

Música oral del Sur

+

PAPELES DEL FESTIVAL
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional

Nº 11 Año 2014

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Educación, Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18010 Granada

informacion.cdma.ccd@juntadeandalucia.es
www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Educación, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)
ANTONIO ÁLVAREZ CAÑIBANO (Dir. Centro de Documentación de la Música y la Danza, INAEM)
SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)
EMILIO CASARES RODICIO (Universidad Complutense de Madrid)
TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)
MANUELA CORTÉS GARCÍA (Universidad de Granada)
M^a ENCINA CORTIZA RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo)
FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)
ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)
ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)
SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)
CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)
BEGOÑA LOLO (Dir. Centro Superior de Inv. y Promoción de la Música, Universidad Autónoma de Madrid)
JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)
JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)
MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)
TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)
JAVIER MARÍN LOPEZ (Universidad de Jaén)
JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)
MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)
ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)
ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)
MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)
CORAL MORALES VILLAR (Universidad de Jaén)
MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)
DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)
ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)
MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)
SUSANA SARDO (University of Aveiro)
JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)
FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)
RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)
M^a JOSÉ DE LA TORRE-MOLINA (Universidad de Málaga)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES DE LA VEGA (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/documentacion/revistas>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

ENTRE VELOS: MAYA PARA CONTRABAJO

Rosa María Rodríguez Hernández

Compositora (Laboratorio de Creaciones Intermedia, LCI, UPV)

Resumen:

Maya para contrabajo se materializa a partir de una imagen de Pepe Romero, cuyo texto interpreta a La decadencia de la mentira de Oscar Wilde. La estructura de Maya es binaria, especular y asimétrica; su poética obedece al juego verdad/mentira que subyace en la obra artística y en la vivencia del artista. Maya trae a la memoria las voces de los Upanishad, Schopenhauer, Shakespeare y Beethoven, influencias éstas en la obra de Wagner y, todas ellas, en la de Eliot. Los aspectos gestuales y visuales de Maya entrelazan con la danza de Pina Bausch y con la retórica (hypotiposis).

Palabras clave: pentámetro yámbico, hypotiposis, repetición, contrabajo, memoria.

Entre velos: Maya para contrabajo

Abstract:

The composition for the double bass, “*Maya para Contrabajo*,” is inspired by an image of the video artist Pepe Romero, whose text interprets the decadence of Oscar Wilde’s lies. The structure of *Maya* is binary, speculative, and asymmetrical; its poetry obeys the game of truth and lies which underlies the artistic creation and personal experience of Wilde. *Maya* calls to mind the voices of the Upanishads, of Schopenhauer, Shakespeare and Beethoven, all influences on Wagner and all in turn on T.S. Eliot. The gestural and visual features of *Maya* are interlaced with the dance of Pina Bausch and with Rhetoric (*hypotyposis*).

Keywords: Iambic pentameter, *hypotyposis*, repetition, double bass, memory.

Rodríguez Hernández, Rosa M^a. “Entre velos: Maya para contrabajo”. *Música oral del Sur*, n. 11, pp. 374-387, 2014, ISSN 1138-8579.



“Lo que se conoce como Maya no tiene principio pero, teniendo un final, es común al conocimiento adecuado y al conocimiento erróneo; no es real, no es irreal, no es real e irreal, más grande que todo en sí mismo, libre de modificaciones, lo que se piensa; aunque irreal y no existente en el triple tiempo, a la gente común le parece real.” Upanishad, (33,15)

“es Maya, el velo de la ilusión que envuelve los ojos de los mortales y les hace ver un mundo del que no se puede decir que sea, ni tampoco que no sea: pues se asemeja al ensueño, al reflejo del sol sobre la arena que de lejos el caminante toma por un manantial, o también a la cuerda arrojada al suelo que confunde con una serpiente”.

(Arthur Schopenhauer, El mundo como voluntad y representación, Libro I, 3)

Maya para contrabajo es una obra de encargo del Festival de Música Española de Cádiz 2012, estrenada el 24-11-2012 en Cádiz, interpretada por Francisco Lobo¹ y dedicada al artista plástico y performer Pepe Romero.

¹ Véase la partitura en: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/publicaciones/2013/obras-para-contrabajo-partituras.html>

Véase la grabación en: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/opencms/publicaciones/2013/obras-para-contrabajo-cd.html>

La obra está concebida a partir de una imagen *Del diario de Lidiana Cárdenas*, creada por Pepe Romero², basándose éste en *La decadencia de la mentira* (1889) de Oscar Wilde³.

El texto de la imagen es el siguiente:

Del diario de Lidiana Cárdenas

Aquellos días y aquel espeso frío fueron los momentos necesarios en los que tuvimos que construir mentiras casas por las que anduvieron corrieron otras fantasías amores y vidas imaginadas en una realidad imaginada en la que lo verdadero y lo falso no fueron sino formas de existencia intelectual.

La verdad misma tuvo a lo verdadero y lo falso como legítimos dominios

El arte constituye la realidad suprema y la vida un mero modo de ficción

Toda nuestra exageración queda resumida en una Agudeza

Maya está estructurada de la siguiente manera: ABCDE A'D'A'. Es una estructura binaria si consideramos A'D'A' como el espejo imaginario donde sólo se reflejan fragmentos. “A fuerza de contemplarse a lo largo del tiempo en el mismo espejo y de alimentarse sin fin con la palabra hombre, el animal en el que hoy vivimos y que aún habla un poco es un *animal embrutecido por su imagen*”⁴. La fuerza de la imagen en espejo dota a la pieza de uno de los componentes más significativos, como veremos.

Otro mecanismo manifiesto de esta estructura es el principio de sistema, mediante éste crece la noción del proceso. Adaptar a la obra una estructura sintética ayuda a organizar todo el sistema. La correlación en la diferencia (ABCDE) imprime a los contrastes el poder de la repetición (A'D'A') e insertarse y especificarse en unas constantes históricas (mitos). El movimiento historiador efectúa una aplicación sintética para sustentar en la conciencia nociones antitéticas. Se trata de someter el devenir a través de la repetición de instantes de tiempo, destronar a Cronos en su misma esencia temporal, se retoma la búsqueda incesantemente, hasta la extinción o muerte.

Veamos el cuadro general de *Maya*:

² Véanse ROMERO, Pepe: «Primero el arte y luego tocar el piano. (Cinco conciertos de Lidiana Cárdenas)», en *Itamar. Revista de investigación musical: Territorios para el arte*, Universidad de Valencia, Rivera editores, n°1 Año 2008, pp. 247-259 y ROMERO, Pepe: «Aforismos rizomáticos y campanadas de un tiempo impreciso», en *Itamar. Revista de investigación musical: Territorios para el arte*, Universidad de Valencia, Rivera editores, n°3 Año 2010, pp.357-371.

³ WILDE, Oscar: *La decadencia de la mentira*, Ed. Verdehalago, México, 2010.

⁴ NOVARINA, Valère: *Lucas del cuerpo*, Ed. Artzblai, Bilbao, 2011, p. 19.

LÍNEA DE TEXTO/ESTRUCTURA	TÓNICAS	COMPASES	INDICACIÓN DE COMPÁS	SERIES
1/ A	Mi	1-13	4/4	O1
hypotiposis		14	4/4	
2/ B	Si	15-25	2/4	O8
verso blanco		26	5/4	
3/ C	Do	27-35	9/8	Do lidio
hypotiposis		36	4/4	
4/ D	Sol	37-50	5/4	O4
verso blanco		51	5/4	
5/ E	Mi-Si-Fa#-La-Re	52	5/8	
hypotiposis		53	4/4	
6/ A'	Fa#	54-66	4/4	R1
verso blanco		67	5/4	
7/ D'	La	68-81	5/4	R4
verso blanco		82	5/4	
8/ A'	Re	83-90	4/4	RI
verso blanco		91	5/4	

Al considerar qué es lo que se va a transmitir se retorna al pasado, se explora un lugar en el que hallar la señal, el objeto, para ser concedido a futuras generaciones. El enigma del patrimonio cultural se proyecta en esa señal del legado velado del cual, de alguna manera, podemos intervenir.

Como señala Eugenio Trías: “La obra artística se revela en su capacidad de sacar a la luz algunas fuerzas decisivas. Es, siempre, desveladora, o “desocultadora” (como diría Heidegger). Implanta esa “des-ocultación” (de la *aletheia*, verdad en griego) en nuestro mundo, mostrando la realidad profunda de éste”⁵. Lo que se presenta como obra de arte es, por tanto, una aparición que traduce la verdad de las cosas, o de las personas, o del cosmos. Félix de Azúa comenta: “esto ocurre siempre y cuando entendamos la palabra “verdad” como un desvelamiento o una reconstrucción (basándose también en el concepto de Heidegger). Así, la desocultación vuelve del olvido lo ocultado. Es lo no-olvidado, lo no-perdido, lo no-oculto, y por lo tanto es “verdadero” aquello que se presenta ante

⁵ TRÍAS, Eugenio: «El laberinto de la estética», en *El nuevo espectador*, Debates sobre arte, Fundación Argentaria, Visor, Madrid, 1998, p. 113.

nuestros ojos con la luminosidad de la evidencia”⁶. Esta idea heideggeriana del arte (*poesis*) como reveladora de la verdad, como conocimiento, queda reflejada en las ideas de pintores como Paul Klee, que a la vez era violinista, cuando afirma que el arte “no reproduce lo visible”, sino que “lo hace visible”⁷.

La historia, el arte⁸, al transformarse en conocimiento desde la vivencia del artista adquiere un nuevo valor, un nuevo sentido. La vivencia –según Gadamer- no se agota en el dato y como fundamento último de todo conocimiento. “En el concepto de la vivencia hay algo más, algo completamente distinto que pide ser reconocido y que apunta a una problemática no dominada: su referencia interna a la vida”⁹. Reconocemos en ella la base epistemológica para acceder, desde el espíritu, a una solución superior.

Está perfectamente claro que la representación semántica de todo fenómeno complejo, bien sea una obra de música o una teoría científica, supone la disgregación del fenómeno en componentes reales. Esta separación representa una buena parte de lo que llamamos comprensión. La mente se transforma, en consecuencia, en depósito donde están almacenados un gran número de fragmentos o de obras estructuradas, unidas unas a otras en una red que demanda ser comprendida. Al igual que una buena parte de la memoria semántica, este almacén no es completamente transparente bajo la mirada de la introspección consciente; opera siguiendo sus propias leyes. Es la existencia de tal almacén lo que parece estar en la raíz de toda actividad creadora.

Oscar Wilde, en *La decadencia de la mentira*, esclarece sus reflexiones acerca del origen del arte, un lugar idóneo para alumbrar y radiar creaciones con belleza pero falsas. Diferentes asuntos, -amor, humanidad, naturaleza-, son vinculados a la mentira.

El título de la obra para contrabajo tiene su justificación en la concepción estética del velo de Maya expuesto por Arthur Schopenhauer. Éste leyó la traducción al latín de un texto persa de los *Upanishad*, “se apasionó tanto por los pensamientos que ahí encontró, que siempre tenía una copia de ésta en su escritorio y “adquirió el hábito de practicar las meditaciones incluidas en sus páginas, antes de ir a la cama”¹⁰. Texto de enorme influencia en la obra y pensamiento de T.S. Eliot, -final de *La tierra baldía* y en el tercero de los *Cuatro cuartetos*-, del que hablaremos extensamente más adelante.

Schopenhauer, en *El mundo como voluntad y representación*, compara la Belleza a la Autenticidad. El principio esencial de su estética expresa que lo que nos evidencia el arte es lo real, lo auténtico. En la legitimidad de lo intuitivo –y posteriormente representado- reposa lo distintivo de la belleza y, por tanto, del arte. Para Schopenhauer el arte es ante todo

⁶ DE AZÚA, Félix: *Diccionario de las artes*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 132.

⁷ Cita de Paul Klee en FRESNEDA, Carlos: «Paul Klee, el maestro 'invisible», *El Mundo*, 26-10-2013 [Disponible en línea] <http://www.elmundo.es/cultura/2013/10/26/526bf05161fd3d3c508b4571.html>

⁸ Véanse las diversas definiciones y reflexiones en torno al arte y al artista de MOLINA, Miguel: «Arte», en *Arte: diccionario ilustrado*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Vigo, Vigo, 2012, pp. 116-119.

⁹ GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y método*, Ed. Sígueme, Salamanca, 2007, p. 104.

¹⁰ MAHADEVAN, T.M.P. (ed.): *Los Upanishad Esenciales*, Ed. Lectorum, Mexico, 2006, pp.7-8.

representación de la Idea, es decir de la Verdad. De la concepción de esta Idea expresa sus formas de placer estético. Entiende que el arte es una variación entre lo diario y lo perpetuo, lo primigenio y lo profético, lo contemplativo liberado de la voluntad y lo sereno que se alcanza a través del conocimiento, libre éste de todo deseo. El arte tiene, por una parte, capacidad para expresar el mundo interior e inconsciente y, por otra, permite visualizar el contenido velado, espontáneo e irreflexivo pero inmanente en toda creación.

Para Schopenhauer, la música es el paralelo de las ideas; el drama, es la cima del arte y la música su alma, ambos, vehiculados entre los sucesos, los personajes y las palabras, emanan lo recóndito del acontecer¹¹. Richard Wagner, influenciado por Schopenhauer retoma estas ideas y las transforma en sus teorías.

Afirma Safranski: “Los románticos habían aprendido de la tradición que no es posible salir adelante sin mitos, y el espíritu de la modernidad, que es un espíritu del hacer, los animaba a construir ellos mismos tales mitos en caso de necesidad”¹². La leyenda de los Nibelungos proporciona a Wagner una profunda meditación sobre la situación que se produce, en la antigüedad, con el ejercicio de formar mitos y, a través de ellos, unificar a la sociedad. Wagner, -explica Safranski- “de acuerdo con Feuerbach, ve en los dioses proyecciones de la libre fuerza creadora del hombre, y por eso la idea del hombre libre ha de ocupar el puesto de la religión”¹³.

El mito del ocaso de los dioses vierte el simbolismo en el dominio y expansión de la enajenación humana. Los dioses deben perder su fe para ser humanizados, de esta inmaterial encarnación son las divinidades.

El deseo de Wagner es conseguir en los espectadores y oyentes una mirada interna del ser, hasta alcanzar una renovación de la fe. Desde la vivencia del arte se disfruta de la redención. Habla del despertar de una vivencia «mítica». Wagner, explica Safranski, “llama «mítica» a aquella actitud en la que se supera momentáneamente la separación, por lo demás evidente, entre sujeto y objeto; y esa superación puede tener un efecto embelesador, beatificante y también subyugador”¹⁴. Este método de conocimiento interior a través de lo mítico, por otro lado una de las construcciones artificiales propia de la ópera, llevó quizá a concebir al escritor Ramón Gómez de la Serna, ese juego de inversión verdad-mentira que a nivel metodológico lleva diferenciado cada identidad artística: “La ópera es la verdad de la mentira, y el cine es la mentira de la verdad”¹⁵.

La obra de Wagner comienza con un simbólico *mi bemol* –con juego de tritono- como génesis de todos los componentes que se van a suceder, entre ellos el agua. La creación se deja oír cuando se incorpora el sonido representativo del sol. La efervescencia del sol se materializa en el brillo del agua.

¹¹ Véase SCHOPENHAUER, Arthur: *El Mundo como voluntad y representación*, vol. 2, Ed. Trotta, 2005. Traducción, introducción y notas de Pilar López de Santa María.

¹² SAFRANSKI, Rüdiger: *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Ed. Tusquets, Barcelona, 2009, p. 237.

¹³ *Ibid.*, p. 238.

¹⁴ *Ibid.*, p. 245.

La simbología del agua en el Antiguo Testamento posee, con frecuencia, correspondencia con el castigo para reestabilizar a la humanidad; desde el relato de Noé, el agua ya se considera la sustancia que secunda, y favorece, llevar a cabo la justicia divina y reavivar un nuevo orden. Aquellos que se mantienen emprenden un nuevo principio. De igual forma, para los cristianos, el bautismo acaba con el mal al tiempo que purifica para dar paso a la nueva vida.

Los compases 29-31 de *Maya* hacen referencia a este hecho con el juego acuático: el mi bemol de Wagner se convierte ahora en mi natural, el tritono cromático da paso a un instante de reposo, y a partir del compás 31 un enérgico y elevado sol da paso a un expresivo melodismo, (ver ejemplos 1 y 2).

En *Maya* aparece el tema del juego acuático del *Ocaso de los Dioses*:



Ejemplo 1: Tema del juego acuático de Wagner



Ejemplo 2: *Maya* cc.29-31

William Shakespeare y Ludwig van Beethoven ejercieron una notable influencia tanto en Wagner como en T.S. Eliot. De ahí que en *Maya* son una continua presencia a lo largo de toda la obra.

T.S. Eliot ejerce una influencia importante en la significación de *Maya*. Por una parte, como interrelación con las otras artes para crear unificación (exterior a, fuera de); y por otra parte, por su idea de transformación, nada es fijo sino cambiante. Sus obras literarias, bien sean poemas o piezas teatrales, conceden un gran valor al ritmo y a la musicalidad de los textos.

¹⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Greguerías*, Edición de Rodolfo Cardona, Cátedra, Madrid, 1989. Este autor ha formado parte del Proyecto I+D “Recuperación de obras pioneras del Arte Sonoro de la Vanguardia Histórica Española y revisión de su influencia actual”, aprobado por la Secretaría de Estado de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación, (Proyecto ref. HAR2008-04687).

En 1931 Eliot había escuchado el *Cuarteto para cuerda en do menor*, op. 132 de Beethoven, *Cuatro cuartetos* de Eliot le debe mucho a esa obra, tanto en su título como en su estructura. En una carta fechada el 28 de marzo de 1931, T.S. Eliot le afirmó a Stephen Spender que el *Cuarteto en do menor* le suscita el interés por crear una obra que esté «más allá de la poesía», así como Beethoven quiso ir más allá de la música¹⁶.

Para Eliot, el romanticismo va unido a la expresión del individualismo y enardecimiento a la personalidad, no obstante, en su praxis, propone lo opuesto: sentido de la comunidad tradicional e invisibilidad personal¹⁷. El dramatismo de los *Cuatro cuartetos* le facilita llevar a la práctica su teoría de la invisibilidad del sujeto poético y a la vez rebosar intimidad en lo más profundo de todo el poema. En palabras de Viorica “el poema consigue un engranaje donde visión, música y meditación encuentran un equilibrio perfecto”¹⁸.

Eliot intentó hallar una alternativa al uso del metro característico de Shakespeare en *El rey Lear* y de Milton en *El paraíso perdido*, nos referimos al pentámetro yámbico¹⁹. Christopher Marlowe crea el verso blanco inglés (verso contado pero no rimado), antecedente del pentámetro yámbico isabelino (que se equipara al endecasílabo castellano).

Robert Graves, en un ensayo titulado «Arpa, yunque y remo»²⁰, detalla la procedencia de la métrica en la poesía anglosajona. El pentámetro yámbico, -señala Graves-, proviene de la tradición celta, los poetas se consagraban a la diosa Brigid, que tenía tres formas: la Brigid de los poetas, la de los herreros y la de los médicos. “Las tres disciplinas tenían vínculos sagrados, hasta tal punto que los acentos de aquella primitiva poesía se forjaron con el diálogo de dos martillos que golpeaban alternos sobre un yunque, cinco veces, en honor de las cinco estaciones del año celta y emitiendo una música (ti-tum, ti-tum, ti-tum, ti-tum) que prefiguró el pentámetro yámbico que siglos más tarde sería la herramienta principal de Shakespeare”²¹. Graves aclara que la poesía anglosajona debe su ritmo al lento batir de los remos en el mar. Los bardos nórdicos, no sólo custodiaban al rey, sino que entre sus funciones debían animar y cantar a los remeros de los barcos, para ello se ayudaban del ritmo que se produce al batir de los remos en el mar, según esté en calma o con fuertes oleadas. Dado que el golpe de un remo no contiene rima, Graves concluye que la poesía anglosajona no es rimada.

Wagner, en *La tierra baldía* de Eliot, es la «presencia innominada» que configura la obra. La epopeya del grial se convierte en el símbolo artístico de la redención. Las alusiones de Eliot a la ópera de Wagner son abundantes: Perceval, Tristán e Isolda, o las ninfas del Rin

¹⁶ Véase ELIOT, T.S.: *La aventura sin fin*, JAUME, Andreu (ed.), Ed. Lumen, Barcelona, 2011, p. 359.

¹⁷ Véase *Ibid.*, p. 22.

¹⁸ ELIOT, T.S.: *La tierra baldía*, PATEA, Viorica (ed. bilingüe), Ed. Cátedra, (Trad. José Luis Palomares), Madrid, 2011, p. 35.

¹⁹ Véase ELIOT, T.S.: *La aventura sin fin*, JAUME, Andreu (ed.), Ed. Lumen, Barcelona, 2011, p. 17.

²⁰ GRAVES, Robert: *El privilegio culminante. Las conferencias de Clark*, Ed. Cassell, Londres, 1955, pp.70-91. Cita tomada de JAUME, Andreu (ed.): *La aventura sin fin*, Ed. Lumen, Barcelona, 2011, pp. 340-341.

²¹ *Ibid.*

de *El ocaso de los dioses*. Hans Kűng comenta que el enigma de la obra wagneriana se resuelve conociendo su trasfondo en el mito, en el arte y en el drama, tras el «ocaso de los dioses» se asienta una crítica social y de la religión²². Kűng aclara que el término «redención» es el favorito de Wagner y el problema más duradero “por cuanto colisiona con esta sociedad de la explotación y las guerras, de la alineación y la obcecación con el poder, teniendo conciencia a la vez del propio irredentismo”²³. A Wagner le interesa la religión como herramienta para mostrar la falsa apariencia de ésta en la sociedad burguesa, su arte revolucionario fue el medio para ponerlo en evidencia²⁴. La tesis de Kűng es que *El ocaso de los dioses* no es un drama de redención, sino de transición, donde se presenta la necesidad de redención propia del ser humano, pero sí lo es *Parsifal*²⁵.

Para Eliot, la obra de arte debe nutrirse de la autenticidad primigenia y pre-lógica que «perdura en el hombre civilizado y es accesible solamente a través del poeta»²⁶. Los mitos, la simbología religiosa y los hábitos primitivos que sirven como realidad al inconsciente reposan en el origen del arte moderno. El regreso a los orígenes reaviva la psique para ayudarnos a reintegrar las huellas de identidad de la mente moderna.

La cultura necesita un marco de referencia «preestablecido» –Hannah Arendt-, a pesar de trazar únicamente un punto de partida para asegurar que no hay recuperación totalizante del razonamiento, sino alcance de sus efectos en lo real. La experiencia humana necesita el referente como memoria colectiva. Necesitaríamos en nuestro tiempo un pasado que nunca se acople del todo, pero del que podamos, de alguna manera, tomar referencia. El obstáculo que aparece es la verdad que surge de la recuperación, siempre incompleta. Para Hannah Arendt, el recuerdo es un modo esencial del pensamiento pero no tiene sentido fuera de un marco de referencia cultural «preestablecido»: la sensibilidad humana en muy raras ocasiones es capaz de recordar algo que no vaya unido a nada²⁷.

El hecho de nacer nos inserta en lo simbólico, supeditados para expresar una opinión independiente. Estamos vinculados a la tradición, cuyo peso nos alcanza. Esta situación ayuda a dilucidar cómo el conocimiento del otro –del tú- puede asumir su correlato en la experiencia hermenéutica de la tradición.

La *tierra baldía* vigoriza el retorno de la memoria, vivifica la cultura atávica, velada en el olvido del ser. Es una búsqueda de los asuntos esenciales que permanecen ocultos en la conciencia.

La *sintaxis* discontinua es una característica de la obra de arte de la modernidad, en *La tierra baldía*, este recurso, se ve favorecido por su carácter onírico que ayuda a crear todo tipo de asociaciones, imágenes y motivos recurrentes. Esto le otorga una estructura

²² Véase KűNG, Hans: *Música y religión*, Ed. Trotta, Madrid, 2006, p. 69.

²³ *Ibid.*, p. 74.

²⁴ *Ibid.*, p.82.

²⁵ *Ibid.*, p.85.

²⁶ ELIOT, T.S.: *La tierra baldía*, PATEA, Viorica (ed. bilingüe), Ed. Cátedra, (Trad. José Luis Palomares), Madrid, 2011, p. 83.

²⁷ Véase ARENDT, Hannah: *Entre el pasado y el futuro*, Ed. Península, Barcelona, 2003, pp.303-347.

polifónica. Se aproxima a la adaptación literaria de la técnica del *leitmotiv* wagneriano. “La variación y repetición de núcleos simbólicos y emocionales crean un tupido tejido de referencias simultáneas. La narración progresa a través de estos puentes alusivos, que unen distintos puntos de vista”²⁸.

Para que se dé la transmisión no basta con el recuerdo. Es necesario preparar, desde algún lugar simbólico, el recuerdo de lo que fue. Cada vez que una historia se evoca es relatada de forma diferente, apoyada por su recuerdo, la percepción o sensación cambia. Ésta tiene alcance en el recuerdo, lo modifica en cada presente, aunque, sin reproducirlo del todo con fijeza. Sin apresarlo en plenitud, sin rememoración.

Todo aquello que se ha perdido está finalmente perdido. No hay cesión, su falta puede conducirnos a nuevos significados y admitir lo que Kierkegaard calificó «repetición» como categoría mediante la cual se penetra en la eternidad en sentido progresivo, como retoma, recuperación²⁹. Diferencia dos modos de existencia, la reminiscencia de los griegos, como repetición retrógrada, es decir, lo que hoy en presente conocemos, no es más que el recuerdo de lo que ya había. El otro modo es la repetición, cuyo recuerdo se produce avanzando, lo que se repite es la imposibilidad de la repetición. Es el espíritu quien progresa hacia delante desde su individualidad hacia la eternidad, siendo, así, trascendental.

En *La tierra baldía*, después de la situación melancólica de «Ah, ciudad de la City», donde se recobra el *leitmotiv* shakesperiano se convierte en una existencia transitoriamente adivinada en la ciudad moderna, la tragedia nos trae nuevos sonidos. “Eliot equipara estas voces (v. 266n) al aria de las ninfas del Rin en la ópera de Wagner, *El ocaso de los dioses* (III.i). Su fatídico estribillo, «Weialala leia/ Wallala leialala», reverbera en el contexto de la ciudad irreal y se modula en la voz de las modernas ninfas del Támesis, que narran el relato de sus vidas destrozadas en la escena contemporánea”³⁰.

Estos aspectos, que acabamos de exponer, se ven reflejados en *Maya* en los cc. 26-28, el pentámetro yámbico, primero rítmico y después melódico, en una extensión de dos octavas, actúan como el *leitmotiv* shakesperiano que introduce al tema del juego acuático de *El ocaso de los dioses*.

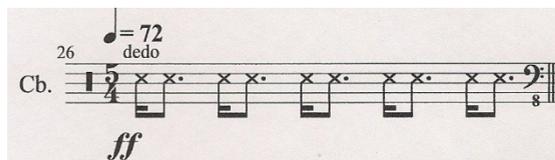
The image shows a musical score for Contrabajo (Cb.). It consists of two measures. The first measure is marked with the number 26 and the instruction 'dedo'. It features a tempo marking of a quarter note equal to 72 (♩ = 72) and a dynamic marking of *ff*. The notation includes a treble clef, a 5/4 time signature, and a series of rhythmic figures represented by 'x' marks on a staff. The second measure is marked with 'arco IIII' and 'detra di ponti'. It has a tempo marking of a quarter note equal to 60 (♩ = 60) and dynamic markings of *mp* and *mf*. The notation includes a bass clef, a 3/8 time signature, and a melodic line with slurs and accents.

Ejemplo 3: cc. 26-28

²⁸ ELIOT, T.S.: *La tierra baldía*, PATEA, Viorica (ed. bilingüe), Ed. Cátedra, (Trad. José Luis Palomares), Madrid, 2011, p. 89.

²⁹ Véase KIERKEGAARD, Soren: *La Repetición*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1976.

³⁰ ELIOT, T.S.: *La tierra baldía*, PATEA, Viorica (ed. bilingüe), Ed. Cátedra, (Trad. José Luis Palomares), Madrid, 2011, p. 141.



Ejemplo 4: cp. 26 de Maya



Ejemplo 5: cp. 51 de Maya



Ejemplo 6: cp. 67 de Maya



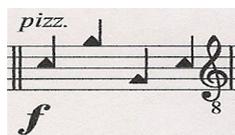
Ejemplo 7: cp. 82 de Maya



Ejemplo 8: cp. 91 de Maya

Los diferentes golpes de arco de *Maya* aluden no sólo al campo sonoro sino visual. Los ejemplos de pentámetro yámbico, que acabamos de ver, además de los compases 14, 36 y 53 escritos en forma de cruz; y, los compases 49 y 68 con disposición del arco en movimiento circular: uno, de fuera hacia adentro (centrípeto); y, el otro, de adentro hacia afuera (centrífugo). La circulación interna-externa es propia del expresionismo abstracto, -en danza, en pintura-, origina espacios huidos, desmembrados, como una reconstitución imposible. Todos ellos coligan un especial dinamismo sumado no solamente a la importancia que Eliot concedió a su imaginería, a su sistema visual sino, también, al teatro del gesto de Pina Bausch, como vamos a ver.

Polo de Acragante inventó muchas palabras técnicas para el cuidado del ornato de la expresión: diplasiología, gnomología e iconología, “que servían a la constitución de “santuarios de palabras“ dedicados a las Musas”³¹. La expresión por imágenes o *hypotiposis*, desde el ámbito musical, es una figura retórica y poética que afecta a la melodía³²; es el nombre genérico de la figura de la «descripción vívida»³³, del pensamiento por adición o amplificación que, como señala Heinrich Lausberg “amplia, presentando detalles acerca de una persona, un tiempo, un objeto o un lugar concretos. El efecto conseguido por la acumulación de elementos descriptivos es la *evidentia*, es decir, una presentación tal del objeto que el oyente o lector lo vean con más claridad”³⁴. Su finalidad, por tanto, es hacer ver, describir o situar ante los ojos; la sonoridad se dibuja para ser vista. *Maya* confecciona el signo de la cruz en los compases 14, 36 y 53 en *pizzicato*, *forte* y en escala ascendente (mi-fa#-sol):



Ejemplo 9: cp. 14 de *Maya*

³¹ LÓPEZ EIRE, Antonio: *Sobre El Caracter Retorico Del Lenguaje Y de Como Los Antiguos Griegos lo descubrieron*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. p. 138.

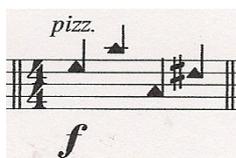
³² Véanse BARTEL, Dietrich: *Musica Poetica. Musical Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln University of Nebraska Press, 1997. VEGA RAMOS, María José: «La teoría humanista y la poética del Renacimiento», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, GUIJARRO CEBALLOS, Javier (ed.), Ediciones Universidad Salamanca, Salamanca, 1999, pp. 217-240.

³³ Véase NEUBAUER, John: *La emancipación de la música*, Ed. Visor, Madrid, 1992, p. 62.

³⁴ LAUSBERG, Heinrich: *Manual de retórica literaria*, Ed. Gredos, Madrid, 1966, vol. II, pp. 224-226.



Ejemplo 10: cp. 36 de Maya



Ejemplo 11: cp. 53 de Maya

Por otra parte, la relación entre la figura de dos cuerpos unidos en forma de cruz con las *hypotiposis* que acabamos de ver, y los juegos de arco (cc.27-28, 50, 68) nos remiten al Teatro del Gesto “a través de lo sensorial y de la imagen metafórica, puede comunicar realidades ocultas, experiencias que se transmiten a través de lo físico”³⁵. En muchos casos, en los trabajos de Pina Bausch, la técnica y la repetición confirman una magnitud crítica, estética y social. Al escenario llegan los gestos cotidianos con función estética, a través de la repetición devienen en abstracción, diluyendo su función diaria y real. Se origina un lenguaje visual simbólico. El movimiento, incluso primariamente imitativo, es constantemente desnaturalizado³⁶. La ausencia de significado se da, paradójicamente, cuando lo real se encuentra momentáneamente a través de los repetitivos desencuentros simbólicos. “Cuando el trabajo corporal transforma en arte las acciones cotidianas, éstas se nos muestran como un espejo de nuestra propia realidad, pero con el fin de trascenderla y así ver qué esconde, qué hay más allá de esa cotidianeidad”³⁷. Las acciones se convierten en «acontecimientos»: “El poeta vive del acontecimiento. La palabra poética intenta mostrar el acontecimiento. Todo verdadero acontecimiento es imprevisible, es acontecimiento de un extraño, es incontrolable, aparece (in)oportunamente, irrumpe de repente”³⁸. El c.81 nos remite a un instante de sorpresa, de juego lúdico, donde el artista puede liberarse del poder de la materia compositiva:

³⁵ SCHINCA, Marta: «El cuerpo en escena: un acercamiento al trabajo de Pina Bausch», en *Cuerpos en escena*, GARRE, Sol; PASCUAL, Itziar (eds.), Ed. Fundamentos, Madrid, 2009, p. 17.

³⁶ Véase FEBVRE, Michèle: *Danse contemporaine et théâtralité*, Chiron, Paris, 1995, pp. 81-84.

³⁷ SCHINCA, Marta: «El cuerpo en escena: un acercamiento al trabajo de Pina Bausch», en *Cuerpos en escena*, GARRE, Sol; PASCUAL, Itziar (eds.), Ed. Fundamentos, Madrid, 2009, p. 23.

³⁸ MÉLICH, Joan-Carles: *Filosofía de la finitud*, Ed. Herder, Barcelona, 2002, p. 120.



Ejemplo 9: compases 80-81

Pina Bausch analiza y expone, sin censurar o condenar, las actitudes sociales de los hombres y las mujeres que conforman la sociedad occidental. Los ritos cotidianos se dejan ver en sus coreografías mostrando las relaciones humanas de pareja, de amistad, laborales o frente a extraños. En su teatro, el tiempo, es el tiempo onírico que ha pasado por el filtro de la memoria y la melancolía. Compartimos la idea de Laurence Louppe al afirmar que la danza es el campo privilegiado de un retorno imposible, ya que, el gesto, no se extingue al recobrar la vivencia de su propia presencia³⁹.

Conclusiones

A lo largo de toda la obra la diplasiología o repetición -como figura expresiva-crea una tensión unida a un intento de satisfacción del deseo que es seguido de una relajación, correspondientemente marcada, según que la variación se aleje más o menos del modelo inicial. En este sentido, la sucesión tensión/relajación instituye un tiempo originario, una experiencia primitiva de la espera, es decir, de la duración, y de la ausencia de la satisfacción que prepara la experiencia ulterior de la pérdida y del luto del objeto

George Steiner traza la idea de que hay una especie de dimensión mística en el acto de transmisión, la transmisión como revelación de lo que dice un texto. Así, *Maya* nace de un texto de Pepe Romero como paráfrasis de Oscar Wilde; invita al oyente a que como el místico pase por una experiencia «totalmente diferente, indeterminada e inarticulada», como diría Scholem.

³⁹ Véase LOUPPE, Laurence: *Poética de la danza contemporánea*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011, p. 298.