

UNA MIRADA A JAVIER ÁLVAREZ: TEMAZCAL

Baldomero Llorens

Nacido en Ciudad de México (1956), Javier Álvarez vive y trabaja actualmente en Londres. Tras sus estudios en su ciudad natal, viaja a Estados Unidos y posteriormente al Reino Unido, donde vive desde 1981. Enseña composición y tecnología en el Royal College of Music y en la Guilhall School of Music. A pesar de su vida fuera de su país, su obra no olvida sus raíces centroamericanas y en ella podemos resaltar el uso que hace de la electrónica y de ciertos instrumentos tradicionales de percusión latina, como por ejemplo del steelpan y de las maracas. El steelpan es un instrumento joven, inventado alrededor de 1940 en las islas de Trinidad y Tobago, en el Caribe, y así podemos citar su "Cinnamon" (1996) para marimba y ensemble de steelpan o "Así el acero" (1988) para steelpan tenor amplificado y electroacústica.

Temazcal (Temascal)

La palabra temazcal proviene de la lengua náhuatl: temaz, que significa vapor y calli, que significa casa, por lo tanto, temazcal significa "casa de vapor". Es un recinto de adobe o piedra utilizado en el México precortesiano y en la actualidad en algunas comunidades indígenas. De aproximadamente 2 m de ancho por 1,5 m de altura.

En la primera historia escrita de México, el Hermano Duran escribió en 1567:

"El Temazcal es una choza pequeña calentada con el fuego en que a lo más, diez personas podían entrar. Uno no puede pararse y hay apenas lugar para sentarse. La puerta es muy baja tan sólo una persona puede entrar a la vez, y solamente podían entrar arrastrándose a gatas. En el distante rincón esta un horno calentando a una temperatura extrema que lo es difícil de soportar. Estos baños tienen un calor seco. El bañista suda pródigamente,

simplemente gracias al calor que proviene del humo de las piedras. Después que el sujeto suda completamente en el Temazcal, los indios se lavan a sí mismo con agua fría fuera de el calor y ardor del baño. Para el observador, parece absolutamente espantoso cuando, después que ellos surgen desnudos, ellos se lavan a sí mismo con diez a doce jarras de agua sin el temor de efectos perjudiciales. Aunque esto parezca terriblemente brutal, es mi opinión que esto no es así. Cuando el cuerpo llega a ser estar acostumbrado a esto, llega a ser bastante natural. Mas si un español deberá tratar esto, él perdería seguramente sus sentidos o llegaría a ser paralizado. "

Se sabe que fue la cultura azteca la que implementó esta técnica para curar a su pueblo de enfermedades, además de ayudar a elevar el espíritu de grandes guerreros que combatían en batallas. Su uso a través de la historia ha sido tanto terapéutico como ritual y ceremonial. A veces, se toma el baño de vapor golpeando el cuerpo con hojas de maíz para activar la circulación y abrir aún más los poros de la piel. Este baño era también empleado como terapia, principalmente para las mujeres que acaban de dar a luz o en los casos de parto retardado, y para curar padecimientos convulsivos y enfermedades ocasionadas por enfriamientos, como reumatismos, asma y dispepsia. Su práctica sobrevive en la actualidad gracias a la tradición oral de las distintas comunidades indígenas de México.

En el Temazcal se reúnen las cuatro energías, las cuatro fuerzas que son: la tierra que nos cobija y nos guarda, que sostiene la vida de todos los seres, la energía femenina; el fuego que da el calor, como extensión del sol, generador de la vida, energía masculina; el agua que mantiene la vida y el aire, que nos envuelve en su seno y nos permite el soplo de la vida.

El calentamiento del sitio (conocido como termoterapia puede alcanzar una temperatura de entre 40 y 45° C), en armonía con los olores de las plantas medicinales, la música prehispánica y la hidroterapia, producen una sensación instantánea de alivio.

La ceremonia dura de 30 a 40 minutos aproximadamente y se divide en cuatro partes: en primer lugar, cada participante debe manifestar el objetivo y la razón por la cual ha visitado el temazcal; en segundo lugar, cada quien debe tomar conciencia de su cuerpo; tercero, "desprenderse" o "conectarse" con el entorno y en la última parte, el vapor se calienta al máximo para desarrollar el vínculo estrecho con la madre tierra.

El vapor que desprenden el agua y las hierbas significa la destrucción de los pecados. Las piedras incandescentes representan la matriz de la mujer, el origen de la vida. Una vez terminado el ritual de fuego y agua, al salir del temazcal, la sensación es de un nuevo nacimiento y de una profunda paz interior. La diosa que presidía esta forma de medicación naturista se llamaba Cihltli, es decir, la diosa madre en su advocación de abuela de los dioses.

La entrada al temazcal simboliza también el regreso al vientre materno. Es enfrentarse al silencio, a los recuerdos, a la oscuridad, al calor, todo para encontrar una sensación de armonía, seguridad y paz interior. Es una gruta donde el latido de los corazones resuenan como un único tambor.

Afuera, no lo hemos olvidado, nos espera la tierra de donde nunca salimos. Afuera la tierra sigue desangrándose; lloran las montañas la destrucción de sus bosques; afuera donde cada día se pierde un poco mas el canto de los ríos que poco a poco son convertidos en canales de inmundicia, vómito de la ebriedad de las ciudades; afuera la tierra es como una madre que lamenta la pérdida de sus hijos y el viento es un flautista mendigo y sin público, que recorre las ciudades interpretando negras partituras.

Temazcal

(Para maracas amplificadas y cinta, 1984)

Comentarios sobre la obra

El material instrumental sonoro con que cuenta la partitura de "Temazcal" se halla configurado por una parte acústica, confiada a las

maracas, y otra encomendada a un soporte electrónico, cuyo componente auditivo está integrado usando fundamentalmente el arpa, la guitarra, el pizzicato de contrabajo y los sonidos de los tambores de bambú. Todo este último grupo de instrumentos se encuentran hábilmente manipulados electrónicamente.

Javier Álvarez puntualiza en sus notas, concernientes a la interpretación de la obra, una serie de pequeños patrones o esquemas rítmicos, confeccionados por células binarias y ternarias, que, a lo largo de la obra, se configurarán en fórmulas más largas y complejas de gran virtuosismo, yuxtaponiéndose con pasajes del soporte electrónico para crear un heterogéneo calidoscopio polirrítmico de gran interés. Estos modelos rítmicos peculiares se aprecian generalmente en la mayoría de la música latinoamericana, prácticamente en la región Caribeña, México, Cuba, América Central y las llanuras de Colombia y Venezuela. Precisamente en este último país es en donde las maracas posiblemente tengan un carácter más de solista en la música que en los de su entorno.

En cuanto al perfil de la maraca como instrumento solista, y que el compositor ha elegido para la realización de esta obra, puede muy bien estar en consonancia con el título de la misma.

Como anteriormente ya relatamos al describir lo que es un Temascal y sus ceremonias, nos viene a la memoria los intentos que en la antigüedad se hacían en las sociedades tribales para curar a los enfermos y, que por lo general, solían estar acompañadas por cantos, danzas y pinceladas instrumentales.

Los *shamanes* de las tribus indígenas, creen que las dolencias físicas tienen su origen en un espíritu maligno que se afinca en el cuerpo del enfermo y que el rito mágico-musical los ahuyentará y así, desaparecerá el dolor. Entre los *yayuro* de Venezuela, el *shamán* canta una larga melodía mientras agita su maraca, en cuya superficie están dibujadas las principales divinidades que visita con sus trances.

Dentro del entorno de los *shamanes* americanos, la maraca es algo así como el bisturí en las manos de un cirujano, en ellas centran todo, o casi todo, el poder curativo de sus canciones; por lo que se puede deducir que, el poder curativo del shamán reside en su sonaja y sin ella su fuerza desaparece.

El principio de la composición es abordado por el soporte electrónico que nos servirá como elemento dinamizador de toda la obra. A continuación recurre al pizzicato del contrabajo para evocarnos, por medio de él, los chasquidos y estallidos que se producen cuando comienza a arder la pira de leña que servirá para calentar las piedras volcánicas que caldearán el habitáculo del Temascal.

En el pizzicato 16 comienza la entrada de las maracas en compás de 3/16, pero con tres combinaciones rítmicas distintas utilizadas aleatoriamente. Incorporándose a continuación los tambores de bambú, cuyos sonidos nos insinúan el chisporroteo de las piedras dentro del recinto.

Las intervenciones de las maracas nos desvelan, con sus patrones rítmicos, el agitar de los manojos de hojas del maíz o de las plantas aromáticas, con que se hacía bajar el vapor que se acumulaba en la parte superior de la cámara que, al pasarlas cerca del techo, puede reducir el calor para hacerlo uniforme en todo el temazcal ó dirigirlo hacia ciertas partes del cuerpo.

Por medio de este procedimiento, el área afectada del cuerpo, era tratada específicamente dirigiendo más calor hacia ella. Sensación esta que se expresa por medio de los glissandi que suenan en el soporte electrónico y que incluso, la mayoría de las veces, utiliza también como “elemento puente” para cambio de esquemas rítmicos.

Dentro de los efectos, anteriormente citados, también se observa que en algunos de estos glissandi además, deben coincidir determinadas figuraciones rítmicas. (Imaginamos en estos encuentros rítmicos puntuales, entre las maracas y la música pregrabada, la utilización de las hierbas para hacer lo que

es llamado "hojando", que consiste cuando los bañistas son suavemente golpeados con las hierbas).

En determinados momentos de la composición aparecen unas maracas, dimanantes de la propia grabación, que se hacen oír por los cuatro monitores de sonido, según un orden previamente establecido por el autor y con patrones de ritmo diferentes.

Todo este ambiente que se va creando en el transcurso de la obra nos conducirá a un fragmento escrito en 4/4 (dos compases) y $\frac{3}{4}$ (doce compases), en donde el autor determina que se interpreten pequeños fragmentos de improvisación por parte del intérprete; motivo éste que utiliza como especie de "frase-puente" o "transición", para retomar de nuevo los distintos modelos expuestos durante toda la obra pero, a partir de este momento, la utilización que hace de la música grabada va a consistir en un espiral progresivo *in crescendo*, tanto en densidad instrumental como en volumen, hasta llegar a su punto culminante. A partir de este momento traza una "Coda", consignada al arpa y, sobre lo que parece un tema de carácter netamente folclórico, confiando a las maracas el cometido propio y característico de instrumento gregario. Lo que nos induce a reflexionar, sobre la intencionalidad en la forma de concluir la obra, posiblemente haya sido pensando en tratar de plasmar, tal vez, el mismo ceremonial y esplendor festivo que seguramente emplearon los antepasados como final del rito.