

ta luces en un enfoque necesariamente multidisciplinario. Roger Campos se suma a este aporte multidisciplinario, explayándose sobre la rica producción artística reciente, tanto pictórica como literaria, en Mérida.

En suma, considero que se trata de una publicación que tendrá muchos lectores, tanto locales como en diferentes ámbitos académicos de nuestra América, y cada uno deberá aportar su propio juicio. Deseo reiterar que considero que se trata de un número fundamental dentro de esta colección, por la riqueza temática de los diversos artículos; y esto más allá de su propuesta original de atender al acontecer urbano arquitectónico en Yucatán, al tener una resonancia nacional.



### *Musical Ritual in Mexico City*

Mark Pedelty

Austin, University of Texas Press, 2004

por

LOURDES TURRENT

La mayoría de los estudios musicales se construye a partir de un acuerdo implícito. Entre los investigadores existe la idea de que la música es el pensamiento expresado en sonidos, definición que, entre otros, propuso Edgar Varèse a la cultura occidental, a mediados del siglo xx. De esta visión circunscrita a la música y los músicos deriva la mayoría de las biografías y análisis musicológicos que enriquecen la sección de música de las bibliotecas de nuestros países. Ahora bien, después de la crisis del modelo de pensamiento mo-

derno, alrededor de 1968, las expresiones creativas de la contracultura y los sonidos de la posmodernidad, algunos investigadores empezaron a pensar que era momento de hacerle a la música nuevas preguntas. Parecía que el quién y cómo ya no eran suficientes. Así, se empezó a formular el cuándo, dónde, de qué manera y por qué. Y estos interrogantes, que siguen teniendo a la música como el centro de la reflexión, empezaron a revivir e intentar entender en su complejidad un fenómeno artístico que es efímero. Porque la música está presente mientras se interpreta. Cuando el oído deja de escuchar, quedan un código escrito, los intérpretes y la memoria del evento que se ha ido.

Los nuevos planteamientos nos invitan, entonces, a relacionar a la música con el público, los textos que la sustentan, el ámbito cultural que la hace posible, los escenarios y los organizadores o promotores de los conciertos, verbenas o presentaciones, en un momento, lugar y circunstancia. Nos permiten detener el tiempo y verlos ahí, vivos, en el enlace de elementos culturales. Se logra construir una mirada que deja de contemplarlos aislados de la sociedad, resultado de un proceso creativo solitario, inspirado y genial. Ésta parece una salida. Un camino viable y útil que nos permite situarnos en el centro de eventos culturales que quedan fuera de la reflexión sonora. Me refiero a los rituales musicales que son posibles porque el sonido y los elementos que los rodean les dan una dimensión especial, aquella que nos permite diferenciar el tiempo cotidiano de ese otro que algunos estudiosos llaman sagrado o tan sólo signico o festivo, es decir, con otro significado.

Ésta es la postura que Mark Pedelty sostiene en su interesante texto *El ritual musical en la ciudad de México*, que está dividido en

seis partes: Los mexicas (1525-1521), Nueva España (1521-1821), La nueva nación (1821-1910), La revolución (1910-1921), México moderno (1921-1968) y México contemporáneo (1968-2002). Proyecto ambicioso pero muy bien logrado que comienza por el final, ya que es en el apéndice I, titulado Teoría y metodología, el lugar en donde el autor explica con detalle el desarrollo de su marco teórico y del conjunto de herramientas de que se vale para poder aproximarse a los rituales musicales de la ciudad de México.

Acercarse a este trabajo implica, entonces, entender las preguntas que el autor se planteó. De la estructura del apéndice se deduce que Pedelty buscó responder con claridad esto: ¿Qué es un ritual? ¿Por qué la música es importante en él? ¿Qué es la música? ¿Cómo funciona en la sociedad? ¿Cómo se organizan y tejen los rituales musicales en la sociedad? ¿Cuál es el contenido simbólico de un ritual? ¿Por qué los rituales musicales en México son inclusivos? ¿Cuál es el origen de su diversidad, dinamismo y significado?

En el apéndice Teoría y metodología, Mark Pedelty responde: el ritual es un comportamiento simbólico colectivo que socialmente está determinado y que se repite con arreglo a normas preestablecidas. El ritual es el camino mediante el cual la cosmología cultural se pone en práctica. Convierte los mitos en realidad y los hace comprensibles a la colectividad, porque en ellos incorpora a los individuos, continúa explicando en los primeros párrafos. A continuación profundiza: los rituales más efectivos son aquellos que afectan el conjunto del espectro sensitivo de los seres humanos: el oído, el tacto, el gusto, el olfato, la vista. Es esta naturaleza multisensorial del rito la que produce una catarsis en el participante.

Pedelty inició sus estudios sobre los rituales musicales de la ciudad de México a

través de la vivencia y la investigación de campo.

Inicié este trabajo —explica en la página 305 de su libro— asistiendo a los eventos musicales que se realizaban en la ciudad de México. Lo que empezó como un interés personal, para 1997 se convirtió en un proyecto formal de investigación. Empecé a frecuentar tantas presentaciones como me fue posible, hablé con los miembros de las audiencias, tomé notas de campo, realicé entrevistas y examiné música y letras de canciones. Mi trabajo etnográfico, resultado de mi entusiasmo por la música mexicana y mi inclinación por escucharla y analizar tanto películas como programas de televisión, estuvo diseñado para complementar la extensa lectura que había venido realizando por cinco años.

Pedelty describe en algún momento de su trabajo la impresión profunda que le causó caminar por primera vez en el zócalo y comparar la diversidad de eventos sonoros que convivían en ese espacio simbólico. De ahí su interés por entenderlos con detalle. Al estudiar su dimensión temporal descubrió una de sus características. En su apéndice afirma: el ritual musical cumple una función pedagógica. A través de él, no sólo comprendemos el sentido de un texto, un credo o una ideología, sino que terminamos creyendo en él. Y no se trata de una incorporación negociada, sigue explicando, literalmente el ritual nos compele a incorporarnos en esa pedagogía a través de una impresión holística de nuestros sentidos. Se trata de una enseñanza afectiva.

Con estas primeras herramientas teóricas podemos hacer un ejercicio y aproximarnos a un concierto en la sala Nezahualcóyotl. No es el campo de estudio del trabajo

que reseñamos, pero ciertamente a partir de él podemos hacer nuevas preguntas a rituales y espacios culturales que tomamos por cotidianos y valiosos por sí mismos. Varias preguntas surgen: ¿cuál es la razón por la que existe un espacio arquitectónico como éste en la Universidad Nacional? ¿Por qué está dedicado a cierta música, la que conocemos como “clásica”, y no a la que llamamos “popular” o a la “regional”? ¿Por qué es interpretada por un grupo de ejecutantes que tocan instrumentos en su mayoría de origen europeo y no otros originarios de África, América o Australia? ¿Por qué los músicos visten de negro? ¿Por qué el público no habla durante el evento? ¿Por qué dura alrededor de una hora y media y no ocho días o diez minutos? ¿Por qué nadie baila, grita o participa espontáneamente si no está en cierto lugar de la sala y acepta cierto comportamiento regulado? ¿Por qué se aplaude en un momento y no en otro?, etc. La respuesta es que cada semana la OFUNAM y su público forman parte de un ritual musical que responde a una concepción de cierta música. Se trata de un evento construido a partir de las propuestas culturales del siglo XIX en Europa. Está inserto en una historia de la música occidental escrita desde el norte del Atlántico y responde a la necesidad que surgió en el ámbito de la cultura musical centroeuropea de construir salas de concierto, templos para venerar el sonido, de la misma forma como los museos, templos laicos, permitieron sacralizar cierto arte plástico. En estas salas, un ejecutante, el músico, interpreta el arte de la música. Se trata de un ritual sonoro que exalta la idea de que una música es la expresión más elevada y etérea del espíritu humano. Se sitúa en el ámbito de la modernidad y el progreso, cuando el enunciado cultural occidental necesitó separar el mundo de lo

religioso del laico. Entonces, se concibió el origen de los lenguajes creativos no como inspiración divina sino humana. Esta misma música, venerada y sacralizada en las salas de concierto, interpretada en otro espacio, implica para los intérpretes y el público diversas reglas de comportamiento y adquiere significados varios. Por ejemplo, un evento cívico en que se incorpora una sinfonía, un ritual político en que se canta un aleluya o se intenta dar solemnidad a través de la Lacrimosa del *Réquiem* de Mozart.

En la página 292, Pedelty va a destacar el efecto catártico y colectivo del ritual. Porque, como todos sabemos, en estos eventos se pierde la individualidad y las personas adquieren una personalidad colectiva. El ritual es el espacio primario en el que tiene contacto el yo con la sociedad, el lugar en donde el ser individual se transforma en ser colectivo, explica el autor. En este proceso obtenemos identidad cultural, señala. Esta frase nos invita a pensar en el conjunto de rituales en los que participamos y que nos llevan a sentirnos mexicanos o franceses. Porque son estos rituales, dice el autor norteamericano, los espacios en los que perdemos algo del potencial individual. El rito es entonces sacrificio, entendido como privación que uno mismo se impone o acepta con la finalidad de obtener algo. En el ritual sacrificamos nuestro potencial individual para convertirnos en aquello que otras gentes, grupos o instituciones nos proponen o quieren hacer de nosotros. Se trata de un fenómeno muy complejo que no excluye otros elementos, afirmará más adelante Pedelty, porque todos sabemos, por experiencia, que la repetición cotidiana de fórmulas y ritos refuerza nuestras convicciones. El ritual construye nuestra identidad alrededor de un credo religioso, nos lleva a manifestar la aceptación de una

nacionalidad, una lectura de lo que es ser mexicano o norteamericano o una ideología de Estado. Este fenómeno es muy conocido en nuestro ámbito cultural. Carlos Monsiváis ha dedicado muchos trabajos al estudio del ritual en México. Tal vez el más notable sea *Los rituales del caos*, que Pedelty conoce muy bien y cita con frecuencia en los últimos capítulos de su obra.

A continuación, en el apéndice que venimos analizando, Pedelty nos propone una definición de música, de la música viva. Se trata de una visión inclusiva e integradora que intenta señalar las partes que constituyen el todo de un evento sonoro. De la misma manera como el estudio de la música enseña que está constituida por ritmo, melodía, armonía, timbre y forma y que las características de cada una se pierden para dar origen a eso que llamamos música. Así, una definición amplia de la música nos permite entender esos rituales en los que el sonido es tan importante. Estudiar a la música en el contexto del ritual, afirma Pedelty, implica observarla de otra manera. Por eso, afirma, consideró como central la definición que de la música hace Carol Robertson en su obra *Musical Repercussions of 1492: Encounters in Text and Performance*.<sup>1</sup> En ella, la musicóloga norteamericana considera que la música no sólo es un código escrito, una partitura o un complejo de sonidos con significado. Para Robertson, la música (los rituales sonoros en los que se desenvuelve) es una *Gestalt*, es decir, la estructura o configuración de un fenómeno tan integrado que se constituye en unidad funcional cuyas cualidades son únicas y no derivan de la suma de sus partes.

1. Carol E. Robertson, *Musical Repercussions of 1492: Encounters in Text and Performance*, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1988.

Porque el desarrollo de este arte efímero que es la música implica en los rituales en que se interpreta: sonido, textos, historia, relaciones humanas y todas las dimensiones de valoración y creencias que están presentes en un "concierto". Y es el conjunto, que se constituye en eso que llamamos ritual, el que se conoce como música. Esta definición amplia no sólo considera los aspectos técnicos o estructurales de la música, señala Pedelty, sino también el significado cultural de la misma que es un aspecto esencial. Pensemos en el siguiente caso: la música de las catedrales. Durante el virreinato se interpretó en las catedrales de Nueva España un gran repertorio musical, que tenía un carácter sagrado. Su función era la de comunicar al hombre con la divinidad. Se le contemplaba como una forma de oración, y de ahí que su interpretación estuviera fuertemente normatizada por la Iglesia. Se debía cantar de cierta forma, a cierta hora, en medio de cierta ceremonia y dentro del calendario litúrgico. Uno tendería a pensar que la música catedralicia nunca cambió. Que, como en otras culturas, surgió la necesidad de considerarla inamovible por su significado. ¿Por qué, entonces, se permitió el desarrollo musical? ¿Por qué se encuentran en las actas de cabildo continuas menciones a que es preferible aceptar en la capilla musical a un candidato que conozca las últimas técnicas de composición? Desde el punto de vista tradicional de la música podemos pensar que se debió a que las autoridades del cabildo tenían un gusto por esas nuevas expresiones y las fomentaban buscando realzar la categoría y prestigio de la catedral, lo cual es cierto en parte. Pero explicar a partir de esta idea que hubo una constante búsqueda de calidad y de nuevos recursos no es suficiente. Observar con estos ojos y sólo con ellos el fenóme-

no, nos puede llevar a confirmar las propuestas *a priori* de la musicología y aceptar una aparente “modernidad” en el ámbito de una institución tradicional como las catedrales. Si lo hacemos, nos salimos de la *Gestalt* constituida por los rituales musicales catedralicios novohispanos. Aunque, si profundizamos en el pensamiento de la Iglesia, descubrimos que desde el siglo *IV* se consideró benéfico para el culto incorporar a las expresiones artísticas dentro del recinto sagrado pero para *expresar lo mismo con otras palabras*. En el ámbito de las catedrales y de la Iglesia en general se aceptaba y se afirmaba teológicamente un mismo mensaje religioso, aquel que explicaba al mundo. En ese escenario religioso, la música podía cambiar siempre y cuando respondiera a eso, *lo mismo*. Lo interesante es que los vaivenes de la historia hicieron que esto *mismo* se interpretara desde distintas perspectivas. Entonces, la política, las clientelas, los intereses de grupo y sus lenguajes de expresión se filtraron al culto y a la música y constituyeron distintas *Gestalt* a lo largo de los trescientos años de Nueva España.

Continuemos con Pedelty. Ahora nos presenta en Teoría y metodología otra de las cualidades del ritual musical: se trata de su dimensión catártica y simbólica. La estudia la semiótica, que se interesa por el modo de producción, de funcionamiento y de recepción de los diferentes sistemas de signos de comunicación contenidos en un ritual musical y que producen una descarga emotiva en los participantes. Es esta visión con diversos significados, semiótica, la que nos permite reflexionar sobre el papel que la música desempeña en la supervivencia de los rituales, dice Mark Pedelty. La música no es el acompañamiento de los ritos, es el centro de ellos, hace posible la catarsis. Y cuando en estos rituales hay un ins-

tante de silencio, que es el más poderoso, éste nace de la ausencia de sonido, nace de la expectación que produce el no sonido.

No podemos sino estar de acuerdo con la visión del autor de *Musical Ritual in Mexico City*. Esta postura coincide con la que sostuve en otro texto,<sup>2</sup> donde demostré que la música es un lenguaje social. En este trabajo analicé a la música como lenguaje de conquista y de resistencia. Lo observé desde la evangelización y desde el ritual musical en que se constituyó la fiesta indígena desde el siglo *XVI* en Nueva España. Ahí pude constatar que la música es uno de los medios a través del cual desarrollamos identidades individuales en relación a un grupo social y el mundo de la cultura en la que vivimos.

Ahora bien, la música es un lenguaje social, pero no es el único. Constituye uno de los medios de comunicación de que dispone el ser humano para salir de sí mismo, manipular y relacionarse con el entorno y expresarse. Se entiende muy bien su funcionamiento si recordamos las ideas de Aristóteles en torno al acto y la potencia. Esta segunda, traducida como capacidad. Bien, el ser humano cuenta con muchas capacidades o potencias para expresarse: la posibilidad de realizar trazos lo lleva tanto a la escritura y a la literatura, como al dibujo. La de construir y transformar su entorno a la arquitectura y el diseño. Su necesidad de alimento lo lleva a mezclar y transformar elementos del mundo vegetal y animal; de aquí nacen, recordemos, los brillantes escritos de Lévi Strauss sobre las maneras de mesa. Su capacidad de moverse lo lleva al lenguaje corporal, la mímica y la danza; la de expresarse a través de

2. Lourdes Turrent, *La conquista musical de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 186.

conceptos, a la posibilidad de hablar, declamar, cantar. Y su capacidad de expresarse a través de sonidos, que no sólo reproduce de la naturaleza, sino que inventa y reinventa, le permiten desarrollar la música. Todos estos lenguajes, hay varios más, que se materializan en formas concretas de expresión, se convierten en actos y entonces son medios de comunicación que adquieren cualidades únicas en cada grupo social. Con el tiempo, se desarrollan a través de cierta *techné*. Cuando ésta alcanza niveles muy depurados, entonces ese objeto producido se reconoce como arte. Pero aun las artes se desenvuelven de acuerdo a códigos sociales. Hay una normatividad en torno a su presentación y cambio y la establecen los grupos sociales que las hacen posibles. El producto de los lenguajes creativos cargado de significados diversos tiene entonces aceptación o rechazo del público. Y la música, como todas ellas, a veces refuerza posturas establecidas, en otros casos propone caminos de expresión, en otros es para ese grupo humano y ese momento cultural claramente confrontativo. Con base en las ideas expuestas, Pedelty afirma, más adelante, que el ritual puede estar al servicio de una ideología. En este sentido puede tender a legitimar y justificar el orden social, continúa. El ritual, dirá después, también está ligado al poder. Pero no se entienda por esto, aclara, que estoy considerando al poder como esa capacidad externa a nosotros que nos empuja a actuar de cierta manera. Siguiendo a varios de los pensadores contemporáneos, como Michel Foucault, el autor señala que todos somos agentes de poder, y de una u otra manera este poder se manifiesta en los rituales musicales que son el resultado de luchas antagónicas y negociaciones entre fuerzas sociales (los estratos sociales, las audiencias, las instituciones) y

los discursos culturales (las ideologías y las metáforas culturales). Por ejemplo, continúa Pedelty, el danzón en México no sólo es una danza, sino un ritual en el que se manifiesta la producción patriarcal de un grupo de hombres que actúa y percibe de cierta manera a las mujeres. Porque el ritual, demostrará el autor, es también una práctica metafórica que señala campos de acción que muestran a la sociedad posibilidades y limitaciones de comportamiento. En el danzón se manifiesta una temática de género así como de identidades. En ella está presente la aculturación.

Los rituales musicales, reitera Pedelty, que ahora se va a referir al efecto espejo que se desarrolla en un ritual, implica la repetición de un aprendizaje. Observamos para ser observados. Participamos para aprender a participar. Por eso, los rituales tienen particular importancia en las ideologías de aculturación, señala el autor. A través de los rituales incorporamos lecciones de poder, las sentimos, nos encarnamos en ellas. Puede ser que hasta lleguemos a amarlas y necesitarlas, a pesar de que no tengan un significado muy claro y se encuentren ligadas a propuestas contradictorias, polisémicas, hasta potencialmente subversivas, alerta al lector. Por eso, no hay duda, continúa, de que los rituales musicales que proponían los mexicas, España, la Iglesia católica romana y el Estado mexicano se desarrollaron (y se desarrollan) todavía hoy, en México, en medio de una confrontación social en la que se busca representar el poder y la riqueza. Las instituciones no invertirían cuantiosos recursos en rituales musicales populares, si éstos no reflejaran, reconstruyeran, su forma de ver el mundo y exaltaran sus ideales, dice más adelante. Como estas presentaciones involucran a públicos diversos e instituciones con múltiples intereses, siempre ofrecen nuevas posi-

bilidades de lectura y expresión, reitera. Implican una respuesta y una resistencia, tanto para el que las propone como para quien se expresa en ellas y está presente. Pensemos en los concheros y grupos de danzantes que Mark Pedelty pudo observar en el zócalo de la capital mexicana. En el capítulo sobre los mexicas los menciona, y sostiene que se trata de una expresión mixta en donde los danzantes recurren a instrumentos, atavíos y formas de expresión que se inspiran en lo que considera fue la cultura mexicana y se presentan públicamente en sitios urbanos. Explica que, en muchos casos, estos grupos evitan recurrir a objetos o elementos de tipo católico aunque el tiempo juegue una importancia vital en sus rituales. Aseveración cierta, porque fuera de los espacios turísticos, los danzantes procuran estar presentes en las grandes fiestas religiosas o políticas de la ciudad. El 12 de diciembre es para ellos una fecha definitiva, y con días de anticipación se colocan en el atrio de la Villa de Guadalupe. Por otra parte, habría que considerar que muchas veces estos grupos hablan desde ámbitos urbanos de contracultura que han llegado a ser utilizados con diversos fines políticos. Porque los rituales musicales de los concheros y otros grupos rechazan a la modernidad y a los ritos religiosos de la Iglesia católica para proponer una auténtica identidad mexicana. Sin embargo, muchos de ellos recurren a elementos simbólicos como la cruz o imágenes de la virgen y sirven a intereses y grupos con diversas ideologías no necesariamente mexicanas. Algunos tienen una actitud inclusiva e invitan al público a integrarse a la danza, otros denuncian y conservan su personalidad a través del secreto y el sigilo y pueden llegar a desarrollar actitudes antisociales. Su medio de expresión: la música y la danza.

Finalmente, en el apéndice de *Musical Ritual in Mexico City*, Mark Pedelty cuestiona algunos planteamientos teóricos de la musicología tradicional porque desea explicar su tema de estudio desde la audiencia. Estudia eventos populares, sosteniendo que entiende por popular un ritual en el que hay público numeroso. Evita el criterio que establece, a partir del repertorio, una diferencia entre los rituales musicales. Pensemos en el acierto de este criterio. Si para entender a la música en México un investigador parte de categorías jerárquicas y concepciones elitistas del sonido que definen con anticipación lo que es música "cultura" y expresión sonora "artística", a diferencia de lo "popular", se encontrará con muchos rituales sonoros difíciles de explicar. Su campo de investigación se volverá muy restringido y elitista. Se necesita, entonces, plantear nuevas preguntas a los rituales sonoros de México. Es por esto que Pedelty evita jerarquizar los rituales y se aleja de la postura especializada o profesional de las academias. Explica que entiende por popular todo evento musical en el que hay público numeroso. Usa el término coloquial del inglés, señala, que se maneja más como un adjetivo que como un nombre. Y a continuación manifiesta su visión de las valoraciones estéticas: esta propuesta teórica, señala, se opone a los esquemas de clasificación típicos de las academias de lenguas, tanto las de habla inglesa como las que se conocen en México en habla española, en las que la música se clasifica de acuerdo a categorías que se refieren a quién la produce, cuándo la produce, dónde y con qué fin. A continuación el autor establecerá un criterio metodológico y una postura intelectual: en particular me interesa resaltar, afirma, a quién escucha la música, en qué escenario lo hace y por qué. Por lo tanto, en *Musical Ritual in Mexico*

*City*, Mark Pedelty construye una herramienta metodológica que le permite explicar rituales musicales en los que los estilos musicales son diversos, no hay jerarquías entre ellos, comparten un escenario geográfico y elementos ideológicos, culturales y semióticos.

Hay que subrayar que la postura de Pedelty no es la de desechar los planteamientos de la musicología tradicional, sino que los integra a su análisis y muchas veces recurre a ellos. Están presentes en todo su trabajo. Se trata, más bien, de abrir el horizonte de los estudios en torno a la música. Como todos sabemos, las definiciones construidas en entornos culturales ajenos al lugar en el que se trabaja y estudia tienen muchas deficiencias. La más importante es que, al no nacer de una experiencia cultural viva propia, sino de la tradición de pensamiento de otra cultura, en nuestro caso centroeuropea, tienden a convertirse en construcciones teóricas rígidas y limitadas. En muchos casos, las propuestas teóricas de la musicología tradicional han dado resultados espléndidos, esto es innegable, y no se podría partir de un campo de trabajo más adecuado que de sus postulados cuando se investigan ciertos temas, en especial los que se refieren a la música "cultura". El problema es que esta música "cultura" para nosotros, en muchos otros países es popular. Por lo que, mientras a esta "música" definida de cierta manera, en otros lugares se le contempla inserta en su sociedad y dentro del fenómeno cultural que la hace posible, aquí se le percibe descontextualizada. De hecho, en muchos entornos sociales la música culta es considerada, en numerosas ocasiones, como una imposición cultural y se destaca la importante carga de extranjerismo, intereses de poder y valoración de lo no mexicano, o no popular que implica. Por eso, los estudios sobre esta música tienden a subrayar el as-

pecto técnico y biográfico de la música y los músicos y no el social. Simplemente porque situar al arte sonoro culto en un contexto cultural múltiple y diverso es difícil. Lo que Pedelty propone, y que muchos investigadores actualmente sostienen, es que la música debe también estudiarse como lo que es: un lenguaje social y explicar a través de metodologías multidisciplinarias el momento en que se realizan los rituales sonoros. Puede que este ritual, que nosotros conocemos con el término de "concierto", no siempre sea muy emotivo o significativo. Sin embargo, no deja de responder a circunstancias semióticas complejas. Y debido a que siempre es una *Gestalt*, nos atrevemos a preguntar ¿por qué, entonces, no integrar en los estudios musicales su análisis? Esto es lo que propone *Musical Ritual in Mexico City* apoyado en una muy amplia bibliografía. Y lo hace porque es la única manera de comprender la complejidad de expresiones que se manifiestan en los "conciertos", rituales musicales, de países multiculturales como el nuestro que se caracterizan por su diversidad y riqueza de significados. En estos rituales no hay purismos. Su carácter inclusivo, que Pedelty subraya todo el tiempo, permite su enriquecimiento con expresiones sonoras foráneas. Los rituales de la ciudad de México aceptan nuevas propuestas, afirma Pedelty, a las que se da otro sentido, aquel que les permite ser aceptadas por la cultura mexicana.

Los rituales musicales de la ciudad de México se explican como supervivencia de expresiones sonoras de las diversas etapas históricas por las que ha pasado lo que hoy es México. Estas expresiones no pueden explicarse con claridad desde postulados que subrayan la pureza artística y las dotes personales del creador. Se trata de eventos sonoros de mucha calidad, pero también muy emotivos y catár-



ticos. Por lo tanto, acercarse a ellos y comprenderlos en su complejidad implica ampliar la mira de investigación y colocarla en diversos ángulos: el histórico, el semiótico, el cultural y el social. Esto es lo que hace Pedelty, y por ello nos sorprende con su análisis flexible y cronológico de los rituales musicales de la ciudad de México.



### *Memorias*

Balthus

Edición de Alain Vircondelet, trad. Juan Vivanco,  
Barcelona, Lumen, 2002 (Memorias), 252 pp., ils.

por

IVÁN RUIZ

El ejercicio de la pintura, así como el de la escritura y el de otras disciplinas artísticas, comporta, necesariamente, la puesta en marcha o la ejecución de un proceso. Éste se refiere tanto a la relación externa que se establece entre el pintor y su obra, como a la relación interna que se manifiesta entre los elementos que componen a la pintura en sí misma (cada una de estas articulaciones se encuentra ubicada en dimensiones distintas). Independientemente de las teorías o metodologías con que se aborde cada una de estas relaciones (llámese fenomenología de la percepción, historia del arte, semiótica, hermenéutica, etc.) es innegable que, debido a su carácter de proceso, tanto la relación externa como la interna son el resultado de una tensión espacio-temporal. Por una parte —recurriendo a una reflexión de la fenome-

nología del cuerpo— se pone en escena la tensividad que se engendra entre la fuerza de la mano del pintor y el brochazo que ésta genera (lo que David Sylvester, a propósito de Picasso, denominó *the brutality of fact*):<sup>1</sup> la distancia que se interpone entre la mano y el lienzo y el ritmo con que se ejecuta la acción —una cuestión muy particular del *action painting*. Por otra parte, tenemos la significación que se va estructurando a partir de la disposición espacial entre cada uno de los elementos pictóricos y, por consecuencia, el ritmo temporal que deja a su paso esa misma espacialidad.

Estas especulaciones, que pueden ser características del ejercicio plástico de artistas como Pollock, Motherwell o el propio Picasso, son, curiosamente, el tema recurrente de las reflexiones personales de Balthus. Remarco este aspecto de asombro, ya que por todos es conocida tanto la negación de este pintor francés por revelar detalles autobiográficos, como el rechazo sistemático a cualquier tipo de interpretación de sus cuadros; especialmente, a la serie de pinturas cuyo *leitmotiv* lo constituye una adolescente en estado de transición o, como él mismo lo denominó, en el momento de un *pasaje*: “Lo que yo quería pintar era el secreto del alma y la tensión oscura y a la vez luminosa de su capullo aún sin abrir del todo. El pasaje, podría decirse, sí, eso es, el pasaje. Ese momento indeciso y turbio en el que la inocencia es total y enseguida dará paso a otra edad más determinada, más social.”

1. “La brutalidad del hecho” es la concepción con la cual Michel Leiris, a partir de una apropiación de la fenomenología de la percepción, reflexiona sobre la obra plástica de Bacon. Cf. *Francis Bacon ou la brutalité du fait*, Paris, Seuil (L'École des lettres), 1995.