

PROYECTO APPIA Y EL GESTO OPERÍSTICO

Gonzalo E. Cordova

Universidad Nacional de Tres de Febrero – UNTREF, Buenos Aires.

Maestría en Ópera Experimental

Seminario: Producción argentina y latinoamericana - ópera experimental

2021

Profesora Laura Novoa

Profesora Camila Juárez

3 de Abril de 2022

Resumen:

El PROYECTO APPIA (en adelante P.A.) representa la puesta en funcionamiento, de teorías y desarrollos de procedimientos, en la forma de una obra. El trabajo a continuación, expone estos momentos de la producción del espectáculo, que permiten encontrar analogías y tensiones, con las definiciones características del campo de la ópera experimental. Esta instalación operística se realizó dentro del espectáculo ENCLAVES realizado en el Centro de Experimentación del Colón. (CETC)

Conjugando los ritos del proceso creativo y la gestualidad operística, se activó una performance sonora visual, partiendo de una escena de Tristán e Isolda, interpretada a modo de gala, siendo rodeados por el ícono de Wagner, y el Colón, como el templo de la unidad.

La característica principal de este montaje, es que fue representada por actores que no saben cantar, que no saben leer, que no saben alemán y que no saben tocar un instrumento. Dirigidos por un cronómetro, desplegarán lecturas sensibles y simbólicas, siguiendo esquemas y marcas en una partitura ilegible que indicará una música probable, antigua y misteriosa.

Palabras clave: Appia, proceso, reloj, tiempo, experimental, música, teatro musical, actores, Wagner, Tristán e Isolda, Teatro Colón.

Abstract:

The APPIA PROJECT (hereinafter P.A.) represents the implementation of theories and development of procedures, in the form of a work. The work that follows exposes these moments of the production of the show, which allow us to find analogies and tensions, with the characteristic definitions of the field of experimental opera. This operatic installation was performed within the ENCLAVES show held at the Colón Experimentation Center. (CETC) Combining the rites of the creative process and operatic gestures, a visual sound performance was activated, starting from a scene of Tristan and Isolde, performed as a gala, being surrounded by the Wagner icon, and the Columbus, as the temple of the Unit.

The main characteristic of this production is that it was performed by actors who do not know how to sing, who do not know how to read, who do not know German and who do not know how to play an instrument. Directed by a chronometer, they will display sensitive and symbolic readings, following schemes and marks in an unreadable score that will indicate probable, ancient and mysterious music.

Keywords: Appia, process, chronometer, time, experimental, music, musical theater, actors, Wagner, Tristán e Isolda, Teatro Colón.

Proyecto Appia y el Gesto Operístico

INDICE

5-----	1 INTRODUCCIÓN
7-----	2 LA OBRA
13-----	2.1 Carpeta con registros visuales y sonoros
14-----	3 CAMPO CONCEPTUAL
16-----	3.1 La idea de experimentación.
19-----	3.2 La idea de ópera
21-----	3.3 La idea de performance
24-----	4 CONCLUSIÓN
27-----	5 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS
28-----	APÉNDICE 1 Texto
34-----	APÉNDICE 2 Críticas

1 INTRODUCCIÓN

el Proyecto Appia, (P.A.), fue una obra comisionada por Martín Bauer y Diana Theocharidis, directores del CETC, en Marzo del año 2004 dentro del ciclo ENCLAVES, que incluía a otras cinco obras que, en palabras de Monjeau, se emplazaban a intervalos regulares, organizados en el Subsuelo del Teatro Colón.¹

Esta obra de duración de 6 minutos, se realizó con los siguientes actores: Máximo Lazzeri, Alejandra Flores, Esteban Fagnani, Rodolfo Prantte, Javier Lorenzo y la asistencia de Magali Acha.

El objetivo del trabajo era poner en cuestión el gesto operístico, entendiendo éste, como el despliegue de procedimientos y rituales que se exponen, para el sonido y la visión de una ópera. P.A. recorre en su forma, todos los aspectos que remiten a la producción convencional de una ópera clásica, esto es, un guion, una partitura y una escenificación, pero desplazadas sus funciones y modos de validación. Este trabajo, intenta ahondar, en la pregunta esencial sobre los

1 El CETC abrió su temporada con un programa autoexploratorio, **Enclaves**, un relevamiento intensivo del subsuelo del Colón con seis emplazamientos superpuestos, pero superpuestos a intervalos lo suficientemente amplios como para que el espectador ambulante pueda tener una visión no demasiado parcial de cada uno: **El enorme**, del grupo Oligatega Numerica, una extraña mezcla de taller de costura y laboratorio electroacústico; **Andén 6**, una impresionante coreografía de Gabriela Prado sobre un video de Silvia Rivas; **Armonías no figurativas**, una escultura sonora de León Ferrari; **Proyecto Appia**, un ensayo sobre interpretación operística dirigido por Gonzalo Córdova; **Geralda**, una pieza para hombre orquesta y bailarina de los brasileños Tato Taborda y María Alicia Poppe; **Los vasos comunicantes**, una composición para violonchelo, clarinete, corno y dos bailarines de Mariano Etkin y Laura Falcoff.

elementos que originan una forma operística, sus modalidades de expresión y su aparato crítico. Para esto es necesario exponer las circunstancias y espacialidades necesarias, que particularizan este objeto escénico y desde allí encontrar parecidos y diferencias con el problema expuesto. Desarrollaremos tres ejes en esta investigación: la idea de experimentación, la idea de ópera y la idea de performance.

Vamos a exponer los materiales utilizados para la construcción de la obra, las ideas y teorías asociadas a la producción, y demostraremos que la obra realizada, se encuentra dentro de los parámetros de construcción de una obra experimental, en la medida que pueda considerarse al procedimiento del gesto como obra. El constituir al gesto como obra, implica invertir la idea de obra, a su forma en la producción, e invertir los componentes del proceso, para que demostrar que de todos modos hay espectáculo cuando hay solo un gesto.

Este estudio se realizó recopilando la información sobre la construcción, ensayos y puesta en escena, realizada en el marco de ENCLAVES en el 2004. La carpeta que se ofrece contiene imágenes, grabaciones, reconstrucción de planos, partitura y críticas.

Al mismo tiempo se profundizó en las lecturas y bases teóricas propuestas por la cátedra, para poder extraer una metodología de análisis que pueda ser útil para analizar el objeto en cuestión. Simultáneamente se investigó obras de factura similar para encontrar parentescos y diferencias. A partir de estas tres líneas de elaboración, establecemos un cuerpo de características que entrelazarán la experiencia, el material teórico y ejemplos cercanos.

2 LA OBRA

Texto del programa:

Para Appia la iluminación escénica y la música eran sólo expresión pura. Dos formas de un mismo espacio que “expresan” una partitura escrita. A partir de ella, se crea el Wort Ton Drama, en donde la iluminación provee claridad para ver y además crea sentido. Luz del siglo XX, una encrucijada. La propuesta de esta instalación es desnaturalizar ambos objetivos expresivos (la luz y la música) mediante la imposibilidad de operar sobre sus signos. Actores que no pueden leer una partitura rodean una iluminación que no ilumina ninguna escena. Convivencia que pretende una caja chica, una ópera, la luz dentro de la música, el alumbrado dentro de la partitura ilegible, salir de la encrucijada, producir un enclave.

Este texto inaugura el espacio teórico/ escénico que se va a desarrollar: El enclave en donde se produce la relación entre imagen y sonido, entre APPIA y WAGNER.

La relación entre APPIA y WAGNER tuvo todos los ribetes de una pasión artística no correspondida, que dio lugar a las mejores páginas de APPIA sobre diseño escénico para ópera que fueron plasmadas en “La música y La puesta en escena”². Obra en la que intenta explicar su sistema de jerarquía y ordenamiento visual a partir de la música y el ritmo visual. En ese libro explica su admiración con la música de Wagner, y al mismo tiempo, su desilusión con sus puestas escénicas, que seguían los cánones visuales del romanticismo, perdiendo así forma y unidad en la totalidad. La idea de unidad en Wagner, la tan citada Gesamtkunstwerk, tiene diferentes modalidades y resoluciones, de acuerdo al filósofo que privilegie, según la época de

2 Appia Adolphe (2000) “La musica y la puesta en escena” traducción de Nathalie Cañizares Bundorf Publicación de la Asociación de Directores de España, Madrid.

influencia, sea éste Feuerbach, Schopenhauer o Nietzsche.³ Podríamos decir que la unidad que pregonaba Appia es la que coincide con la influencia de Schopenhauer, quien organiza la obra visual alrededor de la música. A partir de esta discordancia entre música e imagen, Appia propondrá escenografías de alta carga simbólica que permitirán seguir de manera alusiva, los ritmos y los colores de la música de Wagner. O sea que el escenógrafo debía saber música. El problema estaba planteado: ¿Que ocurriría si ninguna de las partes intervinientes supiera música y que no tuvieran experiencia en ópera?

Decidimos poner en movimiento esa idea, y para eso elegimos trabajar sobre una escena de una ópera de Wagner y ponerla en funcionamiento en un territorio visual experimental, enmarcado en un teatro lírico en donde el gesto pudiese contextualizarse.

La construcción de una escena de ópera, en este caso, la segunda escena del segundo acto de “Tristán e Isolda”, requería de determinados elementos precisos para su activación: Una actriz y un actor para representar a Isolda y a Tristán, y otros actores que funcionen como músicos. Luego, un diseño formal de luces, y un elemento lumínico icónico que represente los rayos del amanecer de la escena.

A continuación solicitamos la mayor cantidad de instrumentos, que el Colón podía prestar para los ensayos y la representación de la obra, e intentamos sumar otros que pudiesen ser prestados para las fechas de función.

La condición para la convocatoria a la actriz y a los actores era que no supieran, ni música, ni canto, ni idiomas y que nunca hubiesen escuchado la escena para no repetirla.

El ámbito de producción de la escena debía ser apto para una gala y la lectura del

3 Para más información pueden remitirse a Cordova Gonzalo. (2021) “ El espacio como Mito en la Gesamtkunstwerk” realizado para la materia Historia de la ópera Experimental II Profesora Guadalupe Lucero.

acontecimiento, debía ser abierta y convencional.

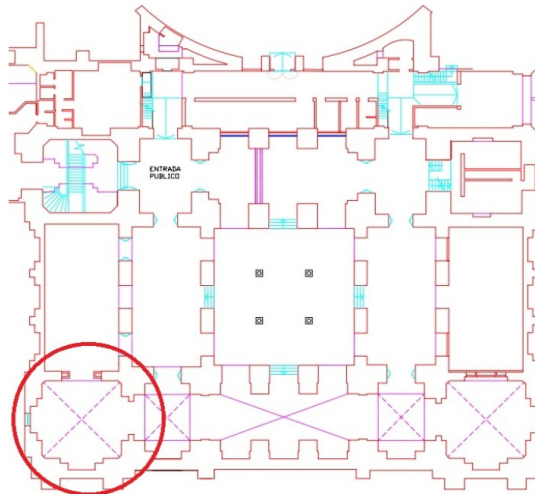


fig 1 plano del CETC con la localización de la instalación en el círculo rodeada de rojo

La construcción de la obra, sucedió en el último mes de la producción de la misma. La dirección del CETC me asignó uno de los espacios en donde debería producir la obra. El ángulo proveía morfológicamente, un box con un solo punto de vista, lo que facilitaba cierto aspecto de acceso vedado y limitado. Decidimos construir una escena de luz, rodeada por los actores/cantantes/músicos que tuviese algo de simbólico, armando la luz sobre la letra W en el piso y en la pared.

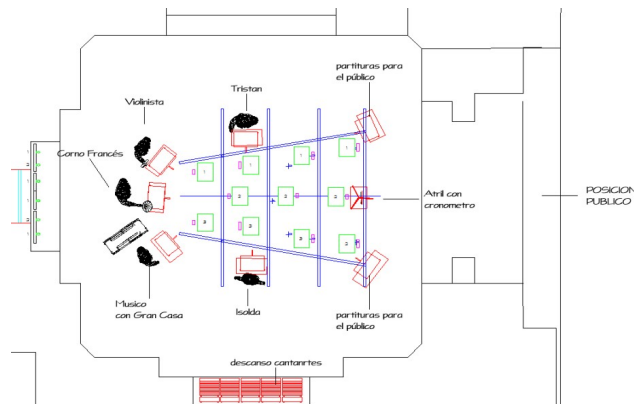


fig 2 plano de la instalación en el CETC

En la figura 2 se puede ver la disposición ofrecida. En azul, una estructura de hierro en W con artefactos de iluminación abiertos de HQI y los performers situados alrededor observando al cronómetro-director. Conseguimos un gran Cassa, un corno y un violín y las partituras de la escena⁴.

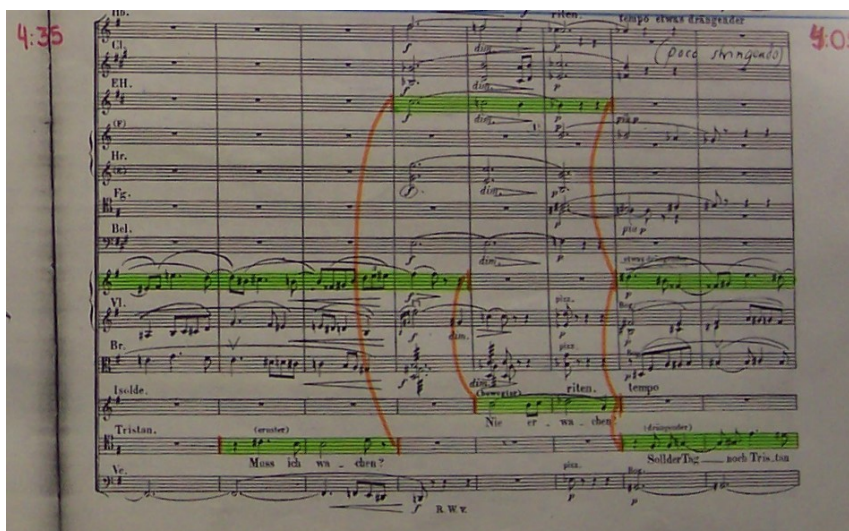


fig 3 extracto de la partitura utilizada

La obra se activaría mediante un cronómetro, que indicaría por marcaciones temporales, el accionamiento de los instrumentos en el pentagrama. Los actores/músicos seguirían las notas musicales como experiencias gráficas sugerentes, releyendo los símbolos por su valor morfológico exclusivamente, sin reconocer ninguna sintaxis. Lo mismo sucederá con los textos en alemán, leídos como fonemas, aullidos sin sentido, letras sin forma.

4 En 2.1, Carpeta con registros visuales y sonoros, se puede encontrar la dirección del drive, donde podrá hallarse todo el material de construcción de esta obra.

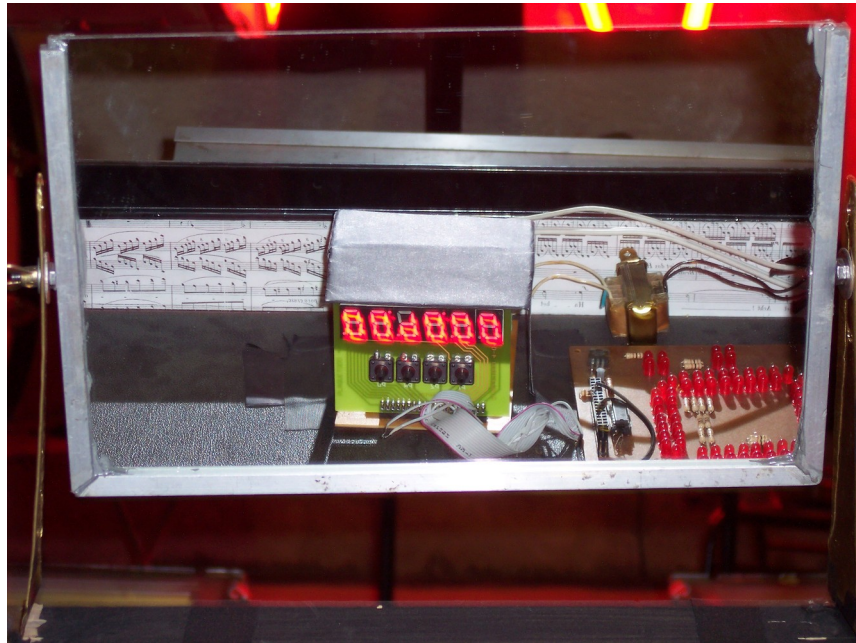


fig 4 cronometro-director con espejo

La instalación performativa, la contra-opera Tristan e Isolda se diseñó a partir de estos presupuestos e imágenes.



Fig 5 esquema reconstruido vista frontal



Fig 6 vista general superior

La performance tenía una duración de 6 minutos aproximadamente y se realizaba varias veces por día, dependiendo del funcionamiento de las otras obras del Enclave.

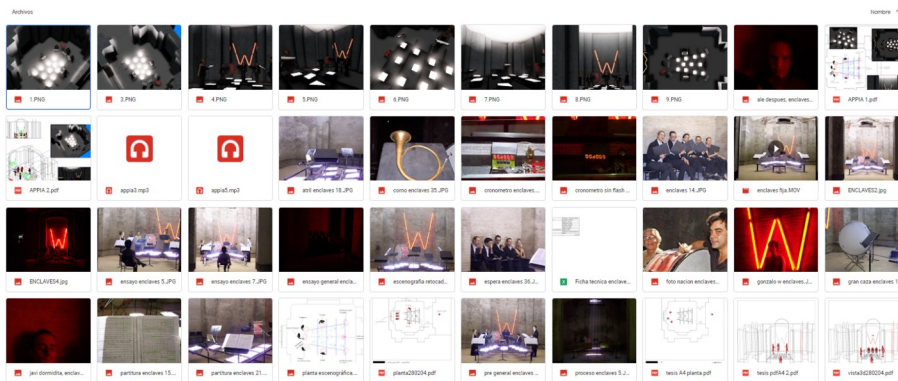
El funcionamiento de la performance sostuvo la tensión propuesta entre imagen y canto. Se interpretó que era una obra de repertorio contemporáneo y en algunos casos se solicitó la partitura. Si bien la idea era operar sobre el gesto operístico, nunca se decidió problematizar al objeto en el campo de la ética, pero terminó conformándose en una pregunta sobre la verdad y sobre el canon. A medida que sucedían las repeticiones, la improvisación fue reiterando morfologías, dentro de esa sintáctica aleatoria, enmascarando con mayor frecuencia los aspectos disimiles y no musicales. Finalmente la performance, terminó siendo un ensayo sobre la verdad y el gesto operístico como forma sonora y visual, y las consecuencias de su manipulación en un dispositivo experimental.



Fig 7 imagen del pre-general

2.1 Carpeta con registros visuales y sonoros

<https://drive.google.com/drive/folders/1JJY1ILKwLZOcQbRnc6wEQtH8xzQiGumY?usp=sharing>



CV

<https://teatrocolon.org.ar/es/artistas/gonzalo-cordova>

links con críticas (transcriptas en el APÉNDICE 2)

https://www.clarin.com/espectaculos/exploracion-subterranea_0_HkWB6ITJ0tg.amp.html

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/intrusos-en-el-colon-nid587825/>

<https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-33520-2004-04-01.html>

Video en el que puede apreciarse la obra de León Ferrari al mismo tiempo que Proyecto Appia para comprender la atmósfera del espacio y su público.

<https://www.youtube.com/watch?v=EzP4B97oFdM>

3 CAMPO CONCEPTUAL

El gesto⁵ es la forma de unión entre la imagen y el sonido, que encuentra en la ópera, una posibilidad de ligar de manera espacial y temporal, a través de la acción de sus objetos, al canto operístico, la puesta en escena y la instrumentación, en una propuesta escénica integral. No solo organiza la música, sino que coliga elementos de otros universos e historias.

Releer un trabajo realizado en el 2004, a través de un nuevo campo epistemológico, puede colaborar a descifrar y señalar aspectos del trabajo, que en su momento no fueron observados, posibilitando, a través del despliegue de una caracterología propia, hipotética por supuesto, establecer parámetros para analizar artefactos, campos, cuerpos e instrumentalidades,

5 Daniel Quaranta “O gesto Musical” “El gesto es una sumatoria de parámetros potencialmente fértiles que se imponen como un objeto instrumental concreto, dotado de una significación expresiva, y también conceptual. Una figura compleja dotada de parámetros suficientemente específicos para describir un gesto, mas también lo suficientemente general para deducir otros gestos. Su compromiso es el de inducir líneas de fuerza, una perspectiva cuyas lineas de fuga presentan los vectores de la forma por venir de la composición.

de forma más amplia y menos reactiva.

Los condicionamientos organizativos de una obra musical escénica, en el campo de lo experimental, cuestionarían, de entrada, la importancia de la base musical como origen, tomando al instrumento, al escenario y al sonido, como partes de un dispositivo de funcionamiento sistémico. Por otro lado la performance y el esquema de representación, deberían validar al gesto en su doble variante, la simbólica y la escénica, actualizando el modo de interpretación.

Utilizaremos para fundamentar los alcances del problema, las siguientes líneas que definen la obra musical clásica: la producción sonora, la técnica instrumental, el ritual del concierto, y el proceso de composición.⁶

La producción sonora referiría en este caso, a la elección de los componentes musicales de la obra: la voz, el sonido de los instrumentos elegidos, y el estar presentes sin intervención de grabaciones ni micrófonos.

La técnica instrumental, sería el esquema de identificación visual, que se deduce de la lectura de un pentagrama, para gente que no conoce música. A la manera de los musicogramas de Jos Wuytack⁷, la lectura morfológica del pentagrama separará en grupos, lo sonoro, y elaborará una hipótesis sonora.

El ritual del concierto, es llevado adelante, por la pareja que interpreta a Tristán e Isolda, y tres músicos que usan el estricto vestuario de una gala, frac y vestido, a lo que suman las partituras, la forma de la expresión corporal, el saludo ceremonioso. Hacer música culta, implica toda una serie de comportamientos escénicos.

Con respecto al proceso de composición, reproduce, como puede, al objeto sonoro inicial,

6 Experimentalisms in practice, Music Perspectives from Latin America Edited by Ana R. Alonso- Minutti Eduardo Herrera and Alejandro L. Madrid Oxford University Press 2018, pag 22

7 Jos Wuytack. Pedagogo de la música, desarrolló un método visual para la enseñanza de la música

siguiendo visualmente dibujos y letras en el pentagrama.

A continuación desarrollaremos los tres ejes de análisis, que nos van a servir para comparar la obra con un entorno teórico e histórico; la idea de experimentación, de ópera y de performance en el teatro musical o en la ópera experimental.

3.1 La idea de experimentación

En el P.A., se muestra la construcción de una obra musical realizada por un equipo que no sabe de música.

En este apartado veremos similitudes y diferencias con ideas y propuestas que se asemejan en la problemática y encuentran modos de desarrollarla.

La obra, según Bazán⁸, puede ser música y puede ser experimentación, si se organiza en base a parámetros de aleatoriedad, improvisación, instrumentos electroacústicos y teatro musical.⁹ O sea que hace hincapié en una organización que garantizaría la validez conceptual del campo.

Gandini, por su parte, expresa que la experimentación termina cuando alcanzamos la música, y por eso, no existe la música experimental, sólo existe el procedimiento experimental.¹⁰

Entre ambos músicos, la música y la experimentación, se hallan en diferentes estadios del momento creativo. Para plantear como se alcanza la música, Gabriel Brnčić, cita en un texto escrito en Diciembre de 1969, que no es necesaria la destreza en el manejo del instrumento:

8 Oscar Bazán 1936 2005 fue compositor y músico. Entre 1963 y 1964, perfecciono sus estudios en Buenos Aires con músicos eminentes tales como Alberto Ginastera, Olivier Messiaen, Luigi Dallapiccola y Aaron Copland, en tanto becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella. Muchas de sus obras fueron estrenadas en ámbito internacional. Fuente Mundo Clásico.
<https://www.mundoclasico.com/articulo/7592/Fallece-el-compositor-argentino-%C3%93scar-Baz%C3%A1n>

9 Ver nota 6 pag 31

10 Ibid pag 38

“ Los compositores tocarían instrumentos con los que están familiarizados- a pesar de no estarlo en un nivel profesional- y también otros que explorarían por primera vez. La búsqueda de nuevos materiales, característica de la vanguardia, es un proceso que demanda desde uno mismo – y sus propuestas- una consciencia, una realización coherente, que no puede ser aceptada solamente porque es experimental, sino porque es representativa y claramente expresa una auténtica evolución”¹¹

El grupo de Experimentación Musical realizará una obra llamada “Nosotros y Ellos” en donde ponen en juego la función del conocimiento y la habilidad.



Figure 2.3. Gerardo Gandini, compositor y reconocido pianista tocando el contrabajo. 1969. ¹²

Ariel Martínez subraya:

Cuando no sabes tocar un instrumento, no estás condicionado y en realidad podrías hacer algo más interesante. . . al menos en relación con nuestra estética [vanguardista]. Era una discusión que estábamos teniendo en ese

11 Ibid pag 40, en referencia al CLAEM Grupo de Experimentación Musical del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. La traducción es mía.

12 Ibid pag 42 Could the musicality of Gerardo Gandini on the piano, León Biriotti on the oboe, or Alejandro Nuñez Allauca on the accordion be translated to new instruments? (fig. 2.3)

momento. La espontaneidad y la capacidad de improvisar dentro de las expectativas estilísticas de la vanguardia se volvieron más importantes que la habilidad técnica y la pericia. Sin embargo, Martínez vio la lógica del argumento que planteaban los críticos: “Lo que tenía de más complicado el crítico. . . es que tenía algo de razón. No sabíamos tocar correctamente los instrumentos. . . [jugamos] algunos mejor, algunos peor. Pero eso no era lo que importaba. Pero había algo de verdad en las críticas. Entonces, la pregunta era, ¿hasta qué punto es válido lo que dice la crítica y arruina lo que estábamos tratando de hacer?”¹³

No será necesario el dominio del instrumento para validar la obra como musical.

El problema del valor de la obra dentro de los términos éticos de análisis; si la obra es verdadera, orgánica y no engañadora, subsiste por debajo de la valoración de lo cómico y de la conclusiva aceptación de lo paródico. En la medida que la obra propone una reflexión desde el cuerpo y la necesidad, es válida éticamente, cuando se suman, dice Paraskeivaídis una conmoción estructural, sensible y visceral y de ahí, una ética verdadera, una política verdadera y un compromiso estético. Triadas que homologan el orden cabeza-corazón-estómago, ética-estética-cuerpo, auténtico-válido-verdadero.¹⁴

P.A. es un pacto para un contexto, un set de prácticas. La validación de este pacto es el resultado de la táctica de unir al performer, y al auditorio en una espacio para la verdad de la experimentación. A pesar de no conocer el instrumento, ni la música, los performers no podrán parodiar sus acciones.

13 Ibid pag 43 *When you don't know how to play an instrument you are not conditioned and you might actually do something more interesting . . . at least in relation to our [avant-garde] aesthetics. It was a discussion we were having at the time. Spontaneity and the capacity to improvise within the stylistic expectations of the avant-garde became more important than technical skill and expertise. Yet Martínez saw the logic of the argument the critics were posing: “What was more complicated about the critic . . . is that he was somewhat right. We didn't know how to correctly play the instruments . . . [we played] some better, some worse. But that was not what mattered. But there was some truth to the criticism. So, the question was, to what extent is that which the critic is saying valid and ruining what we were trying to do?*

14 Ibid pag 45

La insistencia de Piekut en el logro del experimentalismo, más que en su representación, libera y frustra a la vez. Porque si, como sugiere Piekut, el impulso experimental puede ubicarse más en el acto de hacer que en el producto resultante, ¿cómo vamos a reconocerlo como oyentes e historiadores como experimental? ¿Se puede escuchar el experimentalismo? ¿Puede la música experimental ser popular?¹⁵

3.2 La idea de Ópera

Al tratarse de un objeto experimental que discute el procedimiento como forma, es importante, discurrir sobre la metodología de análisis, en paralelo a la discusión sobre la producción de la obra en si misma. Crear un procedimiento crítico en simultáneo al desarrollo de la producción de la obra, puede ayudar a comprender el instante de formulación teórica y el instante de producción de la obra, como dos objetos emparentados. Diseñar el aspecto teórico que rodea al objeto, es ampliar la base interpretativa y cuestionar el campo de análisis de la obra.

¿Cuáles son las implicaciones teóricas y prácticas del estudio?

Este estudio puede servir para sumar contenidos teóricos de análisis sobre obras y musicales experimentales, establecer parámetros de crítica y posibilidades de re-formulación estética de los principales aspectos que constituyen la idea de obra. Y propone un desplazamiento del canon crítico desde el objeto final a su formulación como esquema/obra.

El nuevo teatro musical, en palabras de Eric Salzman¹⁶, expande el término de “trabajo que es cantado” a un término más amplio de esa categoría, que absorbe no sólo la música, sino también las revoluciones artísticas y los desarrollos tecnológicos. El teatro musical, a diferencia de la

15 Ibid pag 51 Piekut's insistence on the achievement of experimentalism, rather than its representation, at once liberates and frustrates. For if, as Piekut suggests, the experimental impulse can be located more in the act of doing than in the resulting product, how are we, as listeners and historians, to recognize it as experimental? Can experimentalism be heard? Can experimental music be popular?

16 The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body By Eric Salzman and Thomas Dési

Ópera y la comedia musical, se realizaría en otros espacios que no serían ni la ópera ni el teatro de drama. P.A. acontece

“impulsada por la música (es decir, ligada decisivamente a la sincronización y la organización musicales) donde, como mínimo, la música, el lenguaje, la vocalización y el movimiento físico existen, interactúan o están uno al lado del otro en algún tipo de igualdad pero interpretados por diferentes intérpretes y en un ambiente social diferente al de las obras normalmente categorizadas como óperas”¹⁷,

en este caso el Teatro Colón.

“En términos más amplios, este capítulo enfatiza la importancia de localizar el significado de lo que puede ser el experimentalismo en contextos específicos. Lo que he reducido aquí a cuatro instantáneas asociadas al uso de la palabra “experimental” en Buenos Aires en torno al CLAEM durante la década de 1960 —música electroacústica, ciertas músicas instrumentales, espacios improvisatorios e improvisatorios, y ciertas formas de estar en el mundo— son solo marcadores generales de comprensiones ricas y complejas que se retroalimentan y crean una narrativa espesa y desordenada. A medida que los estudios de música experimental continúan explorando las diversas interpretaciones de las personas y las prácticas que analizan como espacios semióticos densos donde el significado está muy localizado, la idea de un experimentalismo musical singular se desestabiliza y, en cambio, debemos adoptar una interacción mucho más compleja entre múltiples experimentalismos.”¹⁸

17 Ibid pag 3 “...musicdriven (i.e., decisively linked to musical timing and organization) where, at the very least, music, language, vocalization, and physical movement exist, interact, or stand side by side in some kind of equality but performed by different performers and in a different social ambiance than works normally categorized as operas.”

18 Ibid pag 47 “In broader terms, this chapter emphasizes the importance of localizing the meaning of what experimentalism can be in specific contexts. What I have reduced here to four snapshots associated with the use of the word “experimental” in Buenos Aires around CLAEM during the 1960s— electroacoustic music, certain instrumental music, improvisatory and improvisatory- like spaces, and certain ways of being in the world— are just general markers of complex and rich understandings that feed of each other and create a thick and messy narrative. As experimental music studies continue to explore the various understandings of the people and practices they discuss as dense semiotics spaces where meaning is heavily localized, the idea of a singular musical experimentalism becomes destabilized, and we instead must embrace a much more complex interaction

Estos dos puntos del análisis destacan que la contextualidad de la obra, es la forma que organiza el pensamiento crítico y éste puede darse tanto para la ópera clásica, como para la ópera experimental. En este caso, exige además, el entrecruzamiento con otros experimentalismos que colaboren con la definición de los campos de análisis de la obra particular.

En repertoire¹⁹ de Mauricio Kagel, las escenas se suceden de forma autónoma. Cuerpos portando los gestos de la actuación y del sentido, desarrollan los números. Cada número tiene una sonoridad y un ordenamiento de pasos. El tango aparece como una vocalidad sin forma, entonada pero irreconocible, las guitarras parodian al dúo típico. En P.A., los performers cantan y tocan como si fuera una ópera y en la cercanía y la distancia con el original transitan la secuencia.

3.3 La idea de performace

Piekut en su libro cita la idea de “grouping” para contextualizar el proceso de creación, grouping de materiales y de participantes, para matizar los alcances y lecturas canónicas de las obras, dentro de un concepto musical, que acepte la performatividad por sobre la representación.

Desplegar las características de la acción, más allá de la música en sí. Destaca el acto político de la acción performática.²⁰

La Performace, para Sagaseta, es un campo privilegiado de análisis de dificultosa definición²¹, en donde se cruzan y contaminan diversos géneros artísticos. Contiene una crítica a los sistemas instituidos, una primacía del proceso sobre el producto y el rechazo a toda catarsis.

between multiple experimentalisms”

19 Repertoire Mauricio Kagel. Kölner Ensemble für Neue Musik aus "Staatstheater" Szenische Komposition von 1967/70.

20 Ibid pag 51 experimentalism in practice

21 Sagaseta, Julia Elena “la performace” Los Rbdomantes pag 115.

P.A. se encuentra como ejercicio, dentro de la práctica pura de la interpretación presente, sobre un objeto clásico. Desplaza el lugar del interprete al de creador, estableciendo un género sobre lo que produce. Citando a Schechner, Sagaseta, refiere al carácter “inter” que caracteriza a la performance, produciendo un objeto que puede atravesar múltiples funciones.

P.A. fue el entrecruzamiento de actores, instalación, desconocimiento y música, dentro de un ámbito experimental. Yuxtapuso todas las prácticas sincrónicamente y pretendió encontrar a WAGNER y a APPPIA en el punto medio de la ópera. Lejos de la imagen y cerca de la música, cerca del la imagen y lejos de la música.

La experimentación sucede dentro de una tradición, una tradición de espectáculo en todos sus aspectos. El resultado de lo experimental sonoro, sólo se va a producir dentro de una cultura específica y de un hábito aural específico, no pudiendo generalizarse esquemas estructurales comunes a todas las experimentaciones. APPIA-WAGNER sucede en teatro COLON que como para-texto comprende y discute esta obra.

Así como el CLAEM que fue citado junto a las experiencias de Gandini, sirviendo de referencia/comparación para aspectos de la decisión instrumental/funcional del P.A., el MOVIMIENTO MÚSICA MAS, formado por Roque de Pedro, Norberto Chavarrí y Guillermo Gregorio, complementaron una idea asociativa y procedimental performática equivalente.

Chavarrí cita en la revista “experimenta”²²

“La idea predominante era unir a través de la creación musical a todas las personas con sensibilidad progresista, sin importar su formación técnica. Esta es una de las claves para comprender la propuesta del MMM: desacralizar la figura del artista profesional y promover la participación colectiva en la ejecución y en la creación musical. Por

22 experimenta.biz/revistaexperimenta/la-musica-oculta-de-norberto-chavarri-y-guillermo-gregorio-40-anos-despues-por-claudio-korembli/

eso nos denominamos “movimiento”, en vez de “grupo”.

No sólo estaba compuesta con músicos, sino también empleados, arquitectos, fotógrafos, diseñadores gráficos y pintores. La figura descentrada del artista profesional, habilita discursos transversales y permiten en el caso de P.A. que pudiese representarse. León Ferrari, participe de ese período, en el que el arte se mezclaba con la sociedad y la política, mostró también su obra dentro de ENCLAVES.

En su obra “CINE sin CINE” el Movimiento Música Más, articuló un procedimiento similar al analizado en P.A...

Se invitaba al público a “ver” una película, y para eso, se desarrollaban todos los rituales correspondientes a ese tipo de representación, para finalmente recibir otra experiencia, una experiencia sonora en este caso. Según la crítica de Martín Müller en el diario La Opinión,

“luego de un despliegue de números musicales muy atractivos y gestuales, sobreviene la desilusión de la película, en donde las expectativas no se satisfacen, “ es un film plenamente auditivo, sin imagen, cuya banda de sonido recopila ruido, música de fondo, diálogos extraídos de series televisivas”²³

Tanto la producción del CLAEM como la de MMM, revelan una práctica de producción que puede emparentarse con P.A.:

- En todas estas obras se construye un escenario/obra que funciona como totalidad autosuficiente.
- No es posible en este entramado teórico/técnico, inferir separaciones entre objeto y lugar

23 Diario La Opinión.1975

de la representación.

- La obra dialoga sobre su sistema de recepción y expectativa.
- El colectivo que lo organiza carece de verticalidad.

4 CONCLUSIÓN

Al exponer estos ejes de tensión, que organizan las prácticas, convalidamos decisiones tomadas y analizamos lo experimental de la performance expuesta. Las tres obras citadas en cada uno de los ejes, representan cada uno, un ejemplo de una particularidad comparable con el P.A.

Con respecto a las habilidades musicales, el grupo de Experimentación Musical', en su obra llamada "nosotros y ellos" expondrá el problema de la destreza y el conocimiento de la técnica musical. El Tango en "repertoire" de Mauricio Kagel, expone, en el gesto del cantante y en el dúo de guitarras, la imagen/música icónica, en un ambiente geométrico de particularidades simbólicas. En "CINE sin CINE", del Movimiento Música Más, se representa, bajo la excusa de la proyección de una película en el cine, una forma de espectáculo performativo que conceptualiza al cine, en una proyección sin imagen pero con sonido.

En base a estas comparaciones y a las citas realizadas, podemos validar la siguiente hipótesis:

- Es posible hablar de obra experimental cuando el procedimiento como forma constituye la obra como objeto
- Es posible hablar dentro del procedimiento, de secuencias y características específicas, que son relativas a un esquema de organización experimental, que convalida su

pertenencia al campo.

- Es posible hablar de Opera experimental, cuando los modos y las funciones de la obra se desplazan transversalmente por campos de la cultura.
- Significaría que toda obra experimental exigiría una episteme crítica que la catalogue dentro de la elección de referencia.

En base al trabajo de campo efectuado, y luego de cruzar las diferentes performances con los materiales teóricos expuestos, llegamos a la conclusión que encontramos cercanías metodológicas entre las obras caso y el PROYECTO APPIA. Sintetizando, estos datos relevantes son los que exponemos a continuación:

En los casos expuestos los interpretes discuten el uso y la función de los instrumentos musicales, estableciendo con ellos una relación novedosa, no referida al canon clásico, sino más cercano al instrumento como generador de un campo sonoro.

El conocimiento musical no condiciona el campo de producción de lo sonoro. Lo sonoro será una predisposición organizativa de los sonidos, que se desplegará en una unidad de tiempo.

El instrumento se desplazará de una función específica de herramienta sonora, a una referida a su sonoridad como materia dentro del contexto, y del medioambiente de producción. Lo sonoro pasará de ser, una expresión a transformarse en escenario de la performance. El instrumento será el escenario de la obra.

Por otro lado, los roles de una producción experimental, se intercambian o se suspenden en función de un procedimiento, o de la definición del ambiente en el se despliega la obra. El gesto

reemplaza al acto en una absoluta verdad representativa.

Por último, la relación con la institución configura una instancia de excepción dentro de la tradición de la producción de lo experimental, y señala la importancia que ha tenido y que tiene la institución, como soporte y apoyo a esta clase de proyectos experimentales.

En base a un nuevo campo crítico podrían re-elaborarse una historia de los criterios estéticos elegidos, y fortalecer la apertura hacia nuevas formas de elaboración crítica que incluya las obras emergentes y a sus artistas.

La discusión propuesta, pretendía abrir la puerta, a sumar a los análisis obras que no encuadran en el canon, y augura por una profundización de contenidos y formas, para establecer discusiones más profundas y duraderas.



5 REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Alonso-Minutti Ana, Herrera Eduardo, L.Madrid Alejandro (2018).Experimentalism in Practice, Music perspectives from Latin America. Published in the United States of America by Oxford University Press.

Appia Adolphe (2000) “La musica y la puesta en escena” traducción de Nathalie Cañizares Bundorf Publicación de la Asociación de Directores de España, Madrid.

Cordova Gonzalo. (2021) “ El espacio como Mito en la Gesamtkunstwerk” realizado para la materia Historia de la ópera Experimental II Profesora Guadalupe Lucero.

Korembli Claudio, experimenta.biz/revistaexperimenta/la-musica-oculta-de-norberto-chavarri-y-guillermo-gregorio-40-anos-despues/

Quaranta Daniel “O gesto Musical”

Müller Martín, Diario la Opinión, 1975

Sagasetta, Julia Elena “la performance” Los Rabdomantes.

Salzman Eric and Thomas Dési. The New Music Theater: Seeing the Voice, Hearing the Body.

Introduction: What Is Music Theater?

APÉNDICE 1

TEXTO DE LA OBRA

(Isolda reclina su cabeza en el pecho de Tristán, como si estuviera subyugada)

La voz de Brangäne

¡Tened cuidado!

¡Tened cuidado!

Pronto la noche dejará paso al día

Tristán

(Se inclina sonriendo hacia Isolda)

¿Es menester que escuche?

Isolda

(Alzando los ojos ilusionadamente hacia Tristán)

¡Déjame morir!

Tristán

(Serio)

¿Es menester que despierte?

Isolda

(Conmovida)

¡Jamás despertar!

Tristán

(Insistiendo)

¿Despertará todavía
el día a Tristán?

Isolda

(Con entusiasmo)

¡Deja que el día
ceda el paso a la muerte!

Tristán

¿Retamos entonces de ese modo
a las amenazas del día?

Isolda

(Con creciente entusiasmo)

Huir eternamente de sus engaños

Tristán

¿Nunca nos ha hecho huir
su resplandor matutino?

Isolda

(Levantándose del todo, con un gran gesto)

¡Eternamente dure para nosotros la noche!

(Tristán la sigue; se abrazan con ardiente entusiasmo)

Ambos

¡Oh noche eterna,

dulce noche!

¡Augusta y sublime

noche del amor!

La persona a quien tú abrazabas,

a quien tú sonreías,

¿cómo se hubiera despertado de ti

alguna vez sin miedos?

¡Ahora expulsa los miedos,

muerte querida,

muerte de amor

ardientemente deseada!

¡En tus brazos
consagrados a ti,
ardor sacrosanto,
liberados de las angustias del despertar!

Tristán

¡Cómo aferrar,
cómo dejar
estas delicias!

Ambos

¡Lejos del sol,
lejos de los días
en que lamentamos la separación!

Isolda

Sin ilusiones,

Tristán

anhelos suaves.

Isolda

Sin miedos,

Tristán

deseos dulces.

Sin dolores,

Ambos

augusta desaparición.

Isolda

Sin languideces,

Ambos

dulces tinieblas.

Tristán

Sin ausencias,

Ambos

sin separaciones,

confiados a nosotros solos,

eternamente en nuestra casa,

en los espacios infinitos

soñar bienaventuradamente.

Tristán

Tristán tú,

Isolda yo,

¡no más Tristán!

Isolda

Isolda tú,

Tristán yo,

¡no más Isolda!

Ambos

Sin nombrarnos,

sin separarnos,

reconocernos de nuevo,

inflamarnos de nuevo;

por una eternidad sin fin,

una sola consciencia:

¡supremo placer amoroso

de pechos al rojo vivo!

APENDICE 3

CRITICAS

La nación 31.03.2004

Centro de Experimentación: comienzo de temporada

Intrusos en el Colón

"Enclaves" reúne a artistas de distintas disciplinas que montarán escenas simultáneas y complementarias en el sótano del teatro lírico porteño

Enclave: 1. Territorio incluido en otro con diferentes características políticas, administrativas, geográficas, etc. 2. Grupo étnico, político o ideológico inserto en otro y de características diferentes. (Según el Diccionario de la Real Academia Española.)

Clave uno, las capas. Seis artistas, que no tienen vínculo con la ópera ni el ballet tradicional, plantan bandera en el Teatro Colón. No será en la tradicional sala lírica, sino en los múltiples recovecos que el Centro de Experimentación del Colón (CETC) tiene en su sala, ubicada en el subsuelo del edificio. Los participantes de "Enclaves", desde mañana, dotarán de nuevos sentidos al espacio que el Teatro Colón se dio, hace 14 años, para poner en cuestión sus propias convenciones.

El iluminador Gonzalo Córdova, uno de los invitados, explica el espíritu del espectáculo analizando su título: "El término enclaves da cuenta de algo dentro de otra cosa. El hecho de la

coconvivencia de cinco grupos habla un poco de estar en medio de una tremenda caja china que es tu obra y la que está al lado, más lo que representa el Centro de Experimentación en sí mismo con respecto al Colón. Son como capas".

Las capas en su conjunto podrán ser recorridas e interpretadas a gusto de cada espectador que hasta el miércoles próximo se acerque al sótano del Colón, en la apertura de la temporada 2004 del CETC.

Clave dos arriba y abajo. ¿Qué representa para Gonzalo Córdova y para otro de los convocados, el maestro León Ferrari, el Teatro Colón y producir un enclave en un espacio tan peculiar como el CETC?

Córdova, un iluminador que en otros momentos se animó a codirigir un espectáculo con Rubén Szuchmacher, a escribir libros de poesía y que, ahora, cuenta con siete obras suyas en cartel, comenta: "El Colón es un lugar en donde se realiza un arte convencional, estipulado y sin fisuras. Donde el acierto consiste en la excelente interpretación de esa convención. En ese sentido, el Colón es el Estado máximo. Lo interesante del Centro de Experimentación es que es la contrafigura, la posibilidad, tanto como sistema de producción como obra final, de que ese orden pueda ser cuestionado. Es increíble que el edificio de arriba siga determinando, por oposición o adhesión, lo que ocurra acá abajo. En ese aspecto, está en constante fricción con lo que sucede arriba".

Para Ferrari, que actualmente está exponiendo en la galería de Ruth Benzacar, el Colón representa los recuerdos de su primera adolescencia. "Y claro que es lo clásico, lo académico y la tradición, aunque por acá arriba también hayan pasado Piazzolla o Pugliese. El CETC, sitio al cual he venido un par de veces, es el lugar de la vanguardia. Lo curioso es que el Colón, con todo

su peso, descansa sobre este lugar experimental."

Clave tres, lecturas imposibles. Una de las premisas de esta propuesta pasa por presentar seis pequeñas obras escénicas en diferentes lugares del CETC, las que no estarán a cargo de directores teatrales. Así fueron convocados, además de Córdova y Ferrari, el grupo de artistas plásticos Oligatega Numeric, la coreógrafa Gabriela Prado y los músicos Tato Taborda y Mariano Etkin, quienes, a su vez, tuvieron la posibilidad de convocar a artistas de otras disciplinas para producir sus propias incrustaciones, dentro del enclave global que representa la performance.

Pero las transgresiones en relación con los marcos tradicionales no quedaron ahí. Cuando los organizadores llamaron, por ejemplo, a Gonzalo Córdova, habrán imaginado que el talentoso iluminador no iba a hacer nada con sonido porque, en definitiva, no es lo suyo. Error. Es más, cuenta él mismo que uno de los directores del CETC, Martín Bauer, tuvo que recordarle que había sido convocado como iluminador. "Hasta en un texto que presenté para el programa de mano de "Proyecto Apia" no hablaba de la luz porque, para mí, el conflicto de la obra es la incapacidad de leer una partitura." Una imposibilidad fácil de explicar: Córdova se mete con una escena de "Tristán e Isolda", la ópera de Wagner. Y lo hace sin poder leer la partitura porque, simplemente, no es músico. Para agudizar ese desencuentro convocó para interpretar esa música a actores que no saben nada del tema. "Ni siquiera de alemán", agrega.

Clave cuatro: lo lúdico. Para León Ferrari, que montará "Armonías no figurativas", el vínculo entre lo que va a desarrollar en "Enclaves" en relación con su propia trayectoria como artista plástico es casi un desvínculo. El trabajo que presentará en el Colón tiene que ver con un montaje que ofreció en los años 80 en San Pablo. "Una vez me invitaron -cuenta- para una

muestra de arte lúdica. Hice un prisma cuyas caras eran barras de acero. Ahí, los chicos entraron moviendo las barras y haciendo ruido; hasta un músico grabó ese sonido para componer la música de una coreografía. Entonces se me ocurrió hacer otros instrumentos y realizar una performance con esos ruidos. Yo no soy músico, ni lo pretendo, por eso me da cierta vergüenza presentarme acá, en el Colón. De todos modos, me gustaría que los compositores se interesaran en esta forma de producir sonidos con estas 60 barras de 4 a 15 metros de altura que, al moverlas, hacen un ruido infernal."

El maestro se presta al juego con total humildad: "La música tiene reglamentos muy rígidos, que exigen un estudio exhaustivo. En las artes plásticas, en tiempos de la figuración, también era necesario conocer ciertos reglamentos. Pero después, mucha gente como yo hace arte sin haber estudiado. De modo que esto sería equivalente a hacer música sin ser músico", apunta.

Clave cinco: luces wagnerianas. Según Córdova, "mi tranquilidad está en que lo que hago es una experiencia visual. Primero me surgió el espacio, luego la necesidad de la luz. Así, tomé de "Tristán e Isolda", la ópera de Wagner, una escena en la que se habla de la luz todo el tiempo. En ese sentido, la tentación de hacer una intervención en un espacio con luz es tremenda, porque el CETC está lleno de lecturas narrativas. Por eso apelé a algo visceral, que me ocurre cada vez que entro en este sótano: siempre siento que no hay luz. Entonces quise que, por lo menos una vez, eso no pasara. Alquilé diez reflectores tremendos que van a estar en el piso y espero que sean molestos, que creen el efecto de una bola de luz".

Clave seis, la originalidad. León Ferrari no quiere saber nada con la idea de trabajar en la sala mayor del Colón. "Acá, en el sótano, estoy bien. Presentarse arriba implica tener cierta seguridad en lo que uno hace que yo no tengo", se sincera. Gonzalo se entusiasma con el proyecto en sí

mismo y con las posibilidades del hecho escénico como tal. "Las artes escénicas son algo sin límites, sin marcos", afirma.

-Pero también pasa que cada vez que pensás que estás viendo o haciendo algo nuevo viene alguien que te dice: "Uy, pero si eso ya lo hacíamos en el Di Tella".

Ferrari: -Claro, en los ochenta ni el músico Conrado Silva ni yo sabíamos que algo parecido se había hecho, por ejemplo, en Nueva York.

Córdova :-Yo hablé mucho con Rubén Szuchmacher y con Edgardo Rudniztky para ver si lo que estaba pensando no se había hecho muchas veces. Y claro, siempre hay cosas parecidas.

Ferrari: - ¿Pero en tu trabajo los actores tocan los instrumentos?

Córdova: -Sí. Tocan (se ríe) como pueden el violín, el gran cassa (especie de bombo gigante que se usa en las orquestas) y un corno. Y suena bonito. Es más, nos preguntábamos si después de 10 años de ensayos llegaríamos a "Tristán e Isolda".

Ferrari: -¿Pero entonces no es "Tristán e Isolda"?

Córdova: - Sí, pero es otra cosa.

.

La duda es una de las claves de esta propuesta. Tanto es así que para el estreno de mañana no saben si habrá un aplauso ni cómo va a circular la gente. Otras de las claves por descubrir.

Por Alejandro Cruz y Martín Liut

La nación 03.04.2004

"Enclaves"

Los múltiples caminos del arte

Cultores de diversas disciplinas, juntos en el Centro de Experimentación del Colón

Participan León Ferrari, Mariano Etkin, Gabriela Prado, Gonzalo Córdova y el grupo Oligatega

Numeric

Habrá funciones hoy, mañana, el martes y el miércoles

Haciendo honor a su nombre, el Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC) comenzó anteanoche su temporada 2004 con "Enclaves", una muestra colectiva de artistas provenientes de diferentes disciplinas que transformó en protagonistas a la propia sala del Centro y al público presente.

León Ferrari, Gabriela Prado, Gonzalo Córdova, Tato Taborda, Mariano Etkin y el grupo

Oligatega Numeric se apropiaron de un sector diferente de la sala (ámbito múltiple que, en su origen, fue un depósito y está ubicado en el subsuelo del Colón, justo debajo del foyer de la sala principal). Cada uno de ellos pudo optar por convocar a otros artistas como coautores,

colaboradores o intérpretes de sus obras, creadas en forma autónoma.

Durante la performance, es el público el que determina su propia "versión de los hechos", ya que, en gran medida, dependerá básicamente del modo como se mueva de un sector a otro. Es que si bien "Enclaves" empieza y termina con dos representaciones "tradicionales" -con un foco de atención único y estático-, el centro de la experiencia se basa en la superposición de diferentes obras.

Esa situación pone a cada espectador en "editor" del trabajo: es él mismo el que debe hilvanar las partes de este rico entramado. Con el CETC mayormente en penumbras, cuando las luces se encienden en un nuevo recoveco y desde otro lugar se perciben los primeros sonidos de otra performance, se abre el abanico de opciones. El tráfico de personas entre una esquina y otra de la sala aporta un ingrediente extra a los "Enclaves" preestablecidos, una experiencia rica por la multiplicidad de lecturas y caminos que permite. De todos modos, probablemente haya faltado una explicación previa que oficiara de mínima hoja de ruta.

Desde lo coreográfico, el trabajo "Andén 6", de la bailarina Gabriela Prado, con la participación de la artista plástica Silvia Rivas, es verdaderamente inquietante. Por otra parte, el montaje muestra el fuerte vínculo entre las dos disciplinas artísticas, una de las premisas de esta experiencia que se está ofreciendo en el CETC. Y aunque la propuesta tenga un tono poco espectacular frente a la presencia sonora, por ejemplo, de los trabajos de Ferrari o de Córdova, se las rebusca para encontrar cómplices que entraron en esa atmósfera onírica.

Al maestro, con cariño

Mientras transcurre "Andén 6", el maestro León Ferrari aguarda sentado entre la gente que mira embelesada sus esculturas sonoras. Su "escena" está compuesta de varias estructuras de varillas

metálicas de diferente grosor y flexibilidad "plantadas" en su base sobre cajas de madera que hacen las veces de resonadores. Cuando les dan el visto bueno, el maestro se acerca suavemente y comienza su performance. Ver al artista plástico abrazando el ramillete de varillas, golpeándolas, raspándolas o frotándolas con un arco de violonchelo es presenciar un trabajo plástico, coreográfico y sonoro a la vez. Fiel al espíritu lúdico que emana su creación, Ferrari les abre el juego a los que se quedan rodeándolo, prolongando de este modo el "ruido" del rincón ferrariano .

Dentro de un clima heterogéneo, en todos los puntos de este recorrido está presente la idea de enclave de un arte dentro otra, no en el sentido de una simple inclusión, sino en el de obras que se construyen insertándose en modos de discurso heterogéneos.

Este juego de cajas chinas deriva en un teatro musical del absurdo en "Proyecto Appia", del iluminador Gonzalo Córdova: un grupo de actores se dedica a interpretar una escena de "Tristán e Isolda", de Wagner, con voces e instrumentos, a pesar de que ninguno de ellos sabe descifrar la partitura. Los actores producen una música, claramente no wagneriana, sin embargo la escena es, por alguna razón, netamente operística e inquietante. Mientras tanto, en otro rincón del sótano, el hombre orquesta brasileño Tato Taborda se transforma él mismo en una escultura sonora.

Antes o después, poco importa, los benjamines de Oligatega Numeric apelan a un doble kitsch para su puesta en escena sonora: utilería con pana roja de una ópera imposible y vulgares teclados comerciales para generar un ambiente electrónico.

Y en el final, la convención se adueña de "Enclaves" con "Los vasos comunicantes", trabajo a cargo del músico Mariano Etkin acompañado por una coreografía de Laura Falcoff. Esa propuesta es, llamativamente, la más "tradicional". Hasta requiere que el espectador se siente

para presenciar una propuesta a la italiana. Una pena, porque al poco atractivo artístico de la pieza, y después de una hora de libre circulación , se impone un toque de queda, producto de una música que reclama una atención y un silencio que no encajan con el espíritu lúdico y participativo del trabajo que presenta el CETC.

Martín Liut

Con la colaboración de Alejandro Cruz

Clarín 10 de abril de 2004

MUSICA: ENCLAVES, EN EL CENTRO DE EXPERIMENTACION DEL TEATRO COLON

Una exploración subterránea

Acaba de terminar un programa multidisciplinario en el subsuelo del Colón, con instalaciones, escultura, danza y música contemporánea.

Federico Monjeau. .

El CETC abrió su temporada con un programa autoexploratorio, Enclaves, un relevamiento intensivo del subsuelo del Colón con seis emplazamientos superpuestos, pero superpuestos a intervalos lo suficientemente amplios como para que el espectador ambulante pueda tener tener una visión no demasiado parcial de cada uno: El enorme, del grupo Oligatega Numerica, una extraña mezcla de taller de costura y laboratorio electroacústico; Andén 6, una impresionante coreografía de Gabriela Prado sobre un video de Silvia Rivas; Armonías no figurativas, una escultura sonora de León Ferrari; Proyecto Appia, un ensayo sobre interpretación operística dirigido por Gonzalo Córdova; Geralda, una pieza para hombre orquesta y bailarina de los

brasileños Tato Taborda y María Alicia Poppe; Los vasos comunicantes, una composición para violonchelo, clarinete, corno y dos bailarines de Mariano Etkin y Laura Falcoff.

León Ferrari retoma aquí su característica composición por agrupamiento de pequeñas unidades o motivos; en este caso son finas barras de hierro verticales, clavadas sobre unas bases, que forman una extraña y dulce orquesta metálica que el público acciona por medio de baquetas, arcos o directamente con los dedos. Se trata de un distinguido aporte al inventario de los instrumentos pasibles de hacer música. Si la orquesta de Ferrari está concebida por la suma de un único elemento, la barra de acero, la orquesta ambulante del músico Tato Taborda reúne 70 fuentes de sonido diversas (acústicas, electrónicas, vientos, cuerdas y percusión) en una especie de desopilante bicicleta musical. La imagen es circense, no así el sonido.

El Proyecto Appia es una reelaboración irónica de los principios de integración musical y escénica de Adolphe Appia; pero una reelaboración en negativo, donde los signos de la música no pueden descifrarse y la iluminación no alumbró ninguna escena. Cantantes e instrumentistas cantan y tocan cualquier cosa, pero todo se hace con una rara disposición expresiva. El efecto es irresistiblemente cómico.

La obra de Etkin y Falcoff se presenta al final del recorrido, una vez que las otras acciones han finalizado, en una conclusión de máxima concentración. No es una coreografía sobre música sino una composición integral para tres músicos y dos bailarines, y no es necesario ser un especialista en danza moderna para captar la sutil correspondencia entre unos y otros. La música parece efectivamente llevada por el movimiento de los bailarines; y quien conozca la música de Etkin percibirá una acción instrumental más expansiva y más cambiante, e incluso hacia el último tercio de la pieza una exquisita cadencia de vals lo sorprenderá maravillado.

Página 12 1/4/2004

Seis espacios en busca de un autor o cómo ocupar el sótano del Colón

El notable artista plástico León Ferrari, el compositor Mariano Etkin, el músico brasileño Tato Taborda, el grupo Oligatega Numeric (participantes de la beca Kuitca del Centro Cultural Rojas), el iluminador Gonzalo Córdova y la coreógrafa y bailarina Gabriela Prado son los protagonistas del multiproyecto con el que el Centro de Experimentación del Teatro Colón (CETC) comenzará hoy su temporada 2004. La idea partió de la propia naturaleza múltiple de la sala. Y parte del atractivo, como dice Ferrari, consiste en saber “que se está en el sótano del Colón, debajo mismo de la gran sala, en sus cimientos”.

Seis obras que, en parte, se superponen en el tiempo y se desarrollan en seis espacios distintos del CETC, omitiendo, casi religiosamente, el centro. Una experiencia que tiene por objeto relacionar artistas de distintos campos para la producción de obras escénicas cortas y que exploren las posibilidades espaciales de la sala. Con funciones, además de la de hoy a las 20.30, mañana, el sábado, el domingo (a las 17), el martes 6 y el miércoles 7 de abril, el nombre del espectáculo es Enclaves y cada uno de los artistas convocó a su vez a otro, de otra disciplina, como coautor, colaborador o intérprete de una obra nueva, que será estrenada en esta ocasión. Prado trabajó con la videasta Silvia Rivas para la composición Andén 6. Oligatega Numeric presentará El enorme. Ferrari, ya uno de los artistas más importantes en los años sesenta, escultor y poeta además de militante político (estuvo exiliado a partir de 1976), inventó una suerte de maravilloso objeto/instrumento musical que él mismo toca en Armonías no figurativas. Gonzalo

Córdova se acerca a la figura de Wagner en Proyecto Appia. Tato Taborda, también con un gigantesco instrumento –o máquina– llamado Geralda, que incluye una flauta folklórica, guitarra y percusión, entre otras cosas, se suma a la bailarina Maria Poppe para hacer una obra cuyo nombre coincide precisamente, con el de su invención. Mariano Etkin convocó, por su parte, a la coreógrafa Laura Falcoff para elaborar Los vasos comunicantes. El diseño sonoro estará a cargo de Pablo Abal y el diseño de la iluminación general es de Tony Caldarelli.

El grupo Oligatega Numeric, integrado por Mateo Amaral, Alfio Demestre, Maximiliano Bellmann, Mariano Giraud y Leandro Tartaglia, trabajó alrededor de la idea de que la ejecución de la banda de sonido fuera, a la vez, una parte de la imagen misma. Los artistas utilizan habitualmente imágenes, textos, video, música e instalaciones y sus investigaciones indagan en la tecnología, el relato ficcional, el lenguaje y los procesos de pensamiento en general. También produce música experimental bajo el nombre de Rondamones. Gabriela Prado –ex integrante de la Compañía de Danza Contemporánea del Teatro San Martín y del grupo Nucleodanza y becada por la Fundación Antorchas para un programa de investigación en la Trisha Brown School of Dance (Nueva York), Alexander Technique (Amsterdam) y en el Action-Theater (San Francisco)– explica, acerca de Andén 6: “Víctimas del tiempo, encontramos en la experimentación una estrategia para aplazar la conclusión, una multiplicación del tiempo en el interior de la obra, una fuga... ¿fuga de qué? De algo que se oculta en los relojes. El tiempo se alarga hasta anular su temporalidad, o se extravía en los vericuetos de las formas, atajos que nos permiten permanecer ocultos dentro de su laberinto, eludiendo el final”.

En Proyecto Appia participan los actores Máximo Lazzeri, Alejandra Flores, Esteban Fagnani, Rodolfo Prante y Javier Lorenzo. Para su autor, “la iluminación escénica y la música eran sólo

expresión pura. Dos formas de un mismo espacio que expresan una partitura escrita. A partir de ella, se crea el Wort Ton Drama, en donde la iluminación provee claridad para ver y además crea sentido. La propuesta de esta instalación es desnaturalizar ambos objetos expresivos (la luz y la música) mediante la imposibilidad de operar sobre sus signos. Actores que no pueden leer una partitura rodean una iluminación que no ilumina ninguna escena”. La partitura pertenece al Tristan und Isolde wagneriano pero, claro, los actores no sólo no saben leer música sino que tampoco saben alemán. Y tampoco conocen la técnica de ningún instrumento. Aun así cantan en una especie de falso alemán, tocan el violín, un corno natural y un gran cassa y realizan un concierto. Los vasos comunicantes, interpretada por los bailarines María Eugenia Padilla y Rubén Gallardo y por un trío de instrumentistas dirigido por Santiago Santero, toma su título de un libro de André Breton y fue construida, según sus autores, “a lo largo de un intercambio prolongado entre compositor y coreógrafa. La música y la danza surgieron una de la otra. Así, una tensión nacida en la música puede resolverse en una trayectoria en el espacio; un desplazamiento de los cuerpos puede impulsar una textura sonora. No hay relato. La obra no es representativa pero tampoco abstracta”.