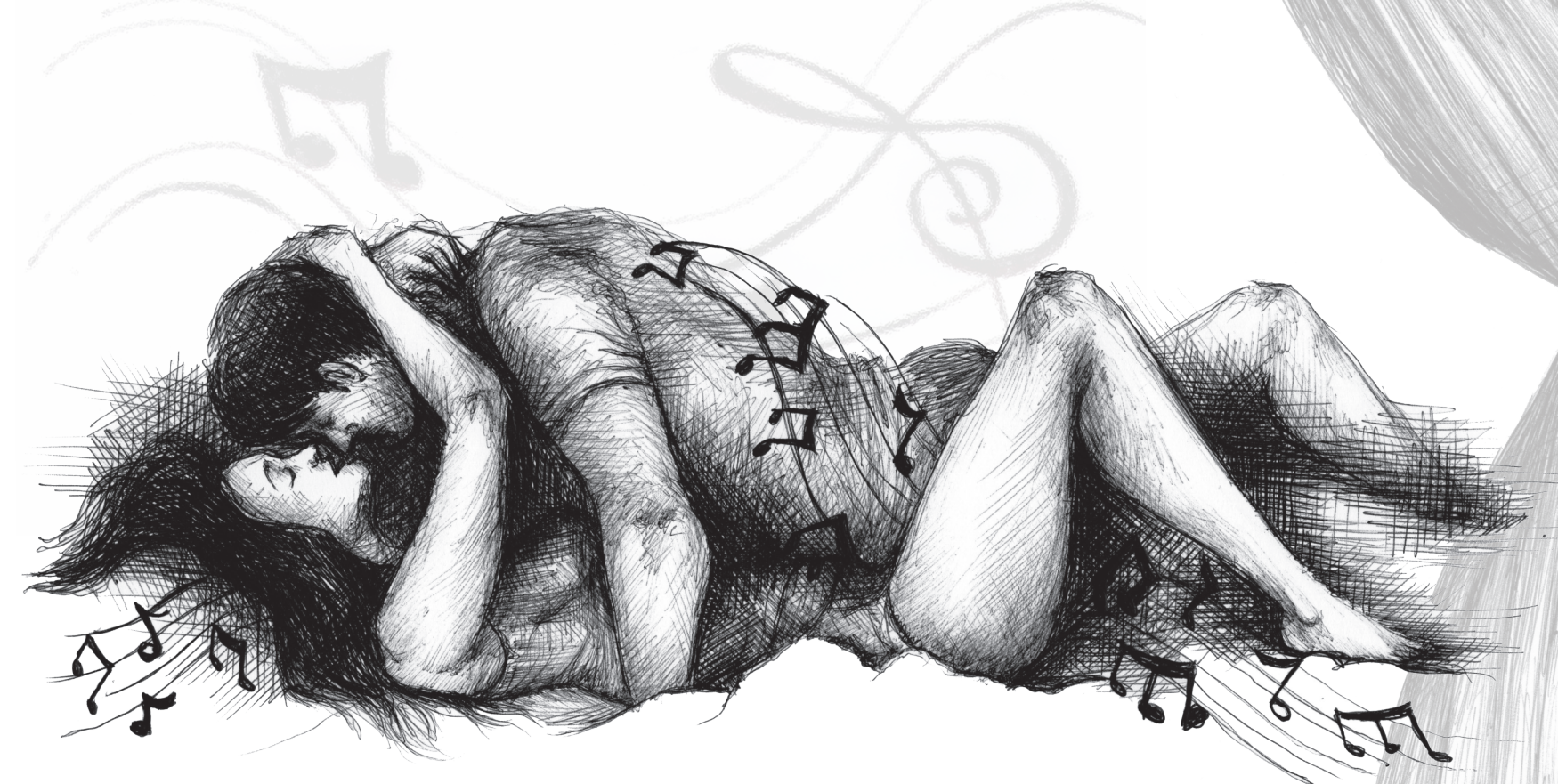
No pongo en tela de juicio que existan ciertos vasos comunicantes entre los sonidos y las palabras o entre la literatura y la música. Hay un sinfín de composiciones musicales que tienen como argumento una obra narrativa. Así como sin duda hay también una presencia musical en muchas obras literarias. Una y otra, además, son tiempo y se extienden en el tiempo y le apuestan a una significación más allá de la significación. Lo que podría decirse es que si existe un verdadero vínculo entre la música y la literatura es que a partir de ambas el ser humano puede no sólo meditar sobre su existencia, sino incluso soportarla. La música y la literatura reivindican la condición humana. Ambas ennoblecen la existencia, digamos, la elevan de su, a veces, triste y sórdida condición. Por la música y por la literatura vale la pena, como lo creía un truhán pensador francés, posponer la muerte.

Danzantes

Sonia Jiménez

Bailábamos. Éramos intérpretes bajo la condena de astros. El escenario se exhibía tan inmenso como la noche, como el apetito de las fieras que sucumben a su instinto. Nos robábamos el papel de alguien más, nuestro lugar yacía en otros teatros y entre otros brazos. A nuestros costados, telones heridos, amputados por la furia de danzantes que codiciaban la excelencia. Los reflectores enardecían los poros, evaporando cualquier rastro de sudor. Pude mirarte, tan de cerca, los vellos de tu cuerpo, erguidos por las ansias. Me traían hacia ti. Tus músculos traspasaban la piel, se desgarraban en cada intento por alcanzar la penumbra, esa sombra doblegada al deleite de venas punzantes, y un cuerpo intruso tan parecido al mío, embelesado por

la bestialidad de su anhelo. Éramos ese dúo que ostentaba cargadas imposibles, sacudidas que pronto liberaban la frustración de los vientres. Dos suicidas ante el movimiento. La orquesta se mantuvo en silencio y los instrumentos intangibles. Seguíamos el ritmo de nuestras propias voces, del choque de cortezas, de gemidos. Entonces, inevitables, nos empapamos de sosiego, calma, oscuridad. La fatiga se apoderó de las extremidades, los tendones se trozaron. Apenas murmurábamos, con bocas sedientas, remordimientos, cuando vimos nuestros cuerpos levantarse a dar reverencias. No cantaron los aplausos. No existían las miradas. Éramos dos intérpretes, desnudos, bajo la condena de astros.



Búsqueda en la viola de gamba

Abraham Miguel

Selecciona *La pasión según San Mateo*. Soledad en las paredes de la casa de Marco. Pronto acabará. Abre la puerta. Es muy joven. ¿Dieciocho años? Camina unos pasos dentro y lo observa. Espalda ancha, cadera angulada, brazos delgados y piernas largas. Se miran intensamente y Marco se espanta. Pero se excita. Cara de niño. Una vez dentro de él, ese rostro llorará. Hará mueca de dolor. Arrugará el entrecejo, gemirá. Dolor. Placer. Lo mismo y diferente. Recuéstate en la cama. El muchacho obedece. Tan, pero tan joven. Marco escucha que los coros de Bach llegan al tercer movimiento. ¿Y qué tal si el Dios que escucho en Bach se aparece cuando lo penetre? Marco le quita la ropa con delicadeza. Camisa en el piso. Después los pantalones. Cuerpo terso, moreno y brillante. No hay mucho vello. No hay mucha experiencia. Sus dedos gruesos recorren la piel del muchacho. Se toman de la mano. Se besan. La lengua pesada de Marco recorre la pequeñez del otro. *La pasión según San Mateo* navega al compás de los suspiros. Movimiento. Movimiento. Llegan los coros. El arreglo de cuerdas no se queda atrás. Las sopranos hacen armonía con los bajos. Asonancia. No hay silencio. No puede existir silencio. Ambos caen en la cama. Marco piensa que puede encontrar a Dios mientras escucha

y mientras destroza la inocencia del adolescente tendido en el lecho, esperando recibirlo con calidez e inexperiencia. Calidez e inexperiencia. Bach se derrama en la cama, en la turgencia de ambos cuerpos. Un movimiento. Marco llega a la médula del muchacho, que no puede contener la madurez de aquel cuerpo. Son años de más. Lloro. Lloro y sus lágrimas cubren la mano de Marco. Éste cierra los ojos un momento. No es la cama con el chico frente a él. Es Bach. Y su Cristo plasmado en la partitura del siglo XVIII. Él lo buscaba en los coros, en las notas, en la orquesta doble. Para Marco no es suficiente. Lo ha intentado, pero no es Bach. Jamás lo será. Lo que él es está sobre el adolescente aquel, cuya espalda suda. Movimiento. Movimiento. Movimiento. Coro. Soprano. Tenor. Bajo. Falsetes. Contrapunto. Recitativo. Viola de Gamba. Arriba. Abajo. Cuerda al límite. Cuerda emocionada. Coral. *Buss' und Reu' Knirscht das Sündenherz entzwei, / Daß die Tropfen meiner Zähren / Angenehme Spezerei, / Treuer-Jesu, dir gebären*. La mano de Marco cubierta por las lágrimas adolescentes, asesina del sonido de dolor, de corrupción. *La Pasión* termina. Marco cae rendido. Contento. Tormenta de sudor escurre por su pecho. Dios estuvo, pero fue derrotado.

¡La Casa Lamm no se rinde!

Iván Portela
A Elenita Lamm

Vuela el alma por las calles convulsas, desesperadas, de cláxones que se agitan en los tímpanos que estallan...

...Y repentina, ferviente, en medio de la corriente fugaz de batahola, orgullosa en el presente, noble, limpia y nunca sola...

¡Emerges Tú, Casa Lamm!
¡La Casa Lamm no se rinde!

Bien coronada en tu calma, entonando algún soneto, bajo un péndulo que ensalma oscilando tu secreto...

Superando tristes llantos de un Cronos que no perdona tus escaleras incitan... y rebelas en tus cantos la ilusión que el tiempo entona y en tu cuerpo azul habitan...

Francesa de los peldaños firme vital y estridente, sin la prisa de los años... ¡Casa Lamm... sobreviviente...!

¡Emerges Tú, Casa Lamm!
¡La casa Lamm no se rinde!

Ni ante la era de plástico de la excitante ciudad, ni ante el gemido sarcástico para decir la verdad...

¡Emerges Tú, Casa Lamm!
¡La Casa Lamm no se rinde!

Casa Lamm, esbelta y noble, siempre arrojando a la sombra, como la fronda de un roble, al poeta que la nombra...

Digna, fiel, serena y sana y en el corazón de un Dios, es la ilusión sobrehumana de un fruto de paz y amor...!

¡Emerges Tú, Casa Lamm!
¡La Casa Lamm no se rinde!

Interior

Pilar Madrid

Eres acto sublime, estruendo amargo, inspiración constante, amante fragmentario.

Poesía melódica: habitas en mi cuello, entonas mi acento, descubres mis silencios.

Frecuencias en *crescendo*, timbres somnolientos. Espasmos dolorosos, te regala mi cuerpo.

Il yibra o el mensajero de Dios

Luna Beltrán

Il yibra convierte en linfa estos cantos solitarios de un alma líquida, sin huesos, sin horario. Son de sol estas lágrimas: abejas que pican los párpados. Alma y Música: amantes que anacrusan su desdén involuntario.

Bemol y sostenido: consuelo de un cielo que hace daño. Repetición, clave, palabra, fuego de Dios, ¡transmuta mi piel pautada en puntos de repetición!

¡*Yibra*! para dejar de ser música amarga por tocarse a solas solitaria; tan atonal, tan ansiada, tan *fugata* y tan pausada.

Son de tierra estas notas que embisten el primer compás —estático—, *staccato* de placer = placer innecesario. Son de aire los relojes de mis ojos que mueven, y no, un tiempo binario. Son de *Il yibra* los acordes más graves, más profundos, más amargos.

Y al final un arpa puebla la soledad con ritmo infradisiaco

[tan húmedo, tan mojado —tocándose tan solo solitario].

Entrevista a Alessandro Perera

director de *Revolución Sinódica o Mi mujer de sexo lunar*

Rodrigo Alberto Cuellar

No hay duda: cuando las Artes se aproximan unas con otras, brotan chispazos de palabras, colores y piedras; y cuando se unen con precisión y cuidado, convierten los escenarios en incendios. Por ello, Lammatraca entrevistó a Alessandro Perera, director de la obra Revolución Sinódica o Mi mujer de sexo lunar, para que, desde su experiencia como bailarín, actor y director, nos compartiera su opinión sobre el acercamiento de dos de las principales ramas artísticas: la Música y el Teatro. La melodía que obtuvimos dice así:

Un término que se ocupa con frecuencia, tanto en la música como en el teatro, es el ritmo. ¿Tú cómo lo definirías?, ¿crees que tenga la misma función en ambas disciplinas?

Creo que el ritmo en el teatro es un elemento muy subjetivo, ya que por lo general está sujeto a la percepción de cada creador en relación con el tipo de proceso que lleve y la finalidad que persigue. Soy más de la idea de pensar al ritmo en el teatro como cambio, avance, continuidad; como un elemento subjetivo, insisto, que permite que el fenómeno siga vivo y no se estanque en una sola imagen, en una sola versión de la “realidad”. En cuanto a puntos de encuentro entre el ritmo y éstas dos disciplinas diría que, en ambos casos se implementa como un elemento que motiva a la acción, a seguir adelante.

¿Cuál crees que deba ser la función de la música en el teatro?

Creo que todos los elementos que se involucren con el teatro siempre deben ser pensados en función del concepto de la propuesta o del planteamiento que se presenta (re-presenta) en escena. Cualquier elemento que se utilice de forma gratuita pierde su valor inmediatamente y se convierte en un capricho o una ocurrencia por parte de los creadores. La música en el teatro está en “relación con” todos los demás componentes del suceso y desde cada percepción o proceso perseguirá diversos objetivos. No me atrevo a decir que la música en el teatro vaya en función de algo en específico.

La vida no tiene cuarta pared

Abdul C. Bornio

Siempre he pensado que, de entre las bellas artes, el drama es la que exige al receptor un mayor involucramiento intelectual. *A priori*, es necesario asentir a la convención del universo expuesto, aceptar el planteamiento ideológico y rellenar los huecos que las limitaciones teatrales no logren (o no persigan) resolver. El público sabe que lo que está presenciando no es real y que los involucrados en la trama no son realmente quienes dicen ser, pero eso no actúa en detrimento sino a favor. Una vez que la función principia, el espectador ha abandonado la comodidad de su butaca para introducirse, cuasi-voyeristamente, en un espacio ilimitado donde, lo que antes era un árbol de cartón se convierte de pronto en un espeso bosque, y la tabla que hace las veces de mesa es realmente un banquete exquisito. La adecuación entre lo que se ve de manera fáctica y lo que pretende manifestarse logra ser inmediata; uno no suele reparar en el proceso de decodificación por el que se atraviesa para seguir el hilo de la obra. De no ser por ello, el teatro tal como lo conocemos se hubiese extinguido tiempo atrás. Nadie toleraría tan pasivamente presenciar ese grado de ficción, por bien ejecutada que fuese. ¿Acaso no sería absurdo prestarse a atestiguar un hecho que de sobra se entienda como meramente imitativo y falso? Pese a que la ambientación, la utilería y la habilidad histriónica favorecen la verosimilitud, nunca es su objetivo convencer al espectador de que aquello que ve es real. Tal pretensión resulta fuera de lugar porque, de un momento a otro, la barrera entre el mundo común y el aparente se desvanece. La

En *Revolución Sinódica*, dada tu experiencia en la danza, ¿aplicaste algún concepto musical para dirigir a tus actrices?

Para el proceso de *Revolución Sinódica* la música ha sido definitiva y muy relevante desde la construcción de las emociones de los personajes hasta el movimiento del cuerpo y la atmósfera. Durante el proceso hubo etapas en las que se exploró como único recurso de expresión de las emociones al cuerpo en sí, estimulado sin lugar a dudas por el trabajo interno y la emotividad, sumándose por supuesto la música. Para cada una de las exploraciones hubo una selección musical que permitiera que las actrices generaran imágenes que después pudieran transformar en detonantes directos en su cuerpo y manifestar el movimiento como una consecuencia de ese estímulo. El concepto parte de la antigravedad en las emociones, en oposición a la lucha que existe con la gravedad en el cuerpo.

Si tuvieras que definir *Revolución Sinódica* como una pieza musical, ¿a qué género pertenecería?

El proyecto surgió desde la idea de concebirlo como un laboratorio que comenzó con una lectura dramatizada de *Amanda en la noche o lado oscuro de la luna*, de Antonio González Caballero. Posteriormente el proceso evolucionó a una puesta en escena adaptando éste texto y *La más fuerte* de August Strindberg, acompañado con poemas de André Bretón. En la primera etapa el referente musical fue Vivaldi y para esta nueva etapa John Cage y Phillip Glass como las referencias más visitadas. Contextualizo un poco porque quizá el “género” que se me ocurre sería una mezcla entre lo clásico y lo contemporáneo. Una “música de oposiciones”.

	<i>Revolución Sinódica o Mi mujer de sexo lunar</i> Funciones 14 y 21 de marzo a las 20:00 hrs. Cracovia 32. Colonia San Ángel. Cerca del Metrobús La Bombilla, casi esquina con Insurgentes.
--	--