

## Entrevista

**Emilio Mendoza : *Velorio Ritual* (1992), para clarinete bajo, violoncello y piano**

Notas:

- Si considera que ciertas respuestas están ya explicadas en las respuestas de otra pregunta, puede señalarlo (o ampliarlo si es necesario).
- Está claro para mí que en ninguna lengua africana existe una palabra para designar “música” como tal.
- Este cuestionario general constituye una primera etapa en el análisis de las obras escogidas. Otras etapas posteriores estarán más relacionadas con el análisis de partituras y con los procesos y niveles de percepción de la música (modelo de tripartición de Jean Molino).

### General (géneros, estructuras)

1-¿En el contexto musical de Ghana cuáles son los elementos que más lo marcaron durante su estadía en la comunidad Krokobitey en 1981?

La importancia del ritmo en su música, la profundidad de su conocimiento, y el placer de hacer y escuchar música, y bailar a toda hora.

2-¿Cuáles son los géneros musicales ghaneanos más característicos o determinantes para usted?

Agbadza y el Kpanlogo.

3-¿Usted reconoce una influencia de África en general (o de culturas vecinas) sobre las tradiciones Ghaneanas en el sentido de intercambios interculturales, rituales comunes?

Si.

4-¿La estructura de *Velorio Ritual* está basada en alguna estructura particular de las músicas o rituales de Ghana?

No, la estructura es de ella misma, de la pieza. Lo que utilicé de Ghana es el sentido de la celebración del velorio con música y danza, en sus *wake-keepings*, que es supuestamente parte de la tradición irlandesa llegada a Ghana por los ingleses, pero no ahondé en esta parte del asunto, por no ser de interés para la pieza. La estructura tiene que ver con la expresión de dolor, entre muchas cosas, ya que esta es el estado emocional principal al enfrentar la pérdida por muerte de un ser a quien se le realiza el velorio. En este sentido, tiene que ver con la celebración del velorio en Ghana, pero se incluye el sentido de sugerencia rítmica y por ende de danza, presente en el *wake-keeping*. El hecho de que la pieza es rítmica es por la influencia de ese tipo de velorio en Ghana, es decir, una gran fiesta con música y baile.

5-¿Usted integra elementos derivados solamente de las celebraciones del Wake-keeping de Kokrobitey, o también extrae elementos de otros rituales o tradiciones del mismo Ghana o de otras regiones de África?

Sólo visité a Ghana. Iba a ir a Nigeria pero hubo problemas en la frontera. Lamentablemente sólo estuve en Ghana. En el avión desde Moscú (Aeroflot) pasé tres días volando y aterricé en Mali y en otros países pero sólo pasando unas cuantas horas en los aeropuertos. Por otro lado, los elementos derivados son emocionales, es una actitud frente a la muerte, reflexiones de todo un mar de pensamientos y sentimientos, reflexiones que se dispararon en Ghana al presenciar la muerte de nuevo y su celebración abierta, sin pretensiones, alegremente y al mismo tiempo con profundo respeto y naturalidad. Había tenido muchas experiencias de joven en accidentes cercanos a muerte con carros, motos, y en Londres, a finales de los sesenta, viviendo en casa de un amigo que hospedó a mi hermano y a mí, encontré muerto al padre de la familia, y al año siguiente a la madre. Me tocó a mi solito resolver esas dos situaciones. Siempre tuve una fuerte atracción por los velorios y entierros familiares en Venezuela y toda la situación social interesante que se forma. Algo muy especial sin duda alguna de nuestra cultura cristiana y latina. En Ghana, asistí a varios wake-keepings tocando el Cuatro que por su charrasqueo en 6/8 se asimilaba a la música de Ghana y a los africanos les encantaba el instrumento: decían que tenía un tambor dentro pero que sonaba con cuerdas en vez de

membranas. Al tocar el Cuatro la gente me pegaba billetes en la frente sudorosa o en el cuerpo en señal de aprobación, costumbre para los músicos que tocaban en los *wakes*. Asistí en una ocasión al cumpleaños de una viejita en un pueblo vecino a Krokobitey, creo que Tuba, en la cual había una gran fiesta con música y baile, y me senté detrás de los músicos a escuchar de cerca una campana que estaba transcribiendo. El problema era conseguir el pulso ya que la música de rituales podría tener varios pulsos o contrapulsos y dependía de establecer el pulso para poder transcribir la campana que es la base. Estos ritmos me decía mi profesor Mustapha, son “*tight*” y difíciles de imitar o tocar bien por otros ya que son difíciles de tocar. Mi interés en este cumpleaños era de establecer el pulso a través de los bailadores, esa es la llave al secreto. La viejita estaba sentada en el centro de la multitud, muy viejita, y en un espacio amplio bailaban las brujas con los pechos al aire y sus pelos con locks cortos y anillos blancos en sus brazos. Sin aviso, uno de los músicos se lanzó hacia atrás y cayó en mis piernas muerto con los ojos abiertos. Se paró la fiesta en seco quedando el polvo en el centro del espacio de baile dando vuelktas en el aire, despojado de música, todo silencio. Apenas pude cerrarle los ojos y quitármelo de encima cuando la multitud se empezó a molestar por el hecho del cual no tenía yo nada que ver. Salí corriendo por la playa hacia mi pueblo y más tarde detrás de mí, el gentío de la fiesta persiguiéndome. ME tuve que encerrar toda la noche en la casa de Mustapha, oyendo discusiones toda la noche afuera en idioma nativo. El asunto se resolvió al día siguiente entre los dos líderes de los pueblos al pactar que yo debía llevar el cuerpo del músico muerto a las cavas congeladoras centrales para que el cuerpo se mantuviera hasta que pudieran organizar un *wake-keeping* digno del muerto, asunto que podría tomar semanas de búsqueda de dineros y recursos para la gran fiesta-velorio. Tuve que acceder y llevé el cuerpo en el carro de un amigo alemán a las neveras municipales, donde tuve que sobornar con varias horas de cotorra y 200 marcos alemanes al señor de la nevera para que dejara entrar un cuerpo más en una nevera absolutamente abarrotada de cuerpos de niños congelados, que al abrir la puerta se salieron y bailaron como pelotas de billar deslizándose por el piso de la morgue vacía, chocando con las paredes de baldosas blancas sucias, y produciendo sonidos de marimba de brazos huesudos congelados. Con gran dificultad pudimos cerrar la puerta con un cuerpo más, forzando o rompiendo miembros que impedían el cierre de la puerta, y al fin estaba resuelto el asunto. Varias semanas más tarde, en el *wake-keeping* del muerto respectivo, me pidieron tocar el Cuatro en el bochinche, como gran héroe, contentos que a través de mí había sido posible el tiempo para organizar el acto, ya que ese dinero de soborno habría sido normalmente muy difícil de producirlo. El cuerpo maquillado y vestidito se descongelaba mientras los familiares y amigos disfrutaban de una soberana fiesta, yo descargando un “Barlovento” en el Cuatro junto a los tambores africanos, con músicos, mujeres gordas bailando y niños muertos de la risa.

Al hacer la pieza, y enfocando el pensamiento en tu pregunta, sobre elementos de la cultura de Ghana en mi pieza, debo añadirte mi reflexión en torno a la costumbre nacionalista, y más aún del exotismo, de tomar elementos y utilizarlos en la composición. No quise hacer una pieza ni nacionalista con música de mi país aunque si incluye ritmos de música afro-venezolana de Barlovento, ni tampoco exótica por utilizar música de Ecuador, o de Ghana. Estos procedimientos los he decantado en los últimos años y tengo mi propia manera de entenderlos lo cual me ha dado paz mental porque por lo menos hasta ahora, todo me encaja con claridad bajo el concepto de “apropiación cultural” He realizado varios seminarios en el postgrado de música sobre este tema en los últimos años, y varios congresos. (ver mi currículo completo en mi web). Igualmente realicé una entrada para la Enciclopedia Mundial de Música Popular este año donde bajo esta lupa clasifiqué la producción venezolana de música popular que tiene que ver con el folklore venezolano. Este artículo está en mi web igualmente, pero en inglés (“Folk-Music Appropriation by Venezuelan Pop Music: Proyección, Neofolklore y Fusión”). Por lo tanto, incluyo elementos rítmicos, emocionales, sociales, filosóficos, pero la intención de la pieza es sonar a ella, así como una persona, que puede tener rasgos de diferentes razas en su constitución física, al igual que rasgos culturales mezclados, pero al final debe lucir, así lo espero como compositor, como una pieza que es ella, cuya personalidad identificante destaca sobre cualquier elemento que la constituya. Tomo de elementos que son parte de mi vida ya que estas experiencias las viví como persona. Aunque no tengo problemas con la apropiación generalizada en la globalización hoy en día, y no me opongo a ella, si siento que no quiero ser un turista compositor, tomando de aquí y de allá, como fotografías de visitante. Integré estos elementos a mi pieza porque son parte de mi vida, de mis experiencias, las viví, las sentí, y las vertí en la partitura para tratar de que para el fin de los tiempos se sientan al escuchar mi música, porque me parecen importantes, condensan mi pensamiento sobre la muerte, sobre la verdad absoluta que significa, y lo importante de aceptarla, cuando la vida está llena de múltiples asociaciones y enredos, la muerte es clarita, y nuestra sociedad se olvida y nos hace olvidar esta simple verdad. Cuando al fin el Instituto de Musicología Vicente Emilio Sojo en Caracas, me propuso editar una pieza mía, les entregué Velorio Ritual ya lista diagramada e impresa los artes finales en alta resolución, procedimientos que había hecho en SUNY con financiamiento de la universidad. Mi tío Jaime Mendoza me había ayudado en mis estudios de doctorado en Washington, DC, con un aporte mensual de 150\$ hasta que me gradué. Ese gran favor se lo agradecí con una dedicatoria en la partitura de *Velorio*. Pero al saber, ya en

Venezuela, que estaba enfermo de cancer, no le mostré los artes ni a él ni a la familia, ya que la pieza era un “velorio.” Simplemente le dije que me iban a publicar una partitura y que se la había dedicado. Unos meses después, estando temprano en la imprenta buscando la recién impresa edición de la partitura, me llaman para avisarme que mi tío había muerto y estaba en la funeraria. Me dirijo con las cajas de la partitura a la funeraria y saco el primer ejemplar de *Velorio Ritual*, y se lo entrego a mi tío Jaime, en su urna, la cual cierran con la partitura adentro. Otras asociaciones extrañas de esta música fue su estreno fallido en noviembre, 1992, en el Festival Latinoamericano de Música por el segundo golpe militar de Chavéz el mismo día, con muerte en las calles.

## Ritmo

6-¿Qué podría decir acerca de la música ghaneana en cuanto a parámetros como la métrica, la poliritmia, los acentos y su distribución, las relaciones de asimetría?

Con la respuesta a esta pregunta me extendería demasiado. Voy en agosto 5-9 a un congreso en Ghana con una ponencia sobre este tema y su relación al ritmo del joropo venezolano (International Conference on Afro-Hispanic, Luso-Brazilian, and Latin American Studies, University of Ghana). Le mando la ponencia después. No se porqué menciona “relaciones de asimetría” ya que en mis encuentros la música de Ghana es bastante cuadrada. Poliritmia es un término que detesto y demuestra la incomprensión de lo que realmente es la cualidad extraordinaria de la percepción musical: de poder entender muchas cosas al mismo tiempo. Todas las agrupaciones rítmicas tienen instrumentos que tocan diferentes ritmos, pero se oye como un todo y ese es el ritmo que se reconoce, no es una poliritmia, es un ritmo compuesto de muchos componentes rítmicos como la campana, el chequeré, los diferentes tambores, el canto, la danza, así como el polvo en el aire, la respiración y el movimiento de los ojos y la lengua.

Brevemente puedo adelantarte que la pieza utiliza la coexistencia y el cambio de métrica en equivalencia 2:3 como sucede en el joropo en Venezuela o en el Agbadza de Ghana, o en las variantes de toques por ejemplo del Kpanlogo de Ghana, donde el concepto de agrupación por timbre y acentos se traslada entre dos (o cuatro) y tres, entrando en contradicción con el contexto y el pulso establecido. De esta manera se crean “contrapulsos” (counterbeats). Después de mi estadía en Ghana y de esta pieza así como la pieza anterior *Arsis* (ver abajo), desarrollé un cuerpo conceptual de fundamentos rítmicos para la composición durante mi estadía de cuatro años en la State University of New York (SUNY), núcleo en Potsdam, NY, donde di la materia de “Teoría Rítmica” varios semestres. Este escrito lo llamé “Pulse Rhythmic Theory” o Teoría Rítmica basada en Pulso. He dado varios seminarios de análisis sobre esta teoría en la Universidad Simón Bolívar en años pasados y en el Congreso de Ghana este agosto voy a utilizarla como basamento metodológico para explicar la aplicación de agrupaciones diferentes para crear contrapulsos. No creo viable darte ejemplos de todo esto en la partitura a través de esta entrevista ya que tendría que ponerte los ejemplos musicales o citar los compases y sería por lo momentos mucho trabajo.

7-¿Sobre el plano rítmico, cuáles son los rasgos característicos obtenidos de su experiencia con la música de Ghana presentes en su obra *Velorio Ritual*?

Velorio está llena de lo que expliqué brevemente arriba. Esto lo desarrollé aún más en mi pieza *Jungla/Rainforest*, aunque en esta última incluí un aspecto que no había utilizado anteriormente que fue la variación del *tempo* como elemento estructural. Esta línea de composición con variación del *tempo*, o politempi con un paralelo muy cercano a la aparición de la polifonía después de la monodía en nuestra historia occidental, la tengo parada hasta nuevo aviso, después de esta obra, aguantada por necesidad de software adecuado para escribir música que se pueda tocar en diferentes tempi, ya que el humano no lo puede hacer. Por otro lado, la investigación con la teoría rítmica basada en pulso la estoy desarrollando en este momento para desembocarla en el tema que llevo trabajando desde enero en mi sabático de la “Música Visual” y AVIA (Audiovisual Integrated Art) que inventé. En este caso se trata de la traslación muy fiel de estructuras musicales (o temporales) al dominio visual. Mi segunda exploración en este campo después de ahondar en la traslación de color musical a color visual, va a ser en el 2009 sobre la traslación de ritmo musical a ritmo visual. ¡¡¡Estoy super emocionado con todo esto!!!.

8-¿La superposición y la alternancia de métricas ternarias y binarias (en *Velorio Ritual*) tienen relación con modelos rítmicos específicos de Ghana?

Si, específicamente con las variaciones del Kpanlogo y más aún con el Agbadza. Este fue mi gran aprendizaje musical en Ghana. Con este conocimiento, el joropo venezolano y gran parte de la música de nuestro país los pude entender muy fácilmente.

Hubo otro aprendizaje muy importante que no tiene que ver directamente con Velorio aunque si está presente en la obra: Con la dificultad que tuve al no poder grabar las clases de tambor y percusión que tomé en Ghana, porque los profesores simplemente no lo permitían, desarrollé una metodología de transcribir los ritmos que luego en Venezuela convertí en un método “Sistema Modular para la Transcripción y Lectura Rítmica” Lo puees leer en mi web, bajo “artículos”. Brevemente, descubrí que todos los ritmos que habían en Ghana, o los que pude escuchar, se componían de unos cuantos “módulos rítmicos”, en estado normal o ligados (lo que usualmente le llaman “sincopados”) y que conociendo el sonido y la notación de estos módulos, todos los ritmos eran fácilmente entendibles, transcribibles y leibles.

9-En sus textos acerca de esta obra, usted menciona también el bambuco de San Lorenzo (Ecuador), como una de las fuentes de inspiración: ¿Cuál es la relación entre los modelos rítmicos (o de otro orden) de las músicas rituales de Ghana y el bambuco de San Lorenzo?

Está en  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{6}{8}$ , pero lo utilicé principalmente porque ese Bambuco se utiliza para velorios, sobretodo de niños, según información consultada en los archivos y personal de INIDEF, Caracas, (ahora Casa de la Diversidad Cultural), donde estaba la grabación y los instrumentos. Este bambuco lo monté con la ODILA, Orquesta de Instrumentos Latinoamericanos, ejecutado en muchos conciertos que dirigí desde el 82 -87, y se grabó en su primer disco “De lo tradicional a lo Contemporáneo”. En el mismo disco se grabó una transcripción y arreglo mío de un Kpanlogo que escuché en Ghana, “Cale-Cale” sobre una niña recién nacida, un poco como para ofrecer el otro lado de la vida. Esta pieza fue utilizada por Diego Silva para matar un tigre en un documental de televisión, y mantuve una pelea por mucho tiempo con él debido al hecho de que no mencionó su procedencia ni el transcriptor en los créditos al sacar un disco compacto con este material.

10-¿El bambuco de San Lorenzo tiene raíces africanas?

Si. Es curioso, porque en un país del altiplano andino como Bolivia y Perú, con mucha presencia de culturas indígenas y mestizas, Ecuador tiene una parte de descendencia africana muy fuerte. Este tema lo podría expandir en otra ocasión.

### **Melodía, escalas, timbre, texturas**

11-¿El tratamiento de texturas sonoras de *Velorio Ritual* tiene relación con las estructuras vocales e instrumentales de las músicas de Ghana, en lo que se refiere a las inflexiones, las técnicas vocales, la lengua y su línea melódica?

No tiene nada que ver con estructuras vocales ni instrumentales de Ghana, ni de las técnicas vocales, su legua o línea melódica. El tratamiento es más arriba de las pequeñeces musicales. Tiene que ver con el placer de bailar y hacer música, aún frente a la muerte, de esta cultura, tiene que ver con su ritual de velorio en el cual se hace música y danza por días.

12-¿El lenguaje utilizado para *Velorio Ritual* obedece a una escala predeterminada?

No. No hay escalas ni estructuras predeterminadas de altura. La pieza fue escrita en su totalidad en puro ritmo, desde el principio hasta el final. Luego fue “orquestada” para alturas, sean horizontales o verticales. Esto lo hice con un piano, a puro oído, dejé que mi oído decidiera, sin planes ni escalas; me rebelaba contra al serialismo imperante donde todo era predeterminado pero incomunicante, frente al minimalismo que utilizaba el ritmo y su pulso pero sin proveer estructuras claras, sino repeticiones embrutecedoras que se entretajan y se complican en desfases. Quería que fuera clarita, que se entendiera, que se tocara con precisión y por esto el ritmo. Que la altura expresara del corazón, y por esto las alturas fueron hechas por oído, el mejor instrumento musical

13-¿Existe alguna relación entre las escalas cromáticas utilizadas con frecuencia en *Velorio Ritual* y gestos particulares en los ritos de Ghana?

No. Las escalas cromáticas operan como glissandi, son lamentos, son líneas para arriba o para abajo, son presión en el diafragma al emitir un sonido de dolor, algo que lo ha sentido todo el mundo, desde los bebés, al llorar, es apretar la cara, es quedarse sin aire y buscarlo desesperadamente. Además, las escalas cromáticas no tienen dueños culturales, no pertenecen a ninguna cultura, son como glissandi pero en pedacitos, y su contenido estructural es sólo la dirección hacia donde se dirigen.

14-¿El uso de los multifónicos en el clarinete bajo, de armónicos y trémolos en el violoncello, así como piano preparado, tiene alguna conexión con elementos, gestos o efectos vocales e instrumentales propios de la música de Ghana?

No, no es de Ghana, es de la humanidad, o del ser humano. Los multifónicos en el clarinete y armónicos en el cello y piano, proveen eficientemente el sonido de gritos y lamentos, pero sin hacer una imitación banal, así no sería arte. Es el sonido que se obtiene de una puerta o reja con visagras oxidadas, gritos de dolor profundo, de dolor con tristeza, no el dolor físico de un pinchazo, es del dolor de la desaparición, de la pérdida, el dolor de la muerte. El sonido del piano “muted” es como golpes al alma, trancazos desde abajo, puñetazos bajos, hasta sonidos de tumba.

### **Imaginario, simbolismo**

15-¿Qué papel juega en su composición el simbolismo ghaneano?

La actitud musical frente a la muerte, que todo lo que hacen los ghanenses tiene que ver con música, hasta un velorio, y todo se convierte en música intensa y baile desenfrenado. Que todo, incluyendo la muerte es natural y parte de la vida, y parte del ser humano y parte de la música y del baile.

16-¿Su imaginario personal está implicado en la obra?

Por supuesto, la pieza es una pieza teatral realmente: son escenarios sobre la presencia de la muerte en mi vida, en nuestra vida, en la humanidad, la verdad única, incambiable por todas las civilizaciones. Son escenarios de dolor, pasión, abnegación, abatimiento, reflexión, soledad, camaradería y compañía, sentimientos de amor, de rechazo, de aislamiento, como se explica en la nota del programa: “Es una pieza teatral imaginaria, desde el punto de vista emocional. Se invocan visiones de sentimientos de dolor, angustia, desespero, ansiedad, abatimiento, aceptación, calma, gritos inesperados, silencio súbito y cerrado, relacionado al enfrentamiento humano con la desaparición de la vida, gran enigma inexplicable de nuestra existencia.”

Son emociones. Quise hacer una pieza cargada de emociones, algo que la música contemporánea había perdido con el serialismo y consideré que nada mejor para despertar emociones, por lo menos en mí o en cualquiera, como la muerte misma.

### **Estética, percepción**

17-En su plan de composición de *Velorio Ritual*, ¿usted tenía previsto que la influencia de las músicas de Ghana fuera auditivamente evidente o más bien imperceptible (digamos “subliminal”)?

Nunca me puse ningún filtro o control si debería estar evidente o subliminal, nunca me hice esa pregunta, no creo que importaba, no traté de esconder nada. Como compositor estaba seguro que al hacerla propia iba a sonar diferente de todos modos, al utilizar cualquier idea, sea de música africana o de donde fuera, al hacer una pieza que camine en sus propios senderos y con personalidad propia, ya no importa de dónde venga lo que venga, es un nuevo ser, con identidad propia.

18-¿La experiencia de su estadía en Ghana lo ha influenciado en la composición de otras obras?

La experiencia de mi estadía en Ghana, que incluyó los años en Alemania en los cuales tuve contacto con la cultura africana por medio de talleres regulares de tambor, percusión y danza con maestros africanos de Ghana, me influyó para toda mi vida y para todo mi universo musical, me cambió la vida, me cambió mi actitud, mi presencia frente al mundo. Me enseñó la alegría constante, el respeto a la naturaleza, la danza imprescindible en la cual se centra la música; la atrocidad de la historia en la explotación de la esclavitud, del colonialismo, la injusticia racial. Hubo un

preaviso, como si mi vida me estuviera arreglando una preparación para esta experiencia, y en retrospectiva veo cómo la vida me condujo por ciertos pasos muy específicos. Después de un año en Düsseldorf, en el 77 empecé a componer una pieza para dos pianos, tres percussionistas, flauta y contrabajo, *Arsis*. Al usar percusión, incluyendo al flautista, pianistas y contrabajo en funciones de percussionistas adicionales a la ejecución de sus instrumentos propios, me vi obligado a emplear el lenguaje rítmico en preponderancia como estructuración principal para la composición. A pesar de que los instrumentos de percusión eran utilizados en ese momento para crear masas sonoras o para estructuras seriales, para mí era evidente por mis antecedentes venezolanos, que una pieza con instrumentos de percusión tenía que tener ritmo. No descarté la utilización para sonoridades de moda en ese momento, y por lo tanto me sumergí en el cuarto de instrumentos de percusión del conservatorio Robert Schumann por dos semanas sin parar, oyendo cada instrumento en todas sus variantes y posibilidades de emitir sonidos y anotando cuanto ruido podría sacarle con diferentes maneras de percutirlos. Logré así, hacer listas y tablas de diferentes sonidos, clasificándolos a mi manera para su posterior uso en la composición en mente. Ahora, ¿cómo iba a componer con ritmo si yo no sabía nada ni había aprendido nada sobre este lenguaje? Me di cuenta que en todos mis estudios había simplemente aprendido a leer los valores, pero más nada sobre su funcionamiento. Lo que sabía apenas lo entendía por mi experiencia con música folklórica y popular que había acumulado hasta ahora extraoficialmente, tocando el cuatro y tambores en conjuntos de gaitas, parrandas, maracas en joropos, y guitarra eléctrica en conjuntos de rock y blues. Una de mis experiencias de relajamiento favoritas era tocar unas maraquitas (capachos) venezolanas que siempre me habían acompañado, en mi cuarto pequeño de la residencia estudiantil en Düsseldorf, poniendo un cassette de joropos en Bandola Llanera que me había traído. Este ejercicio con las maracas, que me garantizaba una sudada diaria, un relax físico muscular en largos inviernos, fue lo que me dio la clave de la organización rítmica de la pieza *Arsis* (1978): me di cuenta al tocar, de cómo la bandola y el conjunto de joropo jugaban entrecruzándose con sus  $3/8$ ,  $6/8$ ,  $3/4$ ,  $6/4$  y  $3/2$ . *Arsis* fue una buena mezcla entre sonoridades y ritmos venezolanos. Me criticaron que era demasiado rítmica y yo me sentí orgulloso de que había empezado una nueva línea de desarrollo musical, fresca y diferente a todo lo que oía a mi contorno. Dominaba piezas sin ritmo, sin precisión, donde el pulso se evitaba y no se sentía, en las cuales no se sabía dónde estaban las notas en el espacio del tiempo. Después de esta pieza, supe que necesitaba aprender más sobre el ritmo, que mis estudios no me habían dado nada al respecto y que había una ausencia abismal en la academia sobre la utilización musical del ritmo. Me dirigí, por lo siguiente, a África y empecé a tomar clases de percusión en Die Werkstatt, una asociación que ofrecía talleres, entre muchas cosas, de música africana de Ghana. Al aprender rápidamente el tambor africano empecé a dar clases a estudiantes que no agarraban las enseñanzas de los africanos y me gané unos realitos también. Al irse mi profesor a Ghana, Mustapha Tettey Addy, me integré al conjunto de rituales del priester Rashid Omoniyi Okonfo, el cual me daba clases de baile, canto y tambor a cambio de tocarle y organizarle el conjunto con otros alemanes para sus rituales. Con éste tuve varias experiencias difíciles ya que él cobraba y yo le exigí que me diera parte del cobro y en esta contradicción me empezó a alterar los sueños. Esto lo puedo contar en otra ocasión. Luego al salirme de Rashid, fue que decidí ir a África ya que un tío hermano de mi mamá, mi tío Andrés, se había suicidado y me había dejado una platica. Así empezó toda la aventura.