



/CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 16 - Instituto Nacional del Teatro - Noviembre 2008



TEATRO & Música

E

C

—

D

N

- | | | |
|-----------|--------------|--|
| 1 | <i>p/ 4</i> | DIEGO FISCHERMAN
La música & la trama |
| 2 | <i>p/ 9</i> | CARMEN BALIERO
“El silencio es básico; no creo que sea necesaria la música para teatro” |
| 3 | <i>p/ 14</i> | BARBARA TOGANDER
“No es obligación que tenga que haber música en una obra de teatro” |
| 4 | <i>p/ 16</i> | EDGARDO RUDNITZKY
(Des) variaciones sobre un tema |
| 5 | <i>p/25</i> | MÓNICA BERMAN
Nuestra Música
(La relación entre el teatro y la música en la actualidad) |
| 6 | <i>p/32</i> | SÉRGIO PUJOL
La parábola del tango en el teatro argentino
(Del cabaret al conventillo) |
| 7 | <i>p/36</i> | CARLOS GIANNI
Música: profundidad, juego y variación |
| 8 | <i>p/42</i> | VALERIA AMBROSIO
“Ya es hora de empezar a hablar de un musical argentino” |
| 9 | <i>p/51</i> | DIEGO VAINER
Hombre orquesta |
| 10 | <i>p/60</i> | GERARDO GANDINI
Intertexto y Transformación
(una charla con Gerardo Gandini) |
| 11 | <i>p/67</i> | TOM WAITS
Coda |

AUTORIDADES NACIONALES

Presidenta de la Nación

Dra. Cristina Fernández de Kirchner

Vicepresidente de la Nación

Ing. Julio César Cleto Cobos

Secretario de Cultura

Dr. José Nun

Subsecretario de Gestión Cultural

Dr. Pablo Wisznia

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Consejo de Dirección

Director Ejecutivo: Raúl Brambilla

Secretaría General: Gustavo Uano

Representante de la Secretaría de Cultura: Claudia Caracciá

Representantes Regionales:

Pablo Bontá (Centro), Carlos Abdo (Centro-Litoral), Marcelo Rodríguez Calier (Noreste), José Kairuz (Nordeste), Gustavo Uano (Nuevo Cuyo), Mauricio Flores (Patagonia)

Representantes de Quehacer Teatral Nacional:

Beatriz Lábatte, Gladis Contreras, Marcelo Jaureguiberry, Carmen Sába

AÑO V – Nº 16 / NOVIEMBRE 2008

CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable

Raúl Brambilla

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Secretaría de Redacción

David Jacobs

Producción Editorial

Raquel Weksler

Diseño y Diagramación

Lucas Diana, Jorge Barnes - PIXELIA

Corrección

Alejandra Rossi

Ilustración de Tapa

Oscar "Grillo" Ortiz

Distribución:

Teresa Calero

Colaboran en este Número

Diego Fischerman, Diego Altabas, Alejandro Cruz, Mónica Bermán, Sergio Pujol, Edit Scher, Patricia Espinosa, Alberto Catena

Fotografías

Magdalena Viggiani, Complejo Teatral de Buenos Aires

Redacción

Avda. Santa Fe 1235 – piso 7
(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina
Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

Correo electrónico

prensa@inteatro.gov.ar
editorial@inteatro.gov.ar

Impresión

Melenzane S.A.
Murgiondo 1042 - Cdad. de Buenos Aires
Tel. (11) 4644-7337 / 8129

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente. Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.

Las diversas formas de entender la relación entre el teatro y la música, y de pensar la especificidad del lenguaje musical en la escena, fueron dos de los temas centrales de esta nueva producción de Cuadernos de Picadero. A partir de una serie de entrevistas realizadas con músicos que poseen una vasta experiencia en el terreno teatral y textos analíticos de prestigiosos periodistas e investigadores, el propósito fue abordar una zona aún incierta para la teoría teatral y el pensamiento crítico.

La Música & La Trama

por Diego FISCHERMAN

Las lenguas *san*, habladas entre otros por los *Khoi*, en el sur de África, se componen de chasquidos y golpes de lengua y glotis. La posición de la boca implica cambios en la caja de resonancia pero allí no hay vocales. En esas lenguas no hay sonidos que permanezcan en el tiempo. Sin embargo, los *Khoi* cantan. No es extraño. La música es diferente en cada cultura pero, hasta ahora, no existe testimonio de ninguna etnia, ni presente ni pasada, que no haya tenido música. La afirmación podría parecer una obviedad. No lo es, en tanto implica algo verdaderamente misterioso, y es la creencia en absolutamente todas las culturas de la Tierra, de que el sonido entonado y ritmado tiene significados propios. Y, más aún, de que la palabra cantada es más poderosa que la palabra.

Para los *Khoi*, y también para el público de ópera, para los distintos credos religiosos y para los enamorados de Buenos Aires, Nueva York, Munich, Barquisimeto, Osaka o Guanajuato, para los Mapuche o los bosquimanos, cuando se quiere decir algo realmente importante, cuando se quiere hablar con los dioses o conseguir la más absoluta de las entregas amorosas, cuando se despide a los muertos o se recibe a la temporada de las cosechas, las palabras no se dicen. Se cantan. Al fin y al cabo, un texto bastante inocente como “*ayer todos mis problemas*

parecían estar tan lejos” sería muy diferente sin la música de Paul McCartney y el acompañamiento de un cuarteto de cuerdas escrito por George Martin para acompañar aquella canción de The Beatles. A primera vista podría pensarse que es la letra la que da el significado a una canción. Y, sin embargo, el sentido de “*Mi Buenos Aires querido, cuando yo te vuelva a ver*” no existiría –o no existiría de la misma manera– sin la música (y sin la voz de Gardel, que, obviamente, es parte de la música). De la misma manera, alguien recitando “*antes de esta aurora, yo cerraré los ojos*” estaría lejos de conseguir el mismo efecto emocional que la soprano que canta el papel de Liù, en la ópera **Turandot** de Puccini. Es la música, igual que en una canción popular, la que dota de significado a ese verso. La pregunta es: ¿qué significado?

I

Nadie tiene dudas de que la música provoca emociones. Pero nadie sabe exactamente de qué emociones se trata ni, mucho menos, el porqué. ¿Tristeza? ¿Alegria? ¿O algo que está aun más atrás, antes incluso que las palabras y la posible formulación de un sentimiento? ¿Qué quieren decir exactamente frases habituales referidas al efecto de la música como “te

frunce el corazón", "*te parte la cabeza*" o "*te hace bailar aunque no quieras*"? La música, como la serpiente del paraíso, parece reptar por debajo de las voluntades; se impone a ellas, insufla exaltación o congoja, movimiento o quietud, logra, como dicen los tangueros, que "*se piante un lagrimón*". Por eso la iglesia, en la Edad Media, le temía. Y, por eso, la iglesia, en la Edad Media, fue incapaz de resistir sus encantos. La institución católica, apostólica y romana, tomando elementos que ya estaban presentes en numerosos ritos del pasado y de otras culturas, fue tal vez la primera organización verdaderamente consciente de las leyes del espectáculo. Vestuarios y escenografías impactantes eran el marco de esas historias que se contaban para inspirar piedad, amor al Dios, buenas costumbres y, sobre todo, sentido de pertenencia a una tribu en particular. La música era peligrosa, y toda la teoría medieval da cuenta de ese peligro y de la necesidad de no caer en "el placer sensual" que la música llevaba, pero era, al mismo tiempo, un arma demasiado poderosa como para desestimarla. El nazismo y el estalinismo, mucho después, con su fe en que la música pudiera convertir a las poblaciones en buenos o malos nazis o en buenos o malos comunistas, partiría de la misma presunción. *La letra* –mucho más que con sangre (aunque también con sangre, desde luego)– *con música entra*.

Una escena de suspenso, o de amor, o de exaltación heroica, no lo sería del todo sin la música. Hitchcock y Bernard Hermann lo sabían. Y lo sabían hasta el punto de ir en contra, como en **Los pájaros**, que no tuvo música sino, precisamente, montaje sonoro de sonidos producidos por aves. Que la música de **Parque jurásico**, escrita por John Williams, y la de **Corazón valiente**, de James Horner, partan exactamente del mismo tema –aunque en el segundo caso en versión seudocéltica– no hace otra cosa que reafirmar, eventualmente, que las leyes acerca de qué

es lo que la música logra en los corazones, valientes o no, están lo suficientemente cristalizadas. Y que esas reglas, que forman parte de las maneras de concebir las representaciones teatrales desde los autos sacramentales de la Edad Media y que comenzaron a afianzarse en las culturas europeas durante el siglo XVII, con el surgimiento de la ópera –primero llamada *favola in musica*– implican un simbolismo cuyas fuentes ya nadie conoce pero cuyos efectos nadie discute. Melodías ascendentes o descendentes, texturas apretadas o aéreas, ritmos frenéticos, obsesivos o lánguidos, timbres "suaves" o "hirientes" y, desde ya, consonancias o disonancias, construyen sentido teatral, hoy, con los mismos fundamentos que hace ocho siglos aunque, claro, con una paleta de posibilidades algo mayor.

II

Las polémicas acerca de la autonomía de la música como lenguaje atraviesan gran parte de lo escrito acerca de ella a lo largo de más de diez siglos. Cuando San Agustín compara a los trovadores con "bestias", negándoles entidad musical porque, como los pájaros, pueden cantar bellos sonidos pero no saben por qué lo hacen, cuando la pedagogía medieval considera a la música como ciencia y no como arte, en tanto no es el *hacer música* lo que caracteriza al músico sino el conocimiento de sus reglas, que reflejan el equilibrio y los sonidos –es decir *la armonía*– de las esferas en el cosmos, de lo que se trata es de la presentación de un problema en donde está en juego la posibilidad de una música teórica en contra –y por sobre– de la música práctica. Esa idea acerca de una música absolutamente pura sería central en toda la mitología acerca de la música, a través de distintas épocas y escuelas, pero, obviamente, nunca se plasmaría en la realidad más que como, precisamente, ideal. Resulta interesante recorrer algunas de las discusiones que sacudieron el ambiente musical a



Ludwig van BEETHOVEN

comienzos del siglo XVII, cuando Claudio Monteverdi comenzaba a gestar sus dramas musicales, eso que en algún momento comenzaría a llamarse ópera y que, no hay que olvidarlo, en ese entonces era considerado un género del teatro y no de la música. En una de las obras incluidas en su Octavo libro de madrigales, **Il Combattimento di Tancredi e Clorinda**, sobre un texto de Torquato Tasso extraído de La Gerusalemme liberata, el músico cuenta el combate mortal entre dos guerreros. Uno de ellos es la mujer sarracena que el otro amó durante su cautiverio, vestida con armadura y, claro, irreconocible hasta que moribunda se saca el yelmo para que el cruzado victorioso le traiga en él algo de agua. La primera mención erótica al cuerpo femenino de Clorinda aparece en el preciso momento de la herida mortal. *"Stringe egli il ferro nel bel sen di punta / che vi s'immerge e'l sangue avido beve"* (hunde él el hierro en su bello seno, de punta, y allí se sumerge y la sangre ávido bebe), dice. Y continúa: *"...e la veste, che d'or vago trapunta / le mamelle stringe a tenere e lieve / l'empie d'un caldo fiume..."* (y su vestimenta, de precioso oro tejida, que sus pechos sujetá, perfectos y delicados, se empapa de un cálido oleaje). Este romance entre Eros y Thanatos aparece musicalizado con procedimientos habituales en la **seconda pratica**, ese moderno estilo que acumulaba disonancias para lograr efecto dramático. Por eso es que la polémica mantenida por el músico y teórico Giovanni Maria Artusi con Monteverdi debe entenderse, más que como un ataque personal, como una crítica a toda la **seconda pratica** en general y, en particular, a esta búsqueda de novedad y originalidad que, en muchos aspectos, predetermina la relación que existiría para siempre entre sonido y sentido teatral. En *Imperfectioni della moderna musica* (*Imperfecciones de la música moderna*), editado en 1600 –con una segunda parte publicada en 1603– Artusi (en realidad una de las pocas voces discordantes) critica a los **modernos**

en aras de las viejas virtudes de la polifonía. Las “innovaciones arbitrarias”, dice, “ofenden al oído”. Opone los “afetti” y la peligrosa e ingobernable subjetividad a la música que “obedece a reglas”. Objetividad frente a subjetivismo o, mejor, belleza en lugar de expresión. Su opúsculo está planteado como un diálogo en el que no falta un defensor del nuevo estilo, llamado con cierta insidiosa –y falta de *artusiana* objetividad– El Obtuso Académico. Uno de los contendientes argumenta, en un momento, que a los músicos modernos “no les interesa lo que digan, pues les basta con saber ensartar las solfas a su manera y con enseñar a cantar sus cantilenes a los cantantes con muchos movimientos corporales que acompañan a la voz de tal forma que al final aquellos se comportan como si pareciera, justamente, que se murieran, consistiendo en esto la perfección de la Música”. Lo notable es que apenas con un cambio de matiz valorativo el mismo texto serviría a la perfección para describir las virtudes de las nuevas maneras de componer, del naciente estilo del barroco y, sobre todo, del melodrama. Si bien parte de los ataques de Artusi se dirigen a la monodia acompañada, al *recitar cantando* que constituiría el eje de lo operístico –y que permanecería en la ópera clásica como recitativo–, las menciones a “asperezas”, a “ofensas al oído” y, más precisamente, a “aquellos disonancias” se refieren sin duda a lo que entonces era moda. “...si hacéis uso de las disonancias porque pretendéis que se oigan de modo manifiesto, pero sin que ofendan el sentido auditivo –inquiere–, ¿por qué no las usáis de la manera habitual, razonadamente, según la forma en que compusieron Adriano (Willaert), Cipriano (De Rore), Palestrina, Porta, Gabrielli, Gastoldi, Nannino, Giovanelli y tantos y tantos otros de la misma Academia? ¿Acaso éstos no hicieron oír asperezas? Fijaos en Orlando di Lasso, Filippo di Monte, Gaches Vuert (sic); en todos descubriréis enormes montones de disonancias...”

Es posible que la tensión que articula el propio sentido de la música no sea otra que la que existe entre las ideas de abstracción y de representación. Que lo que sostiene el misterio –y el efecto– de la música sea ese duelo entre el lenguaje puro y los pactos culturales acerca del significado de ese lenguaje. Y que el mejor teatro de ese drama sonoro sea, justamente, la música de quien, con indudable sentido dramático, convirtió al sonido puro en escenario.

III

“Toque esto –dijo, abriendo un libro de sonatas de Beethoven. Era el adagio de la sonata quasi una fantasía–. Vamos a ver qué tal lo hace –añadió, retirándose a un rincón de la sala con el vaso de té en la mano... Temía el juicio de Serguei Mijailovich, pues me constaba que le gustaba la música y la entendía. El adagio estaba en consonancia con los recuerdos que provocara en mí la charla durante el té y, al parecer, lo interpreté bastante bien... (él dijo, entonces) –Me parece que entiende la música...”

El diálogo entre la joven terrateniente Maria Alexandrovna y Serguei Mijailovich, el administrador de los campos y antiguo amigo de sus padres fallecidos, en **La novela del matrimonio**, una pequeña *nouvelle* de Leon Tolstoi, puede ligarse con una segunda escena: un canal *cultural* transmite un programa especial dedicado al cellista Yo-Yo Ma. Y el músico, hablando de Beethoven y sus sonatas para cello y piano, habla de la emoción “cuando se entiende la música”. Y dice: “La música codifica lo que se tiene dentro”. En ambos casos se hace referencia, de una u otra manera, a qué es entender música y, a que ese entendimiento estaría en la música pero *más allá* de la música. En la posibilidad de estar “en consonancia con los recuerdos” de una charla pasada, como en el relato de Maria Alexandrovna.



Alban BERG

O de “codificar” algo obviamente externo al sonido mismo. Que sea Beethoven, que con sus sonatas para piano, sus cuartetos para cuerdas y sus sinfonías construyó la noción –o solidificó o, tal vez, edificó su mito– de la música que sólo habla de sí misma, resulta significativo. Porque Beethoven, que además escribió música para el teatro, no sólo acudió a la retórica y las leyes del drama para elaborar sus discursos “abstractos” sino que en el céñit de su carrera como sinfonista –un género instrumental por naturaleza– introduce la palabra. Y no lo hace de cualquier manera. La entrada del cantante con su “O Freunde” (Oh, amigos), en el último movimiento de la **Sinfonía Nº 9** es absolutamente teatral. Es alguien que llega con una buena nueva. Hay una invocación. Se trata de una escena casi representativa donde la música, que primero confió en su poder de acompañar la palabra y luego acabó reemplazándola, finalmente retorna a ella para poner en escena su propio drama.

Los códigos de la representación en música cambiaron, desde ya, pero la certidumbre de que la música “teatraliza” de alguna manera los sentimientos continúa indemne. En **Historia de un secreto**,



Escena de "Wozzeck"

su notable libro acerca de la **Suite Lírica** de Alban Berg, el investigador Esteban Buch desnuda toda la red de discurso amoroso confiado al más abstracto de los lenguajes. No hay letra, salvo ese adjetivo del título, “lírica”, que remite a la voz y, por extensión, a la ópera y al espíritu romántico. Se trata de un cuarteto de cuerdas. No se le otorga a la música ninguna descriptividad aparente. Y no obstante, en ella anida una serie de claves –alusiones a las iniciales de su amada secreta en las notas que conforman el tema

principal, a través de la equivalencia en el cifrado alemán entre letras y sonidos, números a los que se les atribuye la representatividad de una persona en singular, citas al **Tristan und Isolde** wagneriano– y a su alrededor toda una urdiembre de cartas y oculamientos que terminan convirtiendo a toda la obra en una especie de escena teatral. Alban Berg, que por esos años fue a ver a Sigmund Freud para que le cure el asma, cultiva la música abstracta pero es un hombre de teatro, como lo prueban sus dos óperas, **Wozzeck** y **Lulu**, y además dice, en los comentarios escritos sobre la partitura que le regala a su amante, “Sólo puede comprender este *Presto delirando* quien presiente los horrores y sufrimientos que ahora se suceden...” Como para María Alexandrovna, para Berg, uno de los dioses de esa música llamada dodecafónica a la que, todavía hoy, se le atribuye la cualidad de la “antimúsica”, es decir de aquella que antepone el cálculo a los sentimientos, el sentido está más allá. Hay un “comprender la música” que está situado en un punto que contempla el sonido pero no es el sonido. En un espacio donde la música, para quien sabe escuchar, *representa*. Existen músicas para el teatro: la obertura de Mendelssohn para el Sueño de una noche de verano de Shakespeare, el **Peer Gynt** de Edward Grieg para la obra de Ibsen y, por supuesto, todo ese cuerpo que Toru Takemitsu (para Kurosawa) o Bernard Herrmann (para Hitchcock o Welles o Truffaut) o Nino Rota crearon pensando en esa nueva y particular forma del drama que es el cine. Pero la relación entre música y representación va mucho más lejos. Está, sencillamente, en la escucha. O en los pactos acerca de ella. Es posible que el sonido no quiera decir, en sí mismo, ninguna otra cosa que sonido. Pero ese sonido forma parte de una trama y esa trama, tanto para quienes lo producen como para los que lo imaginaron, tan lejos, en el caso de la música escrita, o para los que lo escuchan, es, como toda trama, teatral.



FOTO: MAGDALENA VIGLIANA

"EL SILENCIO ES BÁSICO; NO CREO QUE SEA NECESARIA LA MÚSICA PARA TEATRO"

Carmen Baliero

por Diego ALTABAS

La compositora Carmen Baliero, quien reparte su vida entre la docencia y la edición de sus discos de boleros y música experimental, es uno de los principales referentes de la música para teatro y es la responsable de los sonidos en las obras de Ricardo Bartís, entre otros reconocidos directores de la escena teatral.

-**¿Cómo definimos la música para teatro? ¿Músicalización, sonorización, banda sonora? ¿Cuáles serían las diferencias?**

-Depende de quién ponga las terminologías; para un compositor me parece que es distinto que para un



Escena de "El niño argentino"

crítico, ya que éstos le ponen nombre a todo. Creo que hay una diferencia entre la música que es para teatro y la que no lo es, porque la música para teatro es en función de, no puede estar escindida de lo que ocurre en el teatro. Es como si te dijera que si es luz para una casa o luz para una obra, hay una diferencia enorme. Tienen funciones diferentes. La música es un elemento más en el teatro, que a veces es ruido y a veces es concretamente música. Yo describo música como a cualquier sonido que uno le da de una lectura estética. Cualquier discurso que sea con el sonido conscientemente construido por alguien se puede llamar música. La musicalización es otra cosa, es algo que yo no hago y que me deprime. No que lo haga otro, me deprimiría hacerlo y nunca lo acepté hacer. La musicalización para teatro se llama a la música previamente existente que se utiliza ad hoc, todo lo demás, tanto ruido ambiente, sonidos, canciones, melodías, estaría dentro de lo que es música para teatro, porque está originalmente hecho para eso.

-**¿Y el diseño sonoro?**

-Es que la composición es diseño sonoro, me parece un poco técnico, una sonata es un diseño sonoro. Lo que pasa es que en este momento diseño sonoro suena más moderno ya que se lo relaciona más con lo tecnológico

y con el diseño. Hay diseño industrial, diseño gráfico, diseño de imagen y sonido; a mí los términos a veces me confunden y entonces no adhiero.

-**¿Qué debe tener toda obra teatral en relación a lo musical?**

-Me parece que una obra teatral en un principio no debe tener música. Parte de la base que el sonido propio de la obra existe y tendría que ser suficiente; tiene que ver con la acústica del lugar, con la capacidad de generar sonido a través de las voces de los actores que tenga presencia la palabra. El silencio es básico, no creo que sea necesaria la música para teatro.

-**Tendrías menos trabajo entonces.**

-Sí, me quedaría sin trabajo, ojalá (risas).

PROCESOS

-**¿Que haya o no música depende del director o de la obra?**

-Para mí depende de la obra; los directores a veces piden más sonidos de los que necesitan por carencias del ser humano que está en el escenario o porque es un plomazo la obra, pero estadísticamente no es necesario. Las obras de Beckett no tienen música, originariamente la mayoría de las obras no tenían música. Me parece que cuando los actores hablan en forma coloquial y prescinden de la voz como un sonido potenteramente expresivo y lo ponen meramente informativo, ahí hay una carencia del lado de la actuación que no tiene nada que ver con que se necesite música. Mi forma de trabajar es partir de la base de que no necesita música una obra, después se ve lo que realmente sumaría.

-**Considerarás que se le da importancia al desarrollo de la música en las obras de teatro local?**

-En general no veo teatro. Siempre trabajé con las mismas personas; Daniel Veronese, Ricardo Bartís, Federico León, Mauricio Kartún, inclusive en el caso

de Luciano Suardi, que es otro tipo de teatro, también siempre fue muy entregada la música a mi criterio. Creo que en todos estos casos hubo un equipo de trabajo con coincidencias estéticas. Una de las características de la música en el teatro para mí es que es necesario que se trabaje paralelamente, el trabajo tiene que ser continuo. Me parece que hay que ver mucho las obras y decidir a último momento. Es como un cirujano que trata de no operar, va viendo cómo evoluciona el paciente para no sacarle el hígado. Lo mismo con la música, si la cosa evoluciona vamos evitando sonidos al pedo.

-Hiciste la música para algunas de las obras de los directores que recién nombraste. ¿Cómo fue el proceso en cada caso?

Trabajé con cada director de diferentes maneras porque primero hay que ver, antes de saber si se necesita música o no, cómo es el mecanismo compositivo del director o sea, cómo va concibiendo la obra. El primer trabajo consiste en tratar de traducir en sonido aquello que en realidad el otro se está imaginando, o intentar imaginar sonidos que el otro no se imagina, pero que sumaría a lo que él está pensando. Entonces hay que entender el universo teatral de la persona antes que nada.

-¿Cómo se logra esto?

Estando presente y charlando mucho con el director. Siempre en primera instancia en relación con el director, salvo que sean trabajos para el San Martín que viene todo muy rápido, entonces no se puede experimentar y ahí tenés que aplicar el oficio, más que la búsqueda. Pero en el caso de un proceso teatral más largo y profundo, el primer trabajo está en el papel, porque todavía no conocés las voces de las personas, ni el cuerpo, ni la luz. Incluso el primer trabajo es ver qué está concibiendo en los actores el director, recién en el montaje ves qué es lo que no pudo hacer y qué es aquello que imaginó y no ocurrió. A lo mejor lo que quedó es mejor. Ahí se empieza a ver la diferencia entre una idea y la materia misma cuando está

en el escenario. En general es mucha charla. La segunda parte es mirar mucho los cuerpos y las voces, para mí es fundamental la voz, la dinámica y forma de utilizar la palabra que tienen los actores, eso es clave. Hay grandes monólogos que la cagás si le ponés sonidos; hay que partir de la base de que es autosuficiente un actor.

-¿Cómo fue el trabajo con las obras de Ricardo Bartís?

-Con las obras de Bartís fue mutando el trabajo porque también cambiaron las estructuras de las obras. Son procesos muy largos, y ahí es un trabajo paralelo, porque la búsqueda es constante. Uno tiene que ir al lado como perro de presa. Siempre existe una interacción, pero está permeable a ver para qué lado está yendo. Desde **El pecado que no se puede nombrar**, que fue donde empezamos a trabajar juntos, siempre estuvo muy presente no sólo el cuerpo humano sino el sonido en vivo, y que los actores pudieran autoabastecerse con objetos que desarrollaran sonido o con instrumentos musicales. Entonces hubo un proceso muy grande de investigación de cómo podía producir sonido un actor. En general los actores cuando son buenos tienen algo fundamental, que muchas veces no tienen los músicos, que es creer en el gesto, entonces tienen el gesto del músico, que muchas veces el mismo músico no lo tiene.



Escena de "El niño argentino"

Eso ayuda muchísimo, en general son muy buenos músicos. Luís Machín era un caso increíble como tocaba. En el caso de Kartun fue similar, el proceso fue muy largo y también Mike Amigorena y Osqui Guzmán tuvieron que aprender a tocar. Despúes conseguí a Gonzalo Domínguez que tocaba el acordeón, pero se le podía empezar a agregar instrumentos como un hi hat o el serrucho, y terminó tocando un montón de cosas, lo cual colaboraba muchísimo para poder hacer sonido desde el escenario. En **El niño argentino** estaba la necesidad de conseguir generar una opresión absoluta en el escenario todo el tiempo, sin que la gente se diera cuenta. A mí me gusta mucho sacarle ruido a los instrumentos y música a los objetos, es una manía que me encanta. Por ejemplo, tenía seis horas grabadas de diferentes formas de un violín que tengo y me acordé de un aire precioso que había ahí. Entonces empecé a usar cuerdas sin sonido, generando un aire muy fuerte. Así armé una especie de aire que estaba sonando atrás, escondido entre las bolsas en el escenario y como estaba al ras del piso generaba una sensación de neblina.



Escena de "El pecado que no se puede nombrar"

-¿Cómo diste con ese efecto de sonido?

-Es que uno prueba toda la vida. Por ejemplo en **La malasangre**, de Griselda Gambaro, lo que me pedía Laura Yusem era que pasaran los carros rosistas, entonces le dije que iba a hacer todo con pianos. En general me gusta trabajar con el mismo material, me parece que eso es importante. Si vamos a usar un piano, usemos un piano y no que aparezcan miles de sonidos diferentes, porque si no se convierte en una especie de muestrario de las buenas ideas. Siempre me acuerdo de una frase de Leo Maslíah que es clave: "¿Sabes en qué consiste un buen compositor? En prescindir de buenas ideas". Una buena idea te puede cagar una obra. Es creer que las ideas son obras. La obra es una idea, pero las ideas no son obra.

EXPERIENCIAS

-¿Cuáles son tus referentes?

-No tengo referentes, lo que pasa es que para mí un referente es Francis Bacon o Goya. Me influyen conceptos, por ejemplo, la Bauhaus o el expresionismo alemán, su pensamiento de línea, de síntesis, de coherencia estética e ideológica, de rigor en todos sus aspectos. Dime qué música pones y te diré cómo diriges, en algún punto y viceversa, dime cómo compones y te diré con quién puedes trabajar.

-¿Cómo resultó la experiencia de *Caleidoscopio* dentro del Proyecto Cruce en el Festival Internacional de Teatro del año pasado?

-Yo presenté un proyecto hace dos años o tres, que me habían seleccionado pero me olvidé de presentar los papeles. A la siguiente edición me volvieron a llamar para hacerlo y ahí cambió totalmente. Eran treinta autos con veinte celulares y una moto Vespa, que era un delivery e iba a ser en la city con televisores adentro de las casas. La idea era aprovechar la polución sonora para ponerla a favor y hacer un discurso estético con toda esa cantidad de sonidos espantosos. Eso fue en

el origen, pero después hubo menos plata, y finalmente quedaron quince autos. Entonces convoqué al Grupo Krapp, puntualmente a Luís Biasotto y Luciana Acuña, para que hubiera también un movimiento de bailarines. Me imaginaba un trabajo mucho más interrelacionado y no tan separadas las coreografías de los bailarines con esos armatostes que son los autos. No ocurrió, principalmente, porque tuvimos muy poco tiempo de ensayo. Me sirvió para pensar en realizarlo otra vez, pero lo haría totalmente distinto, solamente musical y pediría un año de ensayo. Si a uno le cuesta escribir para un cuarteto de cuerdas, yo nunca trabajé con autos, tengo que conocer el instrumento. Cuando trabajé con máquinas de escribir me llevó seis meses investigarlas, otros seis pensar las escrituras y seis de composiciones.

-¿Cómo manejas la relación creativa con los directores?

-A veces no tenés absoluta libertad y no por el director, sino por la obra en sí. Una obra te permite hacer unas cosas y otras no, tiene una regla interna, por más caótica que sea la regla. Por eso digo que es como aprender a diagnosticar, es mirar la obra y saber para qué lado apunta el director. Llega un momento que tiene vida propia una obra y reglas internas que ni el director puede mover. La entiende uno, pero solo cuando terminó. Yo decido trabajar con autos, pero mi error fue haber puesto bailarines, tendría que haber agotado las instancias del auto y no empezar a buscar fuegos artificiales, son debilidades de las que se aprende, pero uno cae.

-¿Tu dinámica de trabajo es similar cuando preparás la música para una obra de teatro que para una película?

-Una cosa que no hablamos es que la música de teatro es en general en vivo y muy elástica, porque estamos moviéndonos con el factor sorpresa. Un actor se puede tratar u estar más lento porque le duele el pie, la música tiene que ir acomodándose al tiempo de lo que está

pasando en la obra. En el cine es distinto porque es fijo. Yo trato de que no se note la voluntad de musicalizar. Hay algo que no tiene que ocurrir con la música, que es interferir lo que está ocurriendo.

-¿Por dónde pasa lo experimental en el arte en la actualidad?

-Lo que me molesta es que se diga música experimental y no música de mierda al que no experimenta. Me molesta la complacencia general. Lo experimental creo que siempre pasa por lo mismo, que es la búsqueda sin especulación, buscar por instinto. Uno llega por intuición y cuando fracasa usa el oficio y la técnica, pero lo primero es el instinto. Perseverar en una idea es fundamental. Cuando uno está pensando, el otro no tiene que entender. Además hay un criterio de la comprensión muy extraño: en general, se le dice entender al reconocer. Hay una diferencia enorme: la gente que reconoce la música familiar está escuchando lo que espera escuchar, entonces, cuando el otro no hace lo que él espera escuchar, dice no entiendo o qué raro que es. No dicen: es diferente, sino que es raro. Lo que me parece extraño es que no digan: qué raro que hace seis horas estoy escuchando en la radio canciones iguales. Creo que hay un autoritarismo enorme en el oyente. ¿Qué es experimental? Cualquier cosa que haga lo que le parezca que tiene que hacer. Yo creo que Bárbara Togander busca, que Capitanes de la Industria busca, que Datreibil es un excelente grupo que busca, me refiero a ellos porque son los más cercanos. Dentro del teatro creo que Federico León es un tipo que busca siempre.

-¿Qué cosas te preocupan?

-Me preocupa la imposibilidad de desarrollo y el estado económico del país. La miseria y el nivel de deterioro, que me parecen siniestro, porque pienso en el futuro y en mis hijos y en la cantidad de proyectos truncos. Me preocupa la polución sonora de este país, el deterioro del mundo y que no se llegue a tiempo de reaccionar.

"No es obligación que tenga que haber música en una obra de teatro"

Bárbara Togander

por Diego ALTABAS

FOTO: MAGDALENA VIGGIANA



Bárbara TOGANDER

La cantante de jazz y música experimental Bárbara Togander es un buen exponente del cruce entre las fronteras de la música y el teatro. Actriz protagonista del grupo de teatro musical **Los Amados**, dueña de una voz multifacética y una actitud libre de cánones musicales sobre el escenario al comando de sus improvisaciones jazzísticas, fue la encargada de componer y armar el diseño sonoro de las últimas producciones del director Rubén Szuchmacher.

-¿Qué entendés por música para teatro?

-El teatro se maneja en tres planos: los actores, la escenografía y el sonido. Dentro de esta noción de sonido quedan incluidas las voces, el texto y la música. Así como la escenografía puede estar o no, de la misma manera no hay una obligatoriedad de que tenga que haber música en una obra de teatro. Pero el hecho de que no haya, de alguna forma su ausencia, la hace presente. La música es un plano más, que puede estar muy adelante o muy atrás, pero que acompaña a la obra. Digo acompaña porque normalmente primero es una obra de teatro escrita que se lleva a un escenario, y luego aparece la necesidad de que haya o no música. Pero también hay planos dentro de los planos. La música puede ser sonido, sonorización, efecto, música; todo entra dentro del plano sonoro. Si hablamos únicamente de la música nos quedamos recortados, porque hay muchas obras que tienen sonorización, que no es música, pero que funciona como tal. Podemos hablar de componer la música, sonorizar una obra, que no siempre tiene que ver con musicalizarla, sino tal vez trabajar los efectos. Sonorizar la obra y hacer el diseño sonoro es una

definición bastante moderna que existe hace relativamente poco tiempo, es más o menos lo mismo, sin embargo el diseño sonoro es un poco más complejo. Encierra desde las ediciones de audio y la musicalización, hasta la composición. Pero no solamente esto, sino que acá entramos también en el plano del volumen y la ecualización. Hay muchísimas formas de trabajar el sonido.

-¿Qué debe tener la banda sonora de una obra teatral?

-Más allá de cuál sea la obra y quién sea el director, me parece que lo que debe hacer es resaltar la obra. Tiene que estar al servicio de la obra, esto es fundamental. Si una obra tiene una musicalización que tiene demasiado protagonismo va en deterioro de la obra, al menos que haya momentos en los que realmente se necesite una presencia importante de la música.

-¿Cómo fue tu colaboración con los diferentes directores? ¿Trabajaste de igual manera con cada obra?

-Yo he trabajado con Rubén Szuchmacher, Rita Cosentino e Inés Saavedra, que son bastante diferentes entre sí. Rita es en realidad una regie de ópera con quien hicimos un unipersonal (**Mobilis in Mobili**) en el cual yo actué e hice toda la sonorización, tuve total libertad para trabajar. Todas las ideas que tenía eran absolutamente aprobadas y festejadas por Rita, con lo cual hubo un gran entendimiento estético. La música era muy protagónica. Es más, el protagonista era el sonido. Era una obra sobre Julio Verne en la cual, a través de la película de Georges Méliès El

viae a la luna, trabajábamos esa temática y sacábamos un montón de información apócrifa y no apócrifa sobre Verne y el Nautilus. En vez de trabajar sobre lo evidente y referencial, realicé doce tracks de ediciones de cosas ya grabadas, audios en los cuales mezclé una cantidad infernal de voces y sonidos, desde Brigitte Bardot, Prince, mi propia voz, conversaciones, jazz, metí de todo ahí. Rubén Szuchmacher, por ejemplo, es una persona que tiene muy claro qué es lo que quiere, pero al mismo tiempo me deja muchísima libertad. Esto resume lo mismo que pasa con Rita, pero de una forma menos femenina y mucho más formal, pero es una mezcla perfecta. Todo siempre es muy claro y cuando me dice algo que yo sé que no está bueno, estoy de acuerdo y viceversa. Salvo en Los monstruos sagrados y Las troyanas, donde compuse la música, me dediqué a hacer diseño sonoro. Tal vez lo que más se cotiza, lo que más se paga que es la composición, no siempre es el trabajo más arduo. De pronto armás un diseño sonoro a través de ediciones de cut and paste y podés estar muchas noches sin dormir, y en cambio te pones a componer, lo hacés en dos segundos y ya está el tema. Es muy relativo. La otra experiencia fue el año pasado con Inés Saavedra, más compleja porque acompañé el armado de la obra, con lo cual hay muchas cosas que fui armando y que fueron desechadas; de hecho la obra no se ha estrenado, así que tampoco sé en qué va terminar.

-Vos llegas al teatro desde la música. ¿Cómo fue ese primer encuentro?

-En realidad yo tuve una encrucijada. En el momento en que me puse a estudiar el bajo eléctrico en realidad iba a



Escena de "Las Troyanas"

estudiar actuación. Podríamos decir que entré de la mano de la música. Teníamos un trío con Marcelo Moguilevsky y Edgardo Rudnitzky, y Edgardo me introdujo a Rubén Szuchmacher, quien me sumó como actriz de **Ifigenia en Aulide**. Luego Rubén me propuso hacer una puesta sonora para un festival de teatro y preparé un concierto basado en la idea de la desestructura. Esa fue la primera vez que hice algo musical desde una óptica teatral. Recién al volver de Barcelona (Togander vivió varios años en España), Rubén me convoca para hacer la música de **Las troyanas**, y a partir de ahí comencé a trabajar haciendo música para teatro. Después vino **La muerte de un viajante**, donde hay un trabajo de edición muy complejo; luego una obra de danza también de Rubén que fue muy interesante, todo con ediciones de audio con temas de los setentas; **Mobilis in Mobili**, que fue un gran compromiso en cuanto a lo actoral y lo musical. Finalmente **Los monstruos sagrados**, y ahora estoy con **Hijos del sol**, de Máximo Gorki.

-¿Existen referentes de la música para teatro?

-Carmen Baliero es un gran referente. Diego Vainer, también es tremendo. En una época el que le dedicó muchísimos años a esto trabajando muy cercanamente de Rubén Szuchmacher fue Edgardo Rudnitzky, que sigue haciendo cosas pero de una manera mucho más performática, trabajando junto a Jorge Macchi o Alejandro Tantanian.

(Des)variaciones sobre un tema

por Alejandro CRUZ



Edgardo Rudnitzky

Empecemos por el principio: Edgardo Rudnitzky es un amigo. Por lo cual, cuando me propusieron hacerle una nota para que hablara sobre su trayectoria como artista sonoro y sobre su visión del asunto fue, en cierto sentido, como encauzar un diálogo con alguien que desde hace varios años vive en Berlín y a quien se lo extraña. Durante toda esta charla él iba de acá para allá entre glamorosas ciudades europeas y japonesas y, yo, de acá para allá entre destinos de cabotaje. Como telón de fondo, el gobierno nacional se la pasaba hablando de la distribución de la riqueza. Cosas que pasan.

Su trayectoria lo ha transformado en una rara avis del panorama local. Tuvo el lujo de debutar junto a Augusto Fernandes haciendo hablar a cada uno de los recovecos de la sala. Después, y esto lo explica él mucho mejor que yo, la misma fortuna lo fue llevando a trabajar junto a artistas como Alejandro Tantanian, Ana María Stekelman, Albertina Carri y Jorge Macchi. O sea: supo tener, como ninguno, puentes con el teatro, con la danza, con el cine y con los artes visuales. Es más, ahora se me ocurre pensar (perdón Rudni), que la foto del trabajo Octopus, una pieza que presentó este año en Lisboa en el cual se ve una bandeja giradiscos con cuatro brazos, podría ser la síntesis de los puentes que él entabló entre otras disciplinas artísticas y la música.

Como Rudni escribe casi como habla, apenas le tiro algunas preguntas básicas sobre su ruta transitada o cuándo sintió que tenía algo propio para decir, él, muy generosamente, "vomita" un largo texto en el cual hay chispas de su humor, de sus tildes y de su aguda capacidad asociativa que lo ha lleva a convertirse en una de las voces más autorizadas en lo suyo. Entonces, comienza él.

SOBRE UN TAL ABUELO LEÓN Y SOBRE LA FORTUNA

Me resulta difícil recordar hoy cómo empezó mi vida con la danza y el teatro. Creo que fue consecuencia de cosas diversas y, como siempre, de la insatisfacción. Teuento cosas diversas: cuando tenía 13 años, un grabador de casete cayó en mis manos regalo de mi abuelo León. Con él hice de todo lo imaginable. Cosa que comencé a usar las máquinas Olivetti de sumar de mi papá (contador él) a manija, primero, y eléctricas, después. Las grababa sin fin y funcionaba todo como un loop. Convertía cualquier cosa en un generador de ruido o instrumento. Todo esto sucedía antes de comenzar a estudiar música seriamente y cuando todavía pensaba que sería ingeniero. Hasta ese momento, tocaba la guitarra y era mi única manera de relación formal con la música.

En el medio, algunas escapadas al Instituto Di Tella. Conozco una chica, me encanta; no me da bola. Un día me invita al Teatro Colón porque sus padres no podían ir y tenían abono. ¿Qué hay? Ballet. “¡Qué embolé!”, pensé; pero la chica ameritaba una velada de tutú y pantomima. Traje y corbata prestada y allá vamos. Pero no era tutú: era Alwin Nikolais ¹. A los pocos minutos la chica había desaparecido de mi horizonte y sólo quería que aquello no terminara nunca. Yo quería ser Eso. Quería poder producir ESO. Quería entender ESO. Estaba enloquecido.

Luego vino hacer la música de un infantil de una novia de la adolescencia, usé mucha percusión y fabriqué algunas cosas. Creo que por esa época Francisco Javier, recién llegado de sus estudios en Francia, da un seminario en el Centro Cultural San Martín sobre “La renovación del espacio escénico”. Me anoté. Éramos miles durante esas sesiones, no falté nunca, absorbía como loco algo que no sabía ni por qué, ni para qué pero no podía dejar de ir. Después viene mucho ir al Teatro San Martín, al Payró, al Ballet del San Martín, Nucleodanza y sótanos diversos.

Conozco a Carmelo Saitta, mi papá en mi vida artística, mi maestro en el sentido absoluto de la palabra. Comencé a estudiar composición y análisis musical con él, y generación electrónica con otros señores increíbles como Enrique Belloc, Francisco Kröpfel y, luego, Gerardo Gandini. Así junto con eso a la percusión y me dedico seriamente a tocar sobre todo obras de autores contemporáneos. En esa época, tocar la percusión era un sacerdocio o una militancia. No había instrumentos, muchos los fabricábamos: las baquetas las fabricábamos, los soportes los fabricábamos... En todo esto la escena tenía su lugar. Además, la percusión en sí es de gran presencia escénica, los instrumentos son bellos, el espacio es importante. Pensé que para preparar una obra una de las primeras cosas que aparece en las lecturas iniciales es encontrar y diseñar la disposición de los

instrumentos para que puedas tocar la obra en su totalidad. Como información al margen, te cuento: en los conciertos de percusión, solo o dentro de las obras contemporáneas, un instrumentista puede tocar entre 1 y 25 instrumentos o más; y todo eso es “tu instrumento” para esa obra. Entonces: espacio, desplazamiento, alturas y etcétera son parte de la obra. Creo que, sin saberlo con la palabra correcta, en esa época la noción de ficción comienza a aparecer en mi vida. Los conciertos, afortunadamente y a diferencia de los de las orquestas tradicionales, tienen algo vivo y una forma de representación que no es el mero hecho de tocar lo que está escrito. A la vez, el divorcio entre la música y la gente comienza a ser cada vez mayor y mayor.

Pero la buena fortuna no me olvidó. Siempre hubo casualidades, encuentros casuales, increíbles. Por ejemplo: tocaba de invitado en un grupo de música antigua de un amigo. No era mío pero me divertía. Surge un concierto en Radio Municipal que se trasmisitía en vivo. Vamos, tocamos. Un señor que estaba ahí, encargado de la discoteca de la radio en aquel momento y de la producción de ese programa, Armando Núñez, me llama al poco tiempo. El era el pianista acompañante del Ballet del San Martín hacía como once años. Una tal Ana Stekelman estaba preparando una nueva obra para su ballet y necesitaban un percusionista un tanto “extraño”, como yo. Él me había visto en ese concierto y pensó que quizás me interesaría. Casi me muero. En 1982 es mi primer estreno en el San Martín, dirigido por... sí: Kive Staiff. A partir de ahí mi vida en la danza es meteórica: sigo en el San Martín, comienzo a trabajar como músico acompañante del taller del San Martín, en miles de clases de danza en todos los estudios imaginables. Hago mi primera música para danza para una tal Mabel Dai Chee Chan, joven-císima, alumna de Stekelman. Fue en el ciclo Danza Abierta, en el Blanca Podestá. Entonces, la fortuna

¹ Alwin Nikolais (1912-1993. Compositor y coreógrafo norteamericano. Creador del “teatro total” en el cual las luces, los colores, los sonidos y los movimientos de los bailarines se aúnan para conjugar gestos y formas

nuevamente: el crítico de esa jornada era Pompeyo Camps, compositor. Escuchó, le gusto y –en medio de esa crítica– tuve mi espacio.

Después vinieron colaboraciones largas e interesantes. Seguí trabajando con Stekelman, con Susana Tambutti, con Margarita Bali y muchos otros creadores. Mientras tanto, soy encargado de una zapatería en Primera Junta (y bueh...). Luego vino el grupo de Danza Teatro de la UBA dirigido por Adriana Barenstein, una experiencia jugosísima. Por ahí surge mi primera película que dirigió Mercedes Frutos que tardó 10 años en terminarse. La habíamos hecho hacía ya 9 y, de buenas a primeras, consigue medios para terminarla. Curioso como soy, comienzo a ir cada vez que puedo a los Laboratorios Alex a ver la compaginación, la moviola y todo eso. Trabajaban de noche y yo me pasaba a veces toda la noche ahí, sentado, aprendiendo. La fortuna, de nuevo: una noche viene un señor de gran tamaño pelirrojo a la cabina donde trabajábamos y me llama. Me dice: "Pibe, ¿vos sos el que hizo la música de esta película?". "Sí", le contesto. "Pibe, a mí me gustaría trabajar con vos", me contesta. Y yo, animal como de costumbre, le digo: "Y vos, ¿quién sos?" Era Aníbal Libenson, (sonidista famoso en aquellas épocas, un grosso). Y le tiro: "No. YO quiero trabajar con vos".

Así es que mientras mi laburo en la danza continuaba, comienzo a trabajar como músico asociado en su empresa de sonido de cine. Teóricamente, introduciendo las nuevas tecnologías en su empresa en donde tenían un equipamiento muy sofisticado pero que no lo ponían en uso. Fue una etapa de aprendizaje única.

Otra buena fortuna: un día llega un viejo amigo de Libenson. Se trataba de un director de teatro que vivía en Europa que estaba por hacer una obra. Libenson le daría una mano con micrófonos y esas yerbas. El tipo era Augusto Fernandes. La obra en cuestión era **Fausto, relatos de una leyenda**². Nos conocimos y

arrancó una de las más grandes aventuras teatrales por las que pasé. Esa fue mi primera obra teatral. Comencé trabajando con él en ese proceso eterno como parte de la empresa de Libenson, dándole una mano con el equipamiento. A los pocos días estaba ya muy metido en el montaje y, un día, Fernandes me cuenta que se había enterado que yo era músico y me dice que necesitaba uno para "**Fausto**". Entonces, me presionó para que le llevara un demo. Lo hice y al día siguiente me dijo: "Sos el músico de **Fausto**".

Entre pitos pitos y flautas, todo comenzó a andar. Como verás, las personas fueron siempre signos y eslabones.

Mi amigo Edgardo Rudnitzky está inspirado. De todos modos, entre pavadas varias, acoto: terminás hablando de las personas como signos y eslabones. Me da la sensación de que entre esos signos queda explicar qué signo, del orden de lo musical, te llevó a dirigir actores, a construir tu propia dramaturgia. Y si las personas siempre fueron eslabones, me da la impresión que tanto Rubén Szuchmacher como Jorge Macchi cumplen roles importantes en ese encadenamiento. Hasta recuerdo aquellos dos seminarios en el Instituto Goethe en los que indagabas sobre la escena del cruce. Por otra parte, agotemos la parte de explicarnos la ruta recorrida y cómo las personas, algunas, se fueron convirtiendo en mojones, en indicadores, en eslabones a descubrir.

Entonces, desde otro lugar de Europa, sigue su charla como si nada.

SOBRE LAS PERCEPCIONES

Ahora estoy en Suiza, en una galería, sentado en el piso mientras una instalación que hicimos con Macchi marcha. Debo esperar que llegue al final para saber que esté ajustada. Cada ensayo-error son 20 minutos hasta que la pieza corra nuevamente y llegue al final para saber si esta vez está bien. En el mail anterior claro está que obvié cosas (y no). Hablé demasiado

² Fausto... relatos de una leyenda, se estrenó en 1988 en el Teatro Cervantes.

poco de la música, es que ésa es la parte que más conozco y es presente. De todos modos, me gustó internarme en la historia, me gusta no olvidar.

En relación a la entrega anterior –y fíjemoslo aleatoriamente a partir del momento en que conozco a Carmelo Saitta– mi vida con el sonido se expande, se desarrolla, se vuelve parte vital de mi organismo. Como todos, no puedo dejar de escuchar pero comienzo a poner esa situación en un plano consciente. Es que todo cambia con o sin sonido: las escenas callejeras, un cuadro, una escena de teatro. El sonido es poderoso, modifica brutalmente la percepción. Somos de tendencia a unificar, no podemos sublimar ni evitar convertir en una percepción el total de lo que sucede en un instante. Damos prioridades, sí; pero nada desaparece. La cualidad del sonido de “remitir a” se vuelve una fuente de experimentación hasta el día de hoy.

Esto –junto a la insatisfacción de la situación de concierto y a la intuición que la música debe tener una forma de ser “mostrada”, de ser representada– determina mi búsqueda hacia afuera de la música en sí misma. Creo que por eso fue el seminario con Francisco Javier, aunque en esa época yo estaba lejos de la vida teatral. Sin embargo, caí. Hay algo más. El interlocutor, el trabajo en equipo, el enfrentarte con otra cabeza, la discusión estética me fueron ganando. Entre músicos más se trataba de una masturbación colectiva, de música para músicos y no para personas.

La danza fue lo primero. Quizás haya sido porque la danza es espacio y creía –y creo– que sin sonido no hay noción de espacio. Me gustaba lo que sucedía al ver mi música bailada y la danza de alguien con mi música. Me vuelvo muy obsesivo en encontrar cuál es el vínculo y saber de qué se trata. En ese sentido, el oído de algunos coreógrafos –Itelman, Stekelman, Aráis– fue revelador. Oyen de otra manera, interpretan de otra manera. Su piloto automático no es el de un músico y me seduce esa situación.

Comentario al margen. Tanto en la danza como en el

teatro como en lo que fuera –y quizás basado en mi curiosidad y en mi atracción por la tecnología y esas yerbas– incursioné en diversas formas de producción sonora: desde los tradicionales “musicales” a las bandas de ruidos, en todos los casos echando mano a lo que fuera necesario para llegar al destino. Aproveché mis habilidades técnicas y de edición de sonido en la era de la cinta abierta y convertí, cuando pude, mi estudio de la calle Pueyrredón en un estudio de última tecnología para el teatro, la danza y el cine.

Luego de la danza llegó el cine y, curiosamente, el último en llegar fue el teatro que vino para copar y para quedarse. Es importante que mi primer trabajo en teatro haya sido Fausto, con Augusto Fernandes, para quien el lugar para el sonido era grosso, el espacio era grosso, el nivel de discusión era grosso. Y esa larga historia de colaboración siguió con **Madera de reyes, El relámpago, La gaviota...**

SOBRE LA DRAMATURGIA SONORA

Para mí, el teatro fue y es el lugar de cruce por excelencia. Debido a mi formación musical, la palabra es significado pero también significante, fonética, sonido con lo que conlleva más allá del significado. En ese aspecto, el teatro es un lugar de discusión, de fricción. Claro que no con cualquier director ni con cualquier proyecto. Hice de todo. Porque sí. Por adicto al trabajo. Por dinero. Pero las obras que me interesaron, la mayoría, son aquellas en las que tanto la obra como el director me dejaron manifestarme, me dejaron hurgar, extremar, llevar a algún lugar diferente la escena. O sea: me dejaron tejer mi dramaturgia sonora. La música para subrayar el beso, el miedo o la tensión no me interesa; la canción de principio y final, tampoco.

Hay una dramaturgia sonora y eso es lo que me va. Si no me dejan o no se puede construir por ese lado, no me interesa y casi nunca me interesó. Obviamente



esta dramaturgia debe convivir con la general de la obra y del director. Pero si no hay dramaturgia sonora siempre es preferible el silencio. La escena propone un desafío particular y de gran complejidad. Es comprensible cuando observamos un músico que no tiene interacción con el teatro y, además, no tiene ganas de meterse con una obra. En esos casos, hay una música –buena o mala– no importa. Buena como música en sí misma y sólo eso; pero no hay dramaturgia sonora, no hay especulación, no hay vínculo. Es igual a un director poniendo música de discos (bueh, de CD's). Porque, en realidad, el chabón en cuestión hace temas que le gustan, que lo emocionan...; pero todo eso es cameló. O, al menos, es una instancia que no me interesa. De hecho, muchos de ellos se quejan por tener que poner sus temas a volumen más bajo para que se escuche a los actores.

Muchas veces se trata de nada, o casi nada. Si es la nada y es correcta, la celebro. Si intento usar el teatro o la danza para hacer "mi música", mostrar mi versatilidad, mi talento o mi sensibilidad arrolladora independientemente del proyecto; fangulo.

En mi caso, la dirección o codirección teatral es, en parte, algo accidental pero coherente en fruto de la necesidad de una hacia la otra. Accidental pero coherente porque, desde que puse un pie en el teatro, todo lo que suena me parece de mi incumbencia. En esto incluyo las voces de los actores, los ruidos de las maquinarias, los pasos, los roces de la ropa, los objetos, los sonidos que se agregan o no... Dediqué tanto tiempo a algunas músicas como a preparar un teléfono de la manera correcta para que suene como yo quería. O probar hasta el hastío dónde poner los parlantes para conseguir que el sonido fuera el deseado.

Y aquí hay otro problema: para muchos directores sin experiencia sonora es posible que dos parlantes a los lados del escenario (fuera de la escena donde están los actores) de donde salen teléfonos, les cuadrará más el silencio. A mí también en ese caso. Pero si

uno hurga, pone las fuentes de emisión donde deben estar para que el sonido esté en su lugar, para que el espacio sonoro sea amplio y no un punto clavado en la pared; si hay relación entre la cualidad de las voces, los sonidos de la banda sonora, con la calidad adecuada, con criterios de aparición y desaparición que articulan dramáticamente con la escena, si se da todo eso: SALUD.

Las colaboraciones con Rubén Szuchmacher codirigiendo fueron buenas. En especial, Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín [1988]. Desde que leí la obra por primera vez (hacía tiempo) destilaba su presencia sonora en cada párrafo, en los juegos de vocales, de repeticiones, de canciones sin cantar. Cine quirúrgico³ es otra cosa. No sé qué es. Es un árbol en mi vida, árbol agradable, calmo y cálido. Sigo enamorado de esa obra, no sé si es buena o no, creo que sí en realidad. Independientemente de calificarla, fue un proyecto con el que me identifico, que transitó con pasión, amor y una tranquilidad increíble. Necesitaba construir ese mundo, necesitaba hacer hablar a esas voces. Algo se acomodó en ese tiempo dentro mío, bueh, muchas cosas: entre otras, irme de Argentina. Pero se acomodó y necesitaba concretarlo, unir esas fichas, esas figuritas.

Luego de esa obra, lo que vino y tan apasionante como Cine quirúrgico, en su momento, fue un proyecto que llevamos adelante Alejandro Tantanian, Macchi y yo, Carlos W. Saenz⁴. Otra experiencia maravillosa en la que interactuamos a fondo, sin concesiones, con mucha discusión. Un proceso muy placentero y una obra que me gustaría volver a ver, a hacer. Tanta y yo estábamos en escena.

SOBRE LOS LEVES DESPLAZAMIENTOS

De todo esto el paso a las instalaciones fue solo un leve movimiento, un movimiento feliz. Fue como llevar al máximo mis obsesiones con la memoria sonora, con la manera de "exhibir" el sonido, de hacerlo sonar,

de hacerlo presente. Es una etapa muy plena, como en las buenas y jóvenes épocas, en la que siento que tengo encima lo que tengo y, a la vez, tengo todo por probar y descubrir. Súmale que tengo un compañero de ruta genial como Macchi⁵ a quien admiro, con quien la convivencia artística es riquísima en el medio de experiencias en las cuales, cada cual a su manera, estamos gozosos de hacer lo que hacemos sin red alguna. ¡Buenísimo!

Vos me preguntás cuándo supe que tenía voz propia. En la danza fue más difícil saberlo, lo descubrí andando, en la marcha. Ahí supe que mi firma era mi firma, me identificaba. En el teatro empecé con el Fausto. Ahí puse toda la carne al asador. Fue una obra que tenía que ver conmigo, que tocó fibras que me apasionaban. Ahí supe rápidamente, para bien o para mal, que esa voz era mía. Aún estaba lejos la obsesión por la dramaturgia y por mi propio sustento teórico. Ahí era sangre e intuición, dos cosas que siempre me salvaron. Después, muchas cuestiones se me hicieron concientes, manejables. Eso me permitió ir un poco más allá.

Es que así como no creo que un signo visual sea aislable, un signo musical tampoco lo es. En lo visual la percepción del espacio pasa por el oído. Aunque el componente visual es importantísimo, el oído es el que permite saber el atrás, el costado, el alto, el tamaño, todo eso. Sólo mirando una escultura o una pintura que está en un rincón, el oído te da la percepción periférica, global; es lo que la completa. De la misma manera, la situación de concierto o de estar en tu casa escuchando música, o donde fuere, está siempre teñido por lo visual. En los conciertos es siniestro –en tu casa puede ser distractivo– en la música popular es parte de la cosa, es ficción teatral, es maravilloso. Por eso cuando los músicos en cuestión "no tienen buena escena" algo falta, te aburre, te desconcentra de la música.

3 Cine quirúrgico, primer trabajo de dirección de ED estrenado en el 2001, en El Portón de Sánchez.

4 Carlos W. Saenz, trabajo montado en el 2003 y coproducido por el Kunsten Festival, de Bruselas; el Hebbel Theatre, de Berlín, y el Mousonturm, de Frankfurt.

5 Jorge Macchi, uno de los artistas visuales contemporáneos de mayor proyección internacional. Desde 1998, Rudnitzky realizó junto a Macchi alrededor de 10 instalaciones en las galerías y bienales más importantes del mundo. De hecho, en el 2005 fueron seleccionados para representar a nuestro país en la Bienal de Venecia en donde presentaron una instalación/ performance llamada La ascensión. En la página www.jorgemacchi.com. se puede apreciar un fragmento de ese trabajo.

Nota: para mayor información sobre ER, visitar la página www.rudni.com



Escena de "La gaviota"

Por eso las salas, sus acústicas y sus filtraciones de sonido son importantísimas. En la Cunill Cabanellas, del San Martín, si estás viendo lo que sea y pasa el subte, pasa el subte. Digo: la mente debe incorporar a ese ruido, no puede sublimarlo; lo escucha, lo procesa y lo hace pasar por algún lado. Es parecido a cuando estás durmiendo, soñando y suena el despertador. En ese momento, lo convertís en el timbre del sueño y seguís durmiendo. Pero tuviste que incorporar un timbre o lo que sea en tu sueño para sublimar al despertador.

Todo esto es complejo. Vos sabes bien que incluso algunos críticos teatrales son un desastre al respecto. Si la música les gustó (les gustó para ponerla en el living o en el auto) piensan automáticamente que la música es "buena". Si pega en el "clima", también.

En ese sentido, la llegada al Taller de Experimentación Escénica, que fue por invitación de Szuchmacher, a quien habían propuesto el proyecto en la Fundación Antorchas, es otro hito fundamental en mi carrera. Primero, porque los becarios eran grossos en su mayoría, porque las discusiones eran extremadamente jugosas, porque nos hacían exprimir al máximo, porque los trabajos eran procesos complejos y minuciosos, porque aprendí mucho en ese tiempo de ellos y de mí. Además, ahí fue mi encuentro con Jorge Macchi y eso fue un hecho mayor.

El intercambio de mail continúa. Dos preguntas sobre su realidad europea y sobre las diferencias de trabajar acá o allá sirven para que la cosa siga fluyendo.

SOBRE LOS PASOS ACTUALES

Con la movida a Europa muchas cosas cambiaron. Obviamente, decidir moverte de lugar a los 44 años, con una carrera, hijo, amigos e historia atrás no es algo menor. Junto con este traslado quedó también atrás mi estudio, mi infraestructura de trabajo de casi 20 años, hábitos técnicos, compañeros, colaboradores, etc. A

la vez, vivir en Berlín me dio lo que ansiaba y un poco más: un aire y una libertad insospechada. Recuperé un gran espacio para estudiar, investigar, reflexionar. Perdí la lengua, el idioma, perdí la comprensión profunda sutil y espontánea de los textos. Comencé a desarrollar una adaptación auditiva grossa, a tratar de comprender y entender un nuevo entorno, nuevos ruidos, nuevas señales y nuevos signos. Al comienzo, desconcertó. Al mismo tiempo, resultó ser una llave. Todo es diferente para mí y para ellos, el diferente soy yo con mis maneras, mis recursos, la forma de encarar y de pensar el sonido.

Quizás todo lo anterior terminó por cimentar un movimiento que venía desarrollando en los últimos años en Argentina hacia el arte sonoro, las instalaciones, las performances-instalaciones. O sea, otra forma de "mostrar" el sonido. La mayor parte de mi trabajo hoy está dentro de ese umbral, compartido con obras en colaboración con Jorge, obras mías y proyectos performáticos site specific.

La danza, el teatro y el cine debieron reacomodarse a mis nuevos deseos, búsquedas y condiciones. Por un lado, los proyectos tienen que resultarme sonoramente atractivos porque es mucho el tiempo que dedico al arte sonoro, viajo mucho por estos proyectos y los tiempos continuos en Berlín son cortos. Por otro lado, la falta del idioma me aleja del teatro. No es lo mismo. Claro que puedo entender, me pueden traducir, puedo leer, pero no me encuentro con la comodidad que me gusta, que necesito. Quedo en un plano un poco externo para lo que creo debe ser el vínculo con la obra. Puedo trabajar, y lo he hecho, pero no puedo traicionarme tan fácil. Entonces, si la propuesta no me permite entrar, si sé que quedaré periférico haciendo unos "bonitos temas" para abrir, cerrar, generando unos sonidos "necesarios" y dar "el clima"; prefiero callar. Con la danza y el cine es diferente. La danza sigue vigente (además hay una bailarina-coreógrafa

en casa) [se refiere a María Colusi, ex bailarina del Ballet del San Martín quien actualmente integra la compañía de Sasha Waltz] y el cine está más volcado hacia jóvenes realizadores y cine arte. Ambos trabajos me generan un gran placer.

SOBRE CIERTOS TIPS EUROPEOS

En las producciones europeas el sonido es muy respetado, hay una gran predisposición a probar, a buscar, a ultimar esfuerzos para montar la planta sonora necesaria. Ahora bien, esto no significa que desde el punto de vista dramatúrgico/sonoro no encuentres problemas similares a los que comenté antes. Hay una suerte de snobismo también puesto en juego por productores y directores, esa tentación de llamar a famosos, a conocidos, a prestigiosos parece ser un fenómeno epidémico. También lo es la idea de cruzar géneros y procedencias como si esto resolviera "per se" los problemas. Es un poco ingenuo. Quizás hace años la sorpresa de músicos hindúes (por ejemplo) en un escenario Occidental era en sí la cosa, independientemente de qué carajo sucediera; pero hoy, globalización, Google, YouTube, etc., ¡dejémonos de joder! Una estrella de rock puede hacer un laburo genial o puede resultar una gran cagada, el que sea estrella del rock no es suficiente para que el trabajo en el teatro sea bueno.

También es cierto que la cantidad de compositores y artistas sonoros trabajando en el teatro y la danza por aquí es mucho más numerosa que en Argentina. Hay mucha gente investigando. Me refiero a artistas volcados hacia y no a quienes, entre otras cosas, aterrizan por el teatro. Ahora, cuando nos referimos a este último caso, las experiencias y los resultados no tienen fronteras. Y como aquí a veces tienen más dinero, el despropósito es aún mayor. Dicho de otra forma, te encontrás con obras que tienen una música compuesta por un compositor grossísimo en el mundo de la música contemporánea pero cuyo resultado es

catastrófico. Claro que si escuchás la música, sola probablemente sea muy buena o excelente pero puede llegar a destruir la dramaturgia del director y, en consecuencia, a la obra. Por supuesto en todos estos casos hay, además, un problema de dirección, de ignorancia en la dirección. Ignorancia que parece sublimar el deterioro que sufre la obra a la percepción del público (finalmente, lo primero e importante). En estos casos, creo que se trata de una forma de omnipotencia sostenida por la ignorancia. La incomprendimiento de la capacidad referencial del sonido y de la música. La incomprendimiento de la capacidad de la materia sonora de remitirnos a otro lugar y situación. La incomprendimiento y falta de entrenamiento de tener una escucha neutra para saber qué sucede con lo que estamos escuchando. Ningún director (casi ninguno) dejaría pasar un actor que construya de cualquier manera el discurso o sus acciones. Sí se hace con el sonido.

Por otra parte, hay sonidos, músicas y formas musicales que tenemos asociados en nuestro inconsciente a momentos y emociones propias. Que ciertas músicas o sonidos me remitan a la muerte de alguien cercano no significa que esa sea la carga que tengan, y si otros signos sonoros me remiten a una gran alegría, no quiere decir que quizás su verdadero signo no esté relacionado a la decadencia. Si no somos capaces de discriminar lo genérico de lo específico, la emoción propia de la colectiva, el resultado de la percepción colectiva no será el deseado aunque para uno mismo si lo sea.

Del mismo modo, una música que le guste al director o que tarareen los acomodadores, no es garantía de que dramatúrgicamente se articule con la obra. Me remito a un ejemplo tonto, poco sutil, que deschava la edad y terminemos con esto: cuando yo era joven, la música de Fausto Papetti, señor que tocaba en el saxo melosas melodías de cualquier procedencia, estaba asociado en el inconsciente colectivo a los albergues



Escena de "Madera de Reyes"

transitorios. Si vos usabas un tema “a lo Papetti”, se trataría de lo que se tratará una escena, había un valor agregado. Ese valor agregado tenía dirección y sentido que teñían la cosa. Pero si hoy utilizo a Papetti como recurso, no funcionará (o funcionará en cierto rango de edades), la lectura será cualquier otra y quizás hasta contradictoria con respecto al objetivo supuesto. Y de coger, ni hablar.

Como para terminar, una curiosidad que me parece interesante señalar es que en la carrera de actuación en el IUNA no existe Música o Lenguaje Sonoro, o como lo llamen, pero sí hay Iluminación, Escenografía y Vestuario. En la carrera de dirección hay 4 niveles de Iluminación, Escenografía y Vestuario y sólo dos de Lenguaje Sonoro. Dentro del Departamento de Artes Dramáticas está Iluminación, pero no Música ni nada relacionado a ella. Y en los departamentos de Música y de Multimedias, no hay nada que relacione

la creación sonora al teatro. En síntesis, en el IUNA la relación SONIDO/TEATRO está huérfana. Todo un síntoma.

El ida y vuelta termina. Rudni sigue viajando por la glamorosa Europa pero, obsesivo como es, manda un mail casi de último momento desde Japón. Dice: “Hay un planteo que me gusta y creo que sintetiza en parte lo que pienso. Lo comparto: Hablamos de la salida y de la puesta del Sol aunque sabemos que esto no sucede así. Esos términos responden a la teoría de Ptolomeo por la cual el Sol giraba alrededor de la Tierra. Esa teoría fue refutada y substituida por el sistema copernicano (S. XVI), mucho antes que naciéramos. Es decir que SABEMOS que el Sol no sale ni se pone pero la ILUSIÓN PERCEPTIVA es más fuerte que el CONOCIMIENTO”.

Por esa ilusión perceptiva van los pasos de Edgardo Rudnitzky haciéndose oír.

Nuestra Música

(La relación entre el teatro y la música en la actualidad)

por Mónica BERMAN

Aun cuando se piense, como Benjamin, que ningún cuadro está destinado a quien lo observa y ninguna sinfonía a quien la escucha, no se puede suprimir la idea de que una obra tiende al encuentro con un público; de que alguien recibirá ese objeto que (...) no tiene otra consecuencia en el plano de la vida real que la contemplación.

(p.41) Federico Monjeau, en La invención musical.

Tal vez sea un tanto polémico sostener que cuadro, sinfonía, ¿teatro? no tienen consecuencias en la vida real; incluso el sustantivo derivado de "contemplar" puede leerse como pasivo en este universo que parece no dejar de moverse de manera constante, sin embargo, contemplar es "poner la atención en algo" que puede ser material o espiritual. Por lo tanto no es difícil afirmar que las obras son para ser contempladas, es decir, para ser atendidas.

Este primer vínculo (ambiguo, amplio, arbitrario, lábil) entre la música y el teatro, (ambos tienden al encuentro con un público) permite establecer lazos que no requieren, al menos, justificación histórica. Es sabido que se puede hacer un recorrido de su

relación en términos diacrónicos, justamente el componente que en este texto se piensa eludir.

UNA RELACIÓN COMPLEJA

¿De qué manera se relacionan el teatro y la música, ahora, en los escenarios de Buenos Aires?

Como van a ponerse dos términos de una relación en juego, será necesario plantear algunas cuestiones previas. Todo vínculo se torna necesariamente complejo si los elementos vinculados están puestos en cuestión, si están permanentemente interrogados, si mutan de manera constante. Para dar cuenta de la relación en sentido estricto entre teatro y música, debería acordarse de qué modo definir cada uno de estos términos, o al menos, indicar que se considerarán, en ambos casos, límites amplios para cada uno de ellos.

La cartelera porteña presenta (por supuesto que esto no es una novedad) una serie de inclasificables; ciertos espectáculos aparecen como difíciles de nominar (que quede claro que este comentario no es valorativo, sino simplemente descriptivo) ¿es una obra teatral?, ¿un show de música?, ¿actores que cantan? ¿cantantes/músicos que actúan?

En ocasión de un reportaje hecho a los prota-

gonistas de **Ambulancia**, en Alternativa Teatral, Karina Mauro sostiene que dos de sus integrantes inscriben en sus respectivos currículum "obra de teatro" uno, "banda de rock" otro. Por otra parte, en esa misma nota aparece un comentario profundamente ilustrativo de esta cuestión: allí señala Sergio D'Angelo que las decisiones en relación con los instrumentos se toman de acuerdo con "cómo les quedan a ellos los instrumentos", es decir, no importa si lo saben tocar o no, lo que eligen es el movimiento que desean hacer.

Otro ejemplo también ilustrativo tiene que ver con el último espectáculo de El Choque urbano; una persona que sabe mucho pero mucho de teatro explicó sintéticamente a otra qué es **La nave**: un recital.

Todas estas cuestiones quedarían en el terreno de las anécdotas si no fuera porque el problema se suscita también en el marco de las instituciones.

Esto se observa a partir de las firmas de las reseñas, ¿firma un crítico de música o firma un crítico de teatro? De más está decir que el recorte será muy diferente en un caso y en el otro. En el espectáculo de Alejandro Tantanián, **De noche**, hubo medios que lo cubrieron con sus especialistas en música y otros con los de teatro.

También aparecen las cuestiones valorativas; los expertos en música más de una vez deslindan de su incumbencia algunos espectáculos puesto que sostienen que allí "no hay música".

Los que también se enfrentan al conflicto son los agentes de prensa, ¿a quién ofrecer el espectáculo en cuestión?

INSCRIPCIONES

Habiendo hecho estas aclaraciones, la intención será ver de qué manera la música se inscribe en el marco del teatro.

Es necesario decir que la música no es un "rasgo pertinente" de lo teatral. Existen puestas sin ningún elemento vinculado con lo que se consideran sonidos musicales, y sin embargo, la insistencia de lo musical se inscribe con una frecuencia notable.

¿Qué maneras de aparición de lo musical podemos registrar en la oferta teatral de Buenos Aires hoy por hoy?

En ocasiones la música aparece "justificada", una radio que se enciende, un disco (o su equivalente de acuerdo con la época) dejan escuchar una canción, incluso, entera. Un personaje que toma algún instrumento musical y lo ejecuta. La acción de bailar



Escena de "La nave"

también articula la necesidad de la aparición de la música. En ocasiones construye un afuera, la música que proviene de una fiesta vecina, de una extraesencia a la que solo se accede en términos sonoros.

Aun más, puede aparecer tematizada, como en el caso de **Clásico Binomio** de Bruza y Ricci: el dúo ensaya tangos de manera constante con la intención de triunfar. Y somos testigos de sus ensayos.

Sin embargo, la música también aparece como ornamento, es decir, con función estética exclusiva: no narra, no se "justifica", pero acompaña alguna acción o su contrario, alguna inacción, algún tiempo "muerto". Su fuente en este caso aparece como invisible, alguien oculto opera lo relativo a lo musical.

Con la misma "función ornamental" es común que los músicos (con el instrumento que sea, órgano, piano, violín, chelo) comparten el escenario o permanezcan muy cerca, haciendo visible su acto de ejecución musical.

ttv Todos estos casos que planteamos ocupan buena parte de nuestra cartelera: música incidental, música proveniente de una fuente que la justifica o de una acción que la pauta, músicos en escena o al borde de la escena, actores que ponen en juego su disposición a cantar.

Trabajar sobre estas posibilidades llevaría muchísimas páginas, porque cada puesta con sus aportes específicos se inscribe con divergencias en el marco de estos parámetros.

En esta instancia, la intención es analizar brevemente ciertas puestas que por diversas razones plantean cierta diferencia en el vínculo con lo musical (aunque de ninguna manera son casos únicos, sino simplemente casos testigos).

DOS PROPUESTAS

Revisar espectáculos, es el objetivo, en los que la música es pilar fundamental o en los que se plantea



Escena de "Quiero llenarme de ti"

una utilización atípica de lo musical, que no entra en ninguna de las situaciones que se acaban de plantear.

En primer lugar se analizarán dos espectáculos que se inscriben en lugares de borde en relación con lo teatral: **Quiero llenarme de ti** y **La nave**, de El choque urbano.

Si se dice del primero que existe un predominio de lo musical seguramente nadie lo discutiría, en este caso la pregunta sería por qué pensar lo teatral y no como un mero show musical.

¿Qué horizonte de expectativa construye un show musical? La teatralidad se ha ido incrementando cada vez más, sin duda, pero es difícil que el pú-

blico se acerque a un recital de un tipo de música que no le interese, y se puede ir a ver y a disfrutar **Quiero llenarme de ti** sin ser seguidor de Roberto Sánchez.

Es cierto que el espectáculo se plantea como un homenaje a Sandro, pero postula algo que excede largamente sus creaciones musicales.

La primera canción, **Por eso bebo**, propone una escena que ilustra la letra de la misma. Una pequeña mesa, las dos mujeres sentadas y él de pie. Sus gestos acuerdan con la letra y con la música que se interpreta. Existe una orientación vinculada con lo que el tema musical plantea. Pero esto es sólo un modo posible.

A lo largo del espectáculo se puede percibir una pequeña escenografía e incluso la utilización de objetos centrales para pequeñas narraciones. Aunque el piano es un instrumento musical, y por lo tanto necesario en la escena, no puede decirse lo mismo de la presencia del sillón tapizado de flores, que además cumplirá un rol fundamental en el resto de la función. El micrófono, a su vez, aparece como objeto en la mano de los intérpretes, no con su función tecnológica vinculada con el audio sino con una función, podría decirse, simbólica, incluso en algún momento aparece adornado con una rosa roja.

Por otro lado, amplían y reducen el espacio, telón o luces, mediante, en función de lo que presentan: puede haber alguien cantando solo y sentado o pueden desplegar una coreografía desplazándose a través de todo el escenario.

Por otro lado, hay un juego muy interesante de contraposición entre la voz y el resto del cuerpo. Si uno cierra los ojos la canción se percibe de cierto modo, si los abre, se encuentra con otro universo. Es cierto que el propio Sandro jugaba de manera insistente en términos corporales, y que ha sido siempre portador de una teatralidad muy particular, pero aquí todo esto aparece exacerbado, lo que por supuesto, es mucho decir.

Se construye también Sandro como personaje y las intérpretes aparecen como público, en la clásica tirada de ropa interior. Ésta, como algunas otras secuencias, son claramente ficcionales, ni Diego Bros es Sandro, ni Virginie Kaufmann y Natalia Cociuffo son público en esta presentación. En **Trigal**, una de las propuestas con rasgos de humor más marcados, hay otra secuencia de ficción, los tres arman un clásico picnic con canastita, mantel y todo. Y el predominio lúdico de la escena, junto con los objetos, encara un camino diferente del que propone la letra de la canción en la que, si bien hay insinuaciones, no existen planteos tan directos, jocosos y explícito-paródicos como los que se ven en escena. Por otro lado en el escenario son tres...

La versión de **Te propongo** incluye además un pequeño texto verbal por parte de ella, él canta pero ella habla, se niega, se asusta con los gritos en el oído, huye, es atrapada, se cae del sillón... en fin. Toda una serie de situaciones que está lejos de ilustrar la letra de la canción.

Mención aparte merece la participación del pianista, Gaby Goldman, también ingresando en el juego desde distintos lugares, literalmente, apareciendo detrás de un mantel, continuando su ejecución en el piano a pesar de ciertos obstáculos, o pataleando en el aire cuando lo sacan de su sitio.

Homenaje, humor, parodia, más homenaje, arreglos musicales fantásticos, intérpretes fantásticos, músicos maravillosos.

¿Teatro o show musical? No es esa la disyuntiva. Pero sí es posible decir que en **Quiero llenarme de ti** existe un vínculo fuerte entre teatro y música.

La nave de *El choque urbano*, con coreografía de Analía González y Luciano Rosso, dirección musical de Santiago Ablin y dirección de Manuel Ablin presenta otro tipo de relación, una música de producción bastante particular y un teatro al que habitualmente se denomina "físico".

Michel Chion sostiene que cuando "la sucesión de los sonidos se percibe como si respondiera a una estructura de conjunto, a una organización que retiene de cada sonido unos "valores", mientras que lo que no hace emerger una lógica interna se percibe como una sucesión de ruidos."

Desde esta perspectiva el trabajo en **La nave**, necesariamente implica la estructura; hay claramente una lógica interna en relación con lo sonoro. Pero esta relación con lo sonoro no está aislada de una lógica en el ámbito de lo visible, los movimientos de los cuerpos, la simetría en los desplazamientos, la disimetría en la ocupación del espacio, la repetición de gestos, los golpes, los saltos.

En este caso hay metadiscursos (discursos que acompañan al espectáculo) que organizan una dirección de lectura: la remisión a la nave de los locos.

Y la nave, efectivamente, está allí. Como lo están esos rostros desencajados por el maquillaje y el vestuario relativamente intemporal, desgarrado y oscuro, que significa de manera insistente en ese espacio.

Retomando otra afirmación de Chion "una secuencia de elementos sonoros sólo se percibirá como 'música', o como código, si el azar de su sucesión o de su desarrollo hace emerger un ritmo de conjunto o una evolución melódica, en suma, una línea sonora cualquiera, como por ejemplo una regularidad de pulsación. Así podemos decir que todo fenómeno sonoro que se perciba dentro de una cierta periodicidad rítmica es potencialmente musical."

¿Con qué objetos producen el ritmo? Se inscriben las variaciones de manera múltiple. Se podría decir que trabajan en dos niveles, todo lo que construyen a partir de la utilización del cuerpo en primer plano y lo que proviene de la utilización de elementos no convencionales (aunque ya establecidos).

Lo interesante es observar la manera en la que se articula el sonido a partir del cuerpo, los golpes de las manos sobre las piernas, los aplausos, los

pies sobre la madera del piso. Pero el lugar que se le reserva a los saltos es excepcional, porque incluso aumentan el volumen sonoro a medida que se producen las repeticiones, por lo que uno percibe los mismos movimientos pero no la misma intensidad de sonido. De lo prácticamente inaudible al lo que parece ser el máximo volumen de los cuerpos impactando sobre el suelo.

Los saltos les permiten también construir "melodías", y éstas devienen visibles. Se ve a los protagonistas elevarse de a grupos y seguramente pocas veces la fuente que produce el sonido se hace tan evidente en los detalles.

Por otra parte, en notas que se les han hecho han insistido en que lo que producen es música electrónica (claro, sin los instrumentos que establecen correlato con ella) y es cierto que este ritmo reiterativo aparece. Pero el universo visual que construyen contrasta violentemente con esa música y con el universo al que esa música remite.

¿Cómo imaginarla rodeada de tachos industriales plásticos cortados por la mitad, o largos tubos de PVC, o una especie de ¿batería casera, primitiva? que denuncia todo el tiempo que produce sonido pero no es un carísimo instrumento musical?

El espectáculo permitiría una lectura sociológica por el cruce de mundos que propone.

Incluso alguna secuencia plantea el rechazo de algunos integrantes, intercambiables, quizás azarosos, del grupo mayor.

La nave, aunque en primer lugar otorga sonidos y contagia energía, acepta múltiples lecturas. El barco, habitado, recorrido, obligado a producir sonidos, es también una imagen poética, desgarrada y oscura que no remite sólo a **El Bosco**, sino también a la actualidad, aunque hoy no se le llame "nave", aunque no se inscriba en un solo lugar físico.

Lisístrata Unplugged, anota ya desde el título la relación con lo musical, pero la remisión a la obra

de Aristófanes propone un anclaje fuerte con el universo del teatro.

Lisístrata..., con dramaturgia y dirección de Andrés Sahade, y actuación de Rosarios Alfaro, Gastón Calvi, Micaela Fariña, Paula Liuzzo, Pilar Murano, Victoria Oliveros, Sebastián Pomiró, Ricardo Scalise, Nicolas Vilnitzky, nos presenta un modo particular de hacer una versión de un clásico. Una versión con una importante incorporación de lo musical.

Omnipresente como un dios, Zeus permanece todo el tiempo en un Olimpo un poco reducido a cargo de algunos instrumentos musicales. Interviene de manera constante, observando, avalando o renegando a través de sus gestos, echando a algún personaje e incluso descendiendo del Olimpo en los momentos cruciales.

Así como se plantea una actualización en el vocabulario, en los conflictos, en los intereses contemporáneos, en los insultos (una de las protagonistas femeninas desespera cuando la llaman "celulítica") también hay cierta actualización del coro. Por ejemplo, en los instrumentos musicales, en su distribución en el espacio, seguramente en sus gestos: cuando aparece el coro de mujeres y el de hombres (de solo dos integrantes) alentando por el que es de su género, la remisión a la cancha de fútbol o al recital se inscribe de manera firme.

La actualización también llega para la defensa de los derechos de la mujer...

La propuesta que juega con ritmos populares, propone a la música como un importante vehículo de expresión de los deseos (qué eufemismo), narra algunos hechos e incluso postula reflexiones y dudas, claro que los lexemas son un tanto escatológicos, en honor, sin duda, a Aristófanes.

Esta Lisístrata no da por sobreentendido ningún conocimiento sobre la obra de comediógrafo griego, ni siquiera los nombres más comunes de su mundo; por el contrario, aporta todos los datos necesarios

para comprender, y sin embargo, el recurso no se convierte en redundante para los conocedores porque el humor es el que media entre la información y los espectadores.

El teatro y la música no se "superponen" sino que se complementan para constituir un universo sumamente particular.

El caso de **La gracia** de Lautaro Vilo (estrenado en el marco de **Décalogo: indagaciones sobre los diez mandamientos**), dirigido por Rubén Szuchmacher, es bastante singular porque uno debería decir que no hay música durante el transcurso de la función. Y eso es lo llamativo. La acción transcurre en un cuarto de hospital, por lo cual uno podría sospechar que salvo en el marco de una "función estética" no es fácil incluir música en el contexto que nos presentan. El hombre que yace en cama tiene hasta los oídos vendados, por lo que no está en condiciones de disfrutar de ninguna pieza musical.

En el comienzo se sostenía que la intención era plantear vínculos no necesariamente habituales entre el teatro y la música. Probablemente este ejemplo sea un caso de extrañamiento, de relación atípica entre los dos elementos que se buscan conectar.

El espectador entra en la sala y durante un tiempo ¿breve, extenso? se permanece en la más absoluta oscuridad, con una pieza de Penderecki.

¿Qué expectativa crea en el público?, ¿qué imagen construye en su cabeza? Imposible de prever porque la música no acompaña ninguna visión, está sola, ocupando todo el espacio de la sala, llevando hacia sí toda la atención del público. "Contempla" la música, es decir, le presta atención. No hay distractores.

La música aparece como pocas veces en el marco de nuestra sociedad, desligada de lo visible.

Rubén Szuchmacher sabe claramente que la música está ligada (culturalmente) a alguna imagen, por

eso, deja la sala a oscuras. Una vez que la atención se centre en la música y que uno se haya dispuesto a contemplar, terminará la pieza musical y comenzará el lugar de la imagen y de la palabra. El sonido de la música, afirma el director, nos prepara para el sonido de la palabra. Una palabra que se presentará acelerada, sin pausa, sin descanso. Y en el final, volverá la música. Entre el principio y el final, Bach de por medio, se establece un pasaje. En el inicio era la tensión, afirma el director de la puesta; en el final se inscribe la calma, se retorna de nuevo a un orden posible del mundo.

Nuevamente la música y el teatro se proponen un nuevo tipo de relación.

Por último, es impensable cerrar este vínculo sin mencionar un teatro que rara vez deja de contar con la música: el teatro infantil, que además experimenta del mismo modo y en el mismo nivel de calidad que el teatro para grandes: **Revuelta de Tuerca**,

del grupo Caracachumba, extrae música de los objetos más diversos: lijas, ollas, martillos, serruchos, y también encuentran el ritmo en la palabra construyendo trabalenguas y juegos lingüísticos de variado carácter. O **La fila**, que en general ilustra con actos sus canciones y nos hace soñar con nuevas vacunas o preferir las brujas a las hadas o **Techito por si llueve**, que nos enseña cantando como ser buenos vecinos, o **Andantes rodantes**, una bellísima joya para chicos y grandes. Y la lista es extensa. Pero aunque el comentario sea breve la intención es que sea un homenaje para los que hacen música a lo grande para los chicos en el mundo del teatro.

En síntesis, la música y el teatro tienen vínculos profundos que seguramente se modifican, se alteran, mutan, pero que de ningún modo tienden a desaparecer sino por el contrario tienden a hacerse cada vez más estrechos.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Chion, M. (1999) *El sonido*, Barcelona: Paidós.
Monjeau, F. (2004) *La invención musical*, Buenos Aires: Paidós.

La parábola del tango en el teatro argentino

(Del cabaret al conventillo)

por Sergio PUJOL

Nunca faltará en la cartelera porteña algún espectáculo de tango, de esos que desatan los nudos de la danza a la vista de todos. Con fruición, los turistas del siglo XXI buscan –y efectivamente encuentran– la representación de aquello que les prometieron las agencias de viaje y a lo que quizás se asomaron en alguna academia de baile del viejísimo mundo. No está mal. El tango es el gran baile de salón del orbe entero, pero nació y creció en un solo sitio, epopeya unívoca de una ciudad hecha de retazos de otras ciudades. ¿Cómo defraudar tanto imaginario porteño rodando por el mundo?

Para la dramaturgia nacional, en cambio, el tango dejó de ser un material interesante hace ya bastante tiempo. Obviamente, no es del todo improbable hallar referencias a su lirica y a su baile en el teatro contemporáneo. Recientemente, Discepolín renació en escena –qué mejor lugar para el gran teatrista de las letras de tango–, el niño argentino de Mauricio Kartún lució su paso canyengue en una pieza de notable agudeza historiográfica –amén de sus otras

cualidades– y “glorias porteñas” del ayer supieron retornar en la atmósfera del varieté. ¿Qué más? Bueno, no mucho más. Corazones tangueros añoran aquellas semblanzas cargadas de eso que Túlio Carrera llamó *tanguidad*. Digamos, un Orgambide, un Gorostiza, un Tahlier...

Se argumentará que hubo un relevo generacional. Y que la ausencia de tango en la dramaturgia se debe a un hecho innegable: la música típica de Buenos Aires, más allá de su *revival* como objeto de culto y su apelación al baile, no traduce el pulso de nuestro tiempo. Pero, entonces, ¿por qué el cine –especialmente el documental– sigue mirando con alguna insistencia en esa dirección? No tenemos respuesta para esta asimetría entre dos formas culturales que en su momento avalaron a una música por muchos años considerada marginal o, pero aún, “menor”. Quizá una hipótesis animista –como si la escena fuera un único y omnipresente ser vivo– sea la de pensar que el teatro se cansó de mostrar tanto tango. Que después de abordarlo, directa o lateralmente, todas

las noches durante casi 30 años –más o menos, los primeros 30 años del siglo XX– ya nada nuevo tuvo para decir sobre el asunto.

TEATRO DE LO PROHIBIDO

De aquella fluida relación nos queda una historia capaz de iluminar aspectos aún poco estudiados en uno y otro campo. Por el lado del teatro, la abundante literatura sobre el género chico no ha profundizado en los modos con los que el tango se insertó tanto en las estructuras externas como en los contenidos de incontables sainetes. Y por parte del tango, sus exegetas han preferido desarrollar los lazos históricos entre tango y cine – tan productivos, sin duda – antes que examinar más detenidamente la anatomía musical de un teatro enormemente popular hasta la llegada del cine sonoro.

Lo qué sí se ha contado hasta el cansancio es la historia del tango en París. Sucedió poco antes de la Primera Guerra Mundial. La narrativa del género centra en la fábula de la epifanía europea la clave de su posterior aceptación vernácula. Damas y caballeros desprejuiciados bailaron la novedad argentina y esta se puso de moda. Criollos avezados se embarcaron hacia París para enseñar cortes y quebradas, aunque por entonces las figuras empezaban su derrotero de alisamiento. Finalmente, como un boomerang redimido, el tango “volvió” a Buenos Aires ya legitimado, con su pecado original lavado en las fuentes del gusto chic.

¿Falsedad? No exactamente. ¿Exageración? Sí, porque el tango no se hizo popular y aceptable al fragor de la moda parisina. Habrá sido así para los tilingos y *parvenu*. Habrá sido así para las revistas y los diarios que, durante largos años, habían hecho referencia a un “baile criollo” sin mencionar el término *tango*. Curiosidades de la moral pequeño burguesa. Pero el camino tanguero de la periferia al centro fue desbrozado por una generación de dramaturgos. O

habría que decir, mejor, dos generaciones: la de los primeros saineteros, que alrededor de **Ensalada criolla** modularon el pasaje de un teatro español a otro netamente criollo, y la de los que, con Alberto Vacarezza al frente, hicieron de la escena nacional una inmensa excusa para estrenar tangos. Esta última maquinación empezó a agotarse al promediar los '30, y ya era cosa del pasado cuando en 1953, con Aníbal Troilo en escena, **El patio de la morocha** recordó aquellos viejos tiempos.

Como nos han ilustrado Raúl Castagnino y Luis Ordaz, milongas y tangos primitivos no fueron extraños en un teatro que, a la hora de los cantables, solía preferir aires de zarzuela. Entre españoles y criollos, mudamente observados por los miles de inmigrantes que conformaban el primer gran público teatral argentino, “Julián Giménez” o “Ituzaingó”, por caso, le sacaban chispas a las tablas, acelerando así el tránsito del pasacalle a la escena de cabaret o al baile cosmopolita en el patio del conventillo, pero aún sin definir cuánto de tango existía realmente en la sociedad argentina.

Todo cambió la noche del 26 de abril de 1918, con la llegada de **Los dientes del perro**, de Alberto Weisbach y José González Castillo. Allí, la actriz Manuelita Poli entonó “Mi noche triste”, con letra de Pascual Contursi y música de Samuel Castriota (“Lita” se llamaba la partitura original, antes que hablarla en los versos de Contursi). El impacto de la obra fue tan grande que pocos recordaron que unos meses antes Carlos Gardel – no casualmente llamado por la prensa “cantor criollo de teatro” – había estrenado “Mi noche triste” en el Esmeralda. Ciertamente, Gardel aún no era el héroe musical de Buenos Aires y, en cambio, el sainete reinaba sin competencia en la consideración de los porteños. Como fuera, no deja de sorprender que un hecho netamente teatral, no un hecho *gardeleano*, haya sellado la suerte de la especie cantada. Por supuesto, luego Gardel se



Alberto Vacarezza

encargó de perfeccionarla y terminar de instalarla. Y Manuelita Poli siguió estrenando algunos tangos –“A la gran muñeca”, por ejemplo–, aunque sin tanta alharaca. A partir de ella y durante varios años, actores conocidos devinieron cantantes en medio de piezas cómicas o dramáticas: Pepe Arias, Florencio Parravicini, Sofía Bozán, Iris Marga, Marcos Caplán... y siguen las firmas. Más tarde, auspiciosas actrices como Virgina Luque y Susana Rinaldi terminaron definiéndose por el canto.

Una poética de la ciudad y sus habitantes proyectada desde los escenarios: el tango como tema del teatro nacional no se limitó al decorado costumbrista ni al placer de oírlo cantado o verlo bailado, a veces muy bien, sobre un escenario. Cada vez que la canción de Buenos Aires hacía su entrada en las escenas del sainete, una reflexión sobre su realidad social y cultural emergía sin mayores elipsis. Mientras en sus primeros poemas y ensayos Borges idealizaba el mundo de guapos y cuchilleros con una topografía porteña algo

incierta, una pléyade de escritores menos ilustres puso en escena sus propios dilemas, y al ponerlos, más allá de las conclusiones a las que arribaron, más allá de sus contradicciones o prejuicios, operaron la verdadera legitimación de la música prohibida.

El de la moral fue un tema importante, sin duda: las obras de Enrique García Velloso lo desarrollaron minuciosamente y acaso reproduciendo los criterios normalizadores que, curiosamente, las letras de los propios tangos exponían. Eso se observa con toda claridad en “El tango en París” (1913), historia de baile, pecado y perdón. O en “Armenonville” (1920), una exquisita aproximación al mundo de prostitutas y gigolós que, por añadidura, nos regala una de las mejores descripciones de una milonguera fatal: *“Era ella, la china Rosa. Triunfaba otra vez, doblando su talle de junco, bordando en el parquet con sus pies extrañas figuras... Y su cara morena, erguida, tenía toda la maldición de la tragedia, de todas las tragedias engendradas por el baile de perdición y delito.”*

Para un público que, en su gran mayoría, no frecuentaba los peringundines y seguramente tampoco los cabarets, ese tipo de representación suponía un contacto emocionante –y a la vez seguro, todo lo seguro que podía ser un asiento en un teatro céntrico– con la gran mitología de la ciudad moderna. A pocos metros, encarnados por actores y actrices que daban perfectamente el *phisque du rol*, los personajes del tango acortaban distancia entre la realidad y la ficción, según los códigos un tanto naturalistas del sainete criollo. La gente salía del teatro como si hubiera asistido a una noche en el Tabarís, o a una reyerta en un conventillo, de esas que, generalmente, terminaban con el bandoneón y las guitarras alegrando el baile y todos reconciliados con todos. Al regresar a sus casas, conversaban y hasta discutían las tesis del tango: ¿marginal o popular?; ¿prostitu-
lario o familiar?; ¿sectario o integrado?



ANHELOS DE INTEGRACIÓN

Si bien la mirada moralizante supo predominar en autores como Martínez Cuitiño, los pioneros Weisbach y González Castillo o el ya citado García Velloso, en algunas oportunidades el punto de vista autoral trascendió las advertencias más agoreras –¡el mal del tango!– para internarse en el meollo de la popularidad del baile y la canción.

Destinatario de duras críticas por su apetito comercial supuestamente desmedido, Alberto Vacarezza fue una referencia clave en el blanqueo del tango desde la enunciación teatral. En **Tu cuna fue un conventillo** (1920) descartó la descalificación ligera de la especie a cambio de una representación matizada de los conflictos sociales y culturales que sólo el tango, en tanto el resultado de una verdadero proceso de mestizaje, parecía estar en condición de superar. El elemento perturbador, el guapo “El Gallo”, era excluido del baile; así, el tango se redimía como expresión de los humildes. Los inmigrantes se integraban con los criollos, más allá de alguna burla propia de la *macchietta* de todo sainete. Italianos, españoles, judíos y nativos encontraban en el “final de fiesta” la instancia superadora de las diferencias. Y encontraban –o mejor dicho, ahí construían– una identidad. Algo similar sucedía en **Romance de arrabal** (1927), otro aporte de Vacarezza al consenso del tango.

Más profunda fue la lectura que en su pieza **El bandoneón** (1926) José Antonio Saldías ensayó sobre la significación de la especie. Nada de milonguitas, guapos y proxenetas; nada de cabaret ni manteca al techo: Saldías introdujo la idea de que el tango era la representación sonora del desarraigo del inmigrante –especialmente el italiano–, su verdadera razón social. Por eso, el pasaje de una canzonetta a una milonga era en cierto modo natural. El personaje Crispín, un italiano aficionado al acordeón, descubría que la añoranza por el *paeze* que había tenido que

abandonar se reeditaba vívidamente en el barrio de la Boca. *“Qué te parece que tocamo también la milonga? Ma la milonga non e de Italia, me ha dicho Luigín. É qui mi importa. Tampoco nosotro estamo en Italia, caro fratello... En die día nosotro tocabamo la milonga... Fuimo a la ribera... La milonga le gustaba a todo ne la acordeone. Lloraba, sabe... Cantaba tristeza, acariciaba...”*

Piezas como **Juanito de la Ribera, Así se escriben los tangos, El cantar de los tangos** y **La muchachada del centro** tocaron distintas facetas del entorno social de la música, siempre partiendo de la aceptación del tango como un genuino producto de la sociedad argentina. ¿Una obviedad? No tanto, si pensamos en los textos denigratorios de Leopoldo Lugones y Carlos Ibarguren, oficiantes de aquel nacionalismo tan vigoroso en tiempos del Centenario. Incluso buena parte de los intelectuales liberales y socialistas era muy poco afecta a reconocer la legitimidad de aquello que valientemente había entonado Manuelita Poli: *“Percanta que me amuraste, en lo mejor de mi vida...”*

Más tarde prosperarían la comedia musical –Francisco Canaro e Ivo Pelay fueron sus campeones– y el teatro de revistas. Ambos géneros lanzaron innumerables tangos al viento, pero ya sin el grado de conflictividad que podía percibirse en las décadas del ‘10 y del ‘20. La retórica nostálgica reemplazó al lamento desclasado; el barrio fue idealizado y “la mala vida” fue un *deja vu* neblinoso, apenas un cuco para las niñas que no querían irse a dormir temprano. En realidad, el tango abandonó los bordes geográficos y sociales para constituir el meollo de una cultura popular muy extendida e institucionalizada. Para entonces, la meditación sobre la naturaleza social y cultural del tango dejó su lugar a la fiesta insomne de las grandes orquestas y los cantores más celebrados.

Música: profundidad, juego y variación

Por Edith SCHER

Hay muchas maneras de entender la relación entre música y teatro, de concebir cuál es la función de una en el otro. En principio, cabe hacerse algunas preguntas: ¿cómo hacer que el lenguaje musical no se desprenda del universo teatral? ¿Qué aspectos del mundo sonoro son funcionales para la dramaturgia o para la actuación? ¿Qué especificidad tiene la música, en su espesor expresivo, que no aporta otro lenguaje? Y, finalmente, ¿cuál es la mirada, el modo personal, particular, que un compositor elige para abordar esta tarea que no consiste en construir algo que tenga que ver únicamente con su deseo, sino en crear algo que entre en relación y se amalgame con los otros lenguajes del teatro: el literario, el plástico, el corporal? Carlos Gianni es compositor de música para teatro desde hace más de treinta años. La mayor parte de su producción está relacionada con el teatro para chicos, gran parte de la cual tuvo a Hugo Midón como director. Es autor de la música de espectáculos que han quedado en la memoria de varias generaciones, tales como **La vuelta manzana**, **Vivitos y Coleando**, **Narices, Locos recuerdos**, **El Salpicón**, **Stan y Oliver** y **La Familia Fernandes**. Trabajó con la titiritera Silvina Reinaudi en **Sietevidas**. También creo la música de otros espectáculos más cercanos en el tiempo, entre los cuales están **Derechos Torcidos**, **La Fila** y, más recientemente, **El Mate**. Asimismo compuso la de espectáculos para adultos, como **Hotel Oasis**, **El grito pelado**, entre otros, e incluso presentó alguno de improvisación, experiencia que piensa repetir, ya que le

interesa particularmente el abismo, el riesgo, la libertad que implica crear delante del público.

Esta entrevista, medio hablada, medio cantada y con piano incluido (sí: Gianni, entonó melodías de su autoría para responder algunas preguntas), es la expresión de su propuesta: música y texto sin ruptura, sin suspensión del relato teatral.

- ¿Qué es el teatro musical?

-Es una especial poética del teatro, donde la verdad hablada se convierte en una verdad cantada. El juego verdad-mentira que implica el teatro, en vez de ser textual, es con canciones y, muchas veces, coreografías, con las cuales se crea una nueva irrealidad, la cual le brinda ocasión al juego poético del teatro, de nutrirse de la música, que es conductora de emociones. Muy pocas veces uno puede, con la música, dar un concepto intelectual. Y en pocas ocasiones puede decir con palabras todo lo que se siente cuando se canta.

-¿Hablás específicamente del uso de la canción en el teatro o de la música en general?

-De la música en general. Aunque los musicales, en general, son cantados. Porque en todos los demás casos que se utiliza la música en el teatro, ésta es incidental, tiene relación a un hecho concreto: alguien que está escuchando una radio o algo similar. En el teatro no aparece la música como un hecho celestial.

-¿La música narra en el teatro?

-Si hablamos de la música en un sentido honesto de su ubicación dentro del lenguaje teatral, yo diría que ésta tiene que contar junto con los otros lenguajes. La música narra tanto como un vestuario, una escenografía, un texto o una acción. Y en el caso de un musical, narra tanto como una coreografía. Sucede muchas veces que algunos de estos lenguajes están utilizados de manera espuria, no para contar, sino para salvar ciertas situaciones. Por ejemplo, en el medio en el que yo me desarollo, el teatro para niños, ocurre, a veces, que la música es un buen recurso para disimular las partes en donde el texto no es tan interesante o para llenar los momentos en los que un personaje se tiene que cambiar, o bien, para incluir al público en la así llamada "atención permanente". En ese caso se utiliza una canción conocida por los chicos, para que éstos aplaudan y canten todos juntos. Es un lugar más cómodo y no tan serio.

MÚSICA Y PALABRAS

-¿Te atrae el musical norteamericano, el uso bretóniano de la música? ¿Creaste un modo propio de hablar musicalmente en el teatro?

-Pasé por varias etapas. En mi época todos mamamos el musical americano. Y todos nos nutrimos con las películas, bailes y canciones de aquellos musicales. Recién bastante después pude acceder a verlos en vivo, cuando fui adulto. Y había en mí una cierta fascinación por ese universo. Más tarde, y al comenzar a conocer otro estilo de teatro, el europeo, donde la música está más presente en la realidad de lo que sucede en la escena, empecé a hacer un pasaje lento hacia esa otra manera de contar con la música. Porque muchas veces en el musical americano la realidad dramática de suspende para hacer una coreografía. La escena dramática se corta y aparece el cuadro musical como algo ilustrativo y a veces superficial. Eso dejó de interesarle.

Yo intento, en los talleres que doy de teatro musical, así como en los de composición musical para teatro, enseñar

que la música también debe jugar junto con las palabras, las acciones, etc., para no cortar la verdad dramática cuando se está cantando. Es un pasaje directo entre la palabra hablada y la palabra cantada. Este pasaje requiere de un tipo de actor que debe estar muy preparado, tener un cuerpo dispuesto a la relación con la música arriba del escenario. A veces se trabaja con diferentes grupos y con su especialidad para armar un musical: los bailarines, por un lado, los actores, por el otro y los cantantes. Prefiero aquellos espectáculos en los que los actores son los que cantan y bailan.



-Además de generar un tipo de emotividad que la palabra hablada no tiene, desde el punto de vista de la dramaturgia, ¿qué aporta la canción, en tanto ésta tiene los atributos del lenguaje poético?

-En la poesía se puede encontrar la posibilidad de asociación con ciertas imágenes e ideas que a veces un texto de varias páginas no da. Si ésta tiene, además, el sustento de la música, queda más fijada en el recuerdo de los espectadores. Uno, en general, se acuerda de ciertos textos porque están unidos a una música. Además, muchas veces, la manera en que se unifica texto y música, genera una revalorización tanto de uno como de la otra. Lo esperable es que la suma de esas partes sea mayor en valor, que las partes por separado. Éstos son los aportes del uso de la canción.

-Con respecto a esta cuestión de los tangos y de la memoria, ¿cuánto hay en tu trabajo de uso de ritmos populares, es decir, de memoria musical y cuánto hay de experimentación?

-Yo tengo un acceso bastante cercano a los ritmos populares. No hago musicales experimentales. Tampoco trabajo música erudita. Estas músicas populares son, en general, el *background* que uno tiene de las vivencias y de los lugares por los que ha ido circulando. Yo vengo del estudio de la música clásica. Luego me desarrollé y viví mucho con la popular. En mis años más jóvenes estaba muy cerca del jazz y de la música americana. Despues tuvimos una gran producción de músicas nacionales, o latinoamericanas y éstas fueron aquellas en las que más me nutrí. En todos mis espectáculos hay algo que tiene que ver con el candombe uruguayo, o con una chacarera, porque eso se relaciona con la vida musical que yo manejo.

Dentro de ese mundo, trato de buscar una alternativa de juego, que distinga ese mismo ritmo y esa canción, de todas las otras que existen. En general, las canciones que compongo para los espectáculos no son de fácil digestión.

En el caso de la música para chicos, la apuesta tiene que ver con proponer músicas alternativas, para que ellos



Escena de "Vivitos y Coleando"

escuchen sonoridades diferentes, una manera de cantar, una rítmica, un estilo que no es el que habitualmente les proponen los medios masivos de comunicación, los cuales tienen una banda y un espectro que es bastante acotado. En el teatro podemos proponer otra cosa.

SOBRE EL PÚBLICO INFANTIL

-¿Has notado algún cambio en el público infantil de diez años a esta parte, en relación a su recepción musical?

-Lo que más notamos es que ha bajado la edad de convocatoria de los espectáculos infantiles. En una época iban chicos de 6 a 12 años y ahora van de 2 a 5. Un chico de 10 años no se le ocurre ir a ver un espectáculo como los que hacemos nosotros. La escuela y los medios los mandan a otra experiencia, no al teatro. Por otra parte, los pibes tienen muchísimos más estímulos en la actualidad y son mucho más rápidos en la comprensión respecto de lo que se les está enviando desde el escenario. Hace unos años las docentes consultaban si los chicos iban a entender. Los niños actuales, por la habitualidad que tienen con la imagen, o bien, por la asiduidad con la que frecuentan musicales (la televisión está llena de musicales de niños), están más próximos a las propuestas de música y de teatro. En un sentido es positivo, porque todo esto acerca el lenguaje. Sin embargo habría que empezar a discutir acerca de lo que se dice desde el escenario y acerca de cómo se dice, ya que muchas veces se queda en un nivel un poco pobre.

Por otra parte, los niños actuales necesitan un ritmo y una cantidad de estímulos mayores a las que dábamos en los '70 y los '80. Lo que en la televisión se llama ritmo, que no tiene nada que ver con el ritmo musical, es, en realidad, velocidad. En ese sentido, las propuestas de hace unos años era un poco más lentas, más personalizadas y tenían un poco más de texto, eran un poco más líricas. Ahora tenemos que ir del medio para arriba, porque si no al público se le diluye su atención. Pero, en general, y más allá del tiempo que vivimos, los chicos son cambiantes en

sus juegos, en sus ideas, en sus relaciones. Y algo de eso creo que construyo en la música, que siempre empieza por un lado y termina por el otro o cambia en el medio. Los niños pueden cambiar, sin perder profundidad. Están, en un momento, jugando acá, cortan y van a otro juego. Esta posibilidad es algo que busco. En eso me gusta parecerme a los chicos: en la profundidad, el juego y la variación. Ésas son, también, cualidades musicales.

-¿Qué te llevó al mundo de los niños?

-El mundo me eligió a mí. Yo estudiaba música y conocía una gran pedagoga que se llamaba Patricia Stokoe, que hacía expresión corporal. Surgía en ese momento la danza creativa. Era en los '70. Ella me llamó para trabajar conjuntamente, es decir, para que produjera yo el estímulo para que sus alumnos pudieran hacer los trabajos corporales. Yo tenía bastante habilidad para la improvisación y seguí trabajando y evolucionando en eso. Fue a partir de allí que me conecté con el mundo de los niños y con la necesidad de producir música especial para grupos de chicos, y que conocí a mi compañero de trabajo de las últimas décadas que fue Hugo Midón, un alumno nuestro, que estudiaba en el instituto de teatro. Nos conocimos y comenzamos a pensar nuestras primeras ideas orientadas a generar algo para los chicos.

LA MÚSICA COMO RELATO

-¿Cómo es el diálogo entre la creación de la música y la creación general del espectáculo?

¿Cuál viene primero, cuál después? ¿Se hacen al mismo tiempo?

-Una influye sobre la otra. Muchas veces se parte de un libro o una idea ya creada o definida entre el músico y el autor de un libro y sobre eso se va construyendo. A veces a partir de un texto poético o de una idea musical. A veces, de una situación. Insisto: la música debe contar junto con los otros lenguajes. Luego aparece mi lectura y mi comunicación musical. A eso se le agregan la escena, el vestuario, la escenografía, etc. Muchas otras veces

el libro está escrito y la mirada del músico viene a unir. Trabajo habitualmente en la construcción musical sobre materiales escritos, pero no siempre. Con Midón en general es así. Con Silvina Reinaudi, en cambio, trabajamos prácticamente de manera simultánea. También sucedió muchas veces que la música de un estilo, inesperadamente condicionó el lenguaje, la manera de resolver el vestuario, las situaciones y todo lo demás. Recuerdo el caso de una canción en un espectáculo que hicimos con Midón que se llamaba **El Imaginario**, que era sobre los pronosticadores del tiempo. Yo asocié el tema con sus permanentes equivocaciones en los pronósticos. Al mismo tiempo, en ese momento estaban de moda los chistes de gallegos y sus equivocaciones. Junté esas dos cosas y decidí poner una música española en la canción. Hicimos, entonces, una especie de jota que generó que el vestuario de la escena fuera casi de zarzuela y condicionó la relación entre los actores. Muchas veces esas ideas vienen del libro. Otras, viene de conversaciones posteriores.

-Pero debe ser difícil decidir qué contar con cada ritmo... qué contar con candombe, qué con zamba.

-Exactamente, porque se trata de qué se está contando y qué me produce eso que se cuenta a mí, que me encargo de componer. Porque yo soy como soy y vengo de donde vengo. Distinto sería si fuera un roquero o un tanguero.

-Depende un poco de la amplitud del universo de quien tenga a cargo ese trabajo.

-Como no estoy obligado a hacer una ópera rock, ni a hacer **María de Buenos Aires**, tengo amplitud total y trato de brindar la mayor cantidad de posibilidades, dentro de lo que conozco (no me meto, por ejemplo, con la música de Oriente, porque no la conozco. Si la conociera, también se estaría colando por ahí). Me parece que cuanto más tenés, más podés discernir. Como en estos casos no hay una previa, no existe un deber ser, nos liberamos de ese problema y vamos a la que consideramos la mejor manera

de contar cada momento de la historia que queremos contar. Ésa es la propuesta musical. Tener todo al alcance, elaborarlo de una manera personal y brindárselo al público a ver qué de eso lo commueve.

-Por otra parte, el uso de la canción, saca de la estética realista...

-Saca de la habitualidad de cómo se cuenta en el teatro. Pero la idea no es suspender el relato para cantar. En el otro extremo está la ópera, en la que todo es cantado, pero en la que lo más importante es la herramienta, la voz, la fuente, cómo canta el que canta. En función de eso está puesto el esfuerzo de los libros, los autores, los compositores. En la ópera nadie se preocupa porque los textos se comprendan o no. De hecho, los cantantes líricos se quedan en una vocal un ratito y después pasan a la otra. Personalmente, a veces no entiendo los textos ni cuando son en español. En los musicales, en cambio, cuando alguien tiene que contar con la música, hay un

gran cuidado en la acentuación de las palabras. Hay que tener muy presente que la gente va a escuchar eso una vez en su vida. Lo tiene que comprender ahí, ya. Si tiene suerte comprará un disco o vendrá nuevamente, pero el espectáculo tiene que estar hecho para que el público lo comprenda.

-Si hay varias voces, ¿las armás vos?

-Todo lo que suena lo armo yo. Y como soy bastante fanático, no tengo asistentes, voy a todos los ensayos, trabajo con los actores, les enseño las canciones, (de oreja, porque los actores, en general, no leen música), las voces, que a veces son complicadas. Entrenamos mucho durante el tiempo de los ensayos. Luego armo las pistas. Es decir: produzco todo desde la composición en adelante, incluyendo el sonido en sala. También está a mi cargo la dirección de la interpretación. Cuando uno escribe algo, ya está imaginando cómo quisiera que estuviese interpretado. Yo tuve suerte, porque algunos

"EL CANTAR TIENE SENTIDO"

Vaya a saber por qué algunas personas cantan y otras no, por qué existen las dificultades de afinación o los problemas rítmicos. Tal vez alguien como Carlos Gianni, que enseña teatro musical y que está en permanente contacto con la música, tenga alguna teoría al respecto.

-¿Cualquiera puede cantar?

Sí. Ahora haceme la segunda pregunta.

-¿Cuál es?

- "¿Todos pueden cantar bien?". La respuesta es no.

-No me refiero a tener una linda voz...

-A ver: ¿Todos pueden jugar al fútbol? Yo juego, te guste o no te guste. Agarro raquetas de tenis, te guste o no te guste. Con mi altura, jugué al básquet. Todos pueden

*Bobby McFerrin, nació en Nueva York el 11 de Marzo de 1950, es un intérprete que canta a capella. Hijo del renombrado solista Robert McFerrin, es conocido por tener un gran rango vocal de cuatro octavas y por su habilidad para usar su voz para crear efectos de sonido, como su recreación de un bajo, que logra cantando y golpeando suavemente su pecho.

cantar, porque es un lenguaje inherente al hombre. En general, todos los problemas rítmicos y melódicos tienen que ver con la propia psicología, salvo que haya un problema funcional grave. O sea que siempre el asunto pasa por cambiar algo, para que otra cosa se modifique. La dificultad para cantar es una consecuencia de otro desorden. Tampoco quiere decir que los que no tienen problemas rítmicos o melódicos estén muy sanos. Simplemente, la locura no les atacó por ese lado. En síntesis: todo el mundo puede cantar, discernir ciertos sonidos. Luego el camino tiene que ver con ir de lo más grosero a lo más refinado. No todos van a cantar como Bobby McFerrin*, que puede hacer saltos difficilísimos entre notas graves y agudas. Pero poder, pueden. Las mamás les cantan a sus niños. Son improvisadoras. No sé si siempre son afinadas, pero lo importante es la comunicación que eso genera. De esa improvisación cantada de las madres, por ejemplo, nos agarramos nosotros para hacer nuestros espectáculos.

actores superaron mi pensamiento. De todas maneras, creo que hay que estar siempre, para garantizar que el producto sea similar a lo que uno estuvo pensando que debía ser. En síntesis: todo lo expresivo cantado pasa por mí. El director general me deja libertad. Por supuesto que siempre trabajo en la integración de actuación, coreografía y canto.

DIRECCIONES

-Cuando hacés musicales para adultos, ¿trabajás en las canciones con la misma consigna de comunicación y entendimiento que con los chicos? ¿O la propuesta es más abierta?

-Todo lo abierto que me permitan mis asociaciones fantasiosas y creativas, sin perder de vista que estoy contando algo. Porque si no creyera eso, haría mi propia música y la presentaría en un disco en un festival de jazz. Si estoy en el mundo del teatro es porque decido compartir con otros lenguajes una unidad de concepto y de criterio, en la que éstos se potencien entre sí. Creo que es lo más rico. La suma de estos lenguajes debiera dar un producto superior al cálculo numérico de cada uno por separado. Me parece que lo más importante es qué estamos diciéndole al público, para que éste se lleve la emoción que surge como producto de la relación entre todos esos lenguajes.

-¿Hacia dónde querés ir con el teatro musical en los próximos años?

-Creo que cada vez estoy más cerca de la intención de comunicar y emocionar al que está del otro lado. Mi propuesta tiene que ver con adquirir, cada vez, mayor libertad. Incluso hice espectáculos de improvisación musical, con el público ahí y sin saber qué iba a pasar, sin tener nada previo, apenas unos lineamientos, poniéndome, junto con otros, ante el abismo. Era empezar a construir música, textos y situaciones en función de las cosas que estaban sucediendo, en una comunicación activa con el público que venía cada función. Ésa es la dirección en la que voy.



Escena de "Loco recuerdos"

“Ya es hora de empezar a hablar de un musical argentino”

Valeria Ambrosio

por Patricia ESPINOSA

La creadora de **Mina che cosa sei...** y de **Ella (tributo a las canciones de Raffaella Carrá)** está convencida de que en la Argentina hay talento de sobra para desarrollar un género musical propio sin necesidad de seguir dependiendo de Broadway.

Este año se encargó de dirigir la versión argentina de **Rent** y le llueven ofertas de trabajo; pero aun así le cuesta conseguir respaldo económico para sus proyectos más personales. Por eso reclama: “los productores argentinos deberían ser más audaces y creativos y no tenerle miedo a la experimentación”.

No hace mucho, el conocido compositor y letrista estadounidense Stephen Sondheim, dio un pronóstico bastante nefasto con relación al futuro de la comedia musical. Según él, “las megaproducciones de Broadway llevan años desvirtuando el género con sus ostentosos dispositivos escénicos y su descomunal batería de efectos especiales, es como si desconocieran la riqueza del lenguaje teatral”.

Para el autor de **Sweeney Todd** el género musical “ya nunca más será lo que era”, porque “cuando una familia saca entradas para **El rey león** con un año de anticipación, le está transmitiendo a sus hijos la idea de que el teatro es eso: la versión teatral de alguna película, un musical fastuoso que uno ve una vez al año”.

A su juicio, semejante criterio de selección “no tiene nada que ver con el teatro, sino con aquello que al público le resulta más familiar.”

No es que Sondheim piense que la comedia musical vaya a morir “per se”, pero de lo que sí está seguro es que “ahora se ha convertido en una atracción turística”.

En el otro extremo del planeta, los cultores del género musical están muy lejos de compartir las preocupaciones de este autor ya que, en primer lugar, no existe en nuestro país una industria del entretenimiento tan sólida y pujante como la estadounidense.

Por más que los productores argentinos sigan comprando derechos de autor en Broadway, cuando llega el momento de llevar la obra a escena se ven en el apuro de tener que recortar costos, ya sea eliminando algún cuadro, reduciendo la escenografía, o ahorrándose unos "tachos de luces".

Por otra parte, es muy común que se contrate a alguna figura de la televisión como cabeza de elenco para poder asegurarse desde el vamos un público cautivo. A nadie parece importarle que la estrella en cuestión cante como un perro o baile con menos plasticidad que un robot.

La eterna cantinela de que en Argentina no hay una tradición de comedia musical obedece básicamente a que todavía se hecha en falta una escuela verdaderamente interdisciplinaria que garantice cierto nivel de excelencia y posibilite la integración de equipos de trabajo constituidos por bailarines, actores, cantantes, coreógrafos compositores y directores. A falta de compañías estables, se piensa que no existen profesionales del género, sino amateurs de gran talento destinados a integrar el ensamble.

Si el montaje se pone complicado siempre existe la posibilidad de alivianar el material de origen. A menudo se altera el guión para que el comediante de moda cante lo menos posible. Y si canta bien lo más probable es que no baile, entonces se lo libera de los rigores de una coreografía y sólo se le exige que haga un "como si".

Felizmente, en los últimos diez años el flujo de musicales ha crecido, al igual que el número de artistas capacitados en distintas disciplinas. Son jóvenes que ponen un extraordinario esfuerzo en tomar clases de canto, baile y actuación, aunque para ello deban empeñar todo lo que tienen y correr de un punto a otro de la ciudad para cumplir con todas sus asignaturas.

No es que falte talento en la Argentina, lo hace falta es un espacio de experimentación y el adecuado soporte económico para que sean nuestros artistas



Valeria Ambrosio

quienes escriban los libretos y compongan las partituras de las futuras producciones musicales que se hagan en el país.

A excepción de Pepe Cibrián Campoy, que viene desarrollando una muy respectable carrera dentro del género desde la década del '70 (tal como lo ha hecho la dupla Hugo Midón-Carlos Ianni en el musical para niños), no hay muchos otros creadores que hayan trabajado con tanta continuidad y repercusión. Sin embargo, los tiempos han cambiado y prospera entre nuestros jóvenes artistas la firme voluntad de trabajar en equipo según pautas de creación más afines a nuestra identidad.

El caso de Valeria Ambrosio es un ejemplo digno de ser tenido en cuenta: la talentosa directora está acostumbrada a trabajar sin fórmulas preconcebidas. Su manera de vincular música y teatro no responde a modelos preestablecidos ya que siempre antepone su necesidad de plasmar en el escenario un imaginario propio.

UNA DOBLE VOCACIÓN: LA MÚSICA Y EL ESPACIO

Llegó al teatro a través de la escenografía, un oficio muy afín a su formación de escultora. La Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón le permitió descubrir su fuerte conexión con la tridimensionalidad y el espacio; sin embargo fue su temprano contacto con la música lo que la llevó, finalmente, a crear y dirigir sus propios espectáculos.

En 1997, creó su "primer escenografía importante" para la película **Fuego gris** de Pablo César, cuya banda de sonido fue compuesta por Luis Alberto Spinetta.

Luego trabajó en varias producciones de Alejandro Romay (**Closer, Fiebre del sábado por la noche** y **La tiendita del horror** y **Mi bella dama**) como asistente de distintos escenógrafos extranjeros y, en el 2002, tuvo a su cargo la escenografía de **El violi-**

nista en el tejado. Luego siguieron las de **Tanguera, Jazz, swing, tap y Zorba**.

-¿Qué fue lo primero que apareció en su vida, la música o las imágenes?

-La música estuvo antes que todo y yo siempre tuve con ella una relación absolutamente natural. Debe ser porque escuché cantar a mi madre desde que nací.

-¿De qué otra manera influyó en su formación?

-Ella nos trasmitió a mi hermano y a mí sus conocimientos de ópera. También me hizo conocer a Mina y



a otras cantantes italianas. La música estaba siempre presente en mi casa porque mis dos padres nacieron en Nápoles. Vinieron a la Argentina ya de grandes y, como es sabido, no existe un tanto -y mucho menos un napolitano- que no cante.

-**¿Y en tu caso personal?**

-Yo siempre tuve mucha facilidad con los instrumentos musicales. Estudié flauta travesa durante cinco años mientras cursaba en paralelo la Escuela de Bellas Artes, por eso digo que la música es anterior a todo en mi vida.



Escena de "Rent"

-**¿Cómo pasaste de la plástica al teatro?**

-Mi primera elección en la Pueyrredón fue la escultura, ya que siempre me interesó trabajar con el espacio; en cambio la pintura, me da miedo. Todavía hoy me encanta dibujar, pero el lienzo y la materia me paralizan.

-**¿Qué pasó con la escultura?**

-Ya desde el inicio empecé a entender que no quería estar sola en mi atelier con mis esculturas, ni tener que luchar después con las galerías. Tampoco me hacía gracia que alguna de mis obras terminara en el living de un ricachón. De pronto comprendí que me interesaba más el hecho artístico que la obra de arte. Entonces empecé a trabajar en grupo y así nos fuimos conectando con gente de distintos talleres de realización escenográfica. Allí comencé a investigar los materiales que se utilizan en el teatro: madera telgopor, cartapesta.

-**¿Cómo fue que pasaste del diseño de escenografía a la dirección?**

-Para mí fue un paso natural, debido a que yo siempre planteé mis escenografías de una manera conceptual, nunca decorativa, hasta que un día me di cuenta que todos mis diseños respondían a un criterio general de puesta en escena. De hecho, mi segunda escenografía fuerte fue la de **Tanguera**. Ahí discutí mucho con Diego Romay porque yo me había imaginado un paredón, no quería hacer **El conventillo de la Paloma**. Pero él me decía que la gente no iba a entender qué lugar era ése.

Al final todo el mundo aprobó mi idea, y fue así como empecé a pelear cuestiones más ligadas a la puesta que al diseño de escenografía.

Cuando yo me sentaba al lado de los directores no podía dejar de dirigir mentalmente: "A tal actor yo lo haría entrar por la derecha ¿por qué lo hace entrar por la izquierda?" y cosas por el estilo.



Escena de "Rent"

-¿Asistir a escenógrafos extranjeros en musicales provenientes de Broadway te acercó más al musical norteamericano?

-No. De tener que citar una referencia, creo que estoy más cerca de la ópera, a la que obviamente reconozco como el género madre del musical. Yo crecí escuchando los argumentos de todas las óperas que mi mamá había visto en Italia. A mí me encantan porque son tan melodramáticos como lo de una telenovela y creo que en un punto también los musicales tienen mucho de eso. Pero aun así prefiero la ópera, es más honesta.

-¿Qué aprendiste junto a los técnicos y directores extranjeros?

-Lo que a mí me divertía era su gran despliegue escénico. Algunas escenografías me parecían bastante feas, pero a la vez no dejaban de asombrarme. En ocasiones llegué a pensar: "Mirá todo lo que ponen éstos en el escenario", aunque tampoco puedo negar que aprendí muchas cosas de ello. Los escenógrafos siempre traían unos planos divinos y no se privaban de nada a nivel producción. Acá, en cambio, todo era: "Andá al volquete y con lo que encuentres hacé algo lindo".

-¿Cómo te relacionaste con Alejandro Romay?

-Yo había entrado a trabajar a canal 9 como escenógrafo. Después él me llamó para laburar en la remodelación de El Nacional. Y la verdad es que lo extraño mucho como productor, porque era un creativo, un tipo que nunca te ponía límites, ni te discutía un presupuesto; siempre y cuando le gustara lo que hacías y viera que todo andaba bien. Él tenía ese plus de delirio que tiene todo artista.

Me acuerdo que cuando estaba haciendo **Tanguera** en El Nacional, como andaba muy bien de público Diego Romay no quería bajarla y eso nos creaba un problema, porque la siguiente puesta era **El violinista en el tejado** y nosotros ya teníamos planteada la escenografía para esa sala. Pero como estaba libre otra de sus salas, le propuse a Romay lo siguiente: "Alejandro, si me das veinte días y un presupuesto de este monto, te armo el escenario para **El violinista...** en el Broadway". Y ahí nomás me contestó: "Dale nena".

Con esa guita, que era un montón, hicimos un elevador y aumentamos la boca del escenario... ¡hoy quién te permitiría manejarlo de esa manera?

En diciembre de 2003 Valeria Ambrosio estrenó **Mina che cosa sei**, su primer espectáculo como

autora y directora. Fue una idea que desarrolló a pedido de Elena Roger, que por aquel entonces anhelaba encontrar un musical a su medida (luego, la talentosa actriz y cantante se marchó a Londres, donde debutó con gran éxito en el musical **Evita**).

Roger y Ambrosio rescataron una treintena de temas del repertorio de Mina. Con todas esas canciones en italiano fueron articulando una serie de dramatizaciones y cuadros humorísticos de gran atractivo. Lejos de tratarse del típico recital de covers, el espectáculo ofrecía un buen equilibrio entre música, teatro e imágenes.

-**¿A qué clase de musical pertenece *Mina che cosa sei...*?**

-El año pasado me vino a hacer una nota un periodista italiano que es corresponsal en Estados Unidos de la revista **Musical**, y me contó que hace unos cuatro o cinco años había surgido un nuevo género musical que tenía que ver con armar una mínima historia en base a las canciones de algún intérprete. Y, sin saberlo, nosotros creamos algo similar. Puede que los artistas seamos como las ratas que se comportan de la misma manera aunque vivan a miles de kilómetros de distancia.

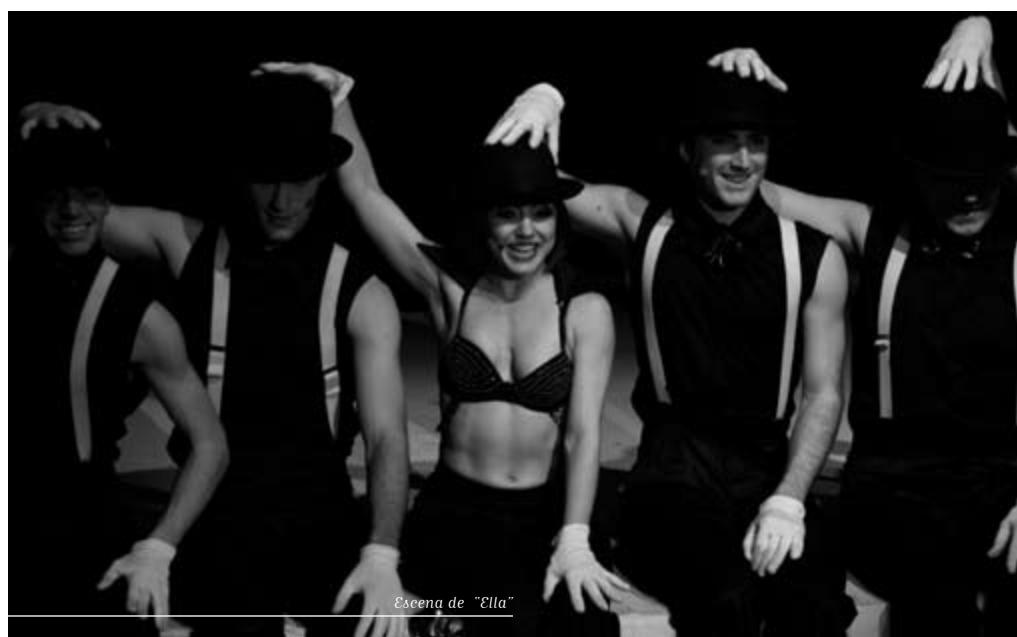
Seguramente, el género al que hizo referencia la directora es el denominado "jukebox musical". El mismo agrupa a aquellos espectáculos y películas que utilizan canciones de artistas, o de grupos muy conocidos, como partitura musical. Dichas canciones son contextualizadas dentro de un argumento dramático que tanto puede hacer referencia a la biografía del intérprete que creó dicho repertorio o lo popularizó, como dar vida a una historia completamente autónoma. Tal es el caso del musical **Mamma Mia!** (basado en la música del grupo **ABBA** que se ha representado con gran éxito en distintas capitales del mundo; aunque no siempre dicha fórmula asegura la eficacia y repercusión de un espectáculo. La suerte de estos

"musicales de rokola" es tan imprevisible como la de cualquier otra vertiente del género. Sin ir más lejos, el musical **Lennon** (2005), debió bajar de cartel pocas semanas después de su estreno.

-**¿Qué te proponías contar a través de las canciones de Mina?**

-**Mina...** fue un juego que se nos ocurrió con Elena Roger: "Hagamos algo con las canciones que nos encantan, inventemos una historia y busquemos códigos teatrales chiquitos". Fue un experimento realizado con mucha energía y pasión; nunca imaginamos que iba a tener tanta repercusión. Mucha gente nos dijo que ese espectáculo les había cambiado la manera de ver un musical.

El amplio repertorio de la cantante italiana fue recreado a través de pequeñas historias de amor con algo de melodrama.



Escena de "Ella"

Mina che cosa sei no abrevó en la vida de la temeraria cantante sino en los sueños y fantasías que sus canciones siguen provocando. En ellas también abundan los episodios de la vida cotidiana, como aquel tema en el que la protagonista tiene un mal día y decide lavarse la cabeza para cambiar de humor.

En mayo de 2005, Valeria Ambrosio fue convocada para dirigir **La fiaca**, de Ricardo Talesnik, en versión musical. Para este montaje trabajó durante un año junto al compositor Gabriel Goldman. Elena Roger y Diego Reinhold (la pareja protagónica de **Mina**) encabezaron el elenco.

El espectáculo fue bien recibido en líneas generales, pero enseguida se vio superado por la extraordinaria repercusión de **Ella**, otro gran show a la italiana basado en las canciones de **Raffaella Carrá**.

-En *Ella* le diste otra vuelta de tuerca al formato utilizado en *Mina che cosa sei*.

-Sí, creo que hubo una pequeña evolución, una intención de contar algo más. En **Mina** cada escena podía leerse como una poesía, ya que cada uno podía interpretar lo que quisiera. En cambio, en **Ella** partimos de la idea de que la estrella, a la que todos esperaban, en realidad no llegaba nunca porque no existía y, por lo tanto, había que reemplazarla de alguna manera.

Ya no hay figuras que representen ciertos íconos musicales o actorales como sucedía en otras épocas. Y nosotros nos propusimos contar esa ausencia.

-En ese espectáculo te apoyaste más en lo coreográfico.

-Sí, porque a diferencia del mundo de Mina que al ser más pequeño e intimista no justifica la inclusión de un ensamble de bailarines, el de Raffaella Carrá tiene mucha energía y espíritu festivo, pide mucho cuerpo. En ambos casos, sentí que las canciones generaban situaciones cinematográficas y de fuerte carga emocional.

-Para que la gente se dé una idea de los costos que se manejan en la Argentina, ¿cuánto cuesta llevar a escena una comedia musical?

Una producción más o menos grande -no gigante- de la que puedas decir: me permití hacer todo lo que quise... Creo que tenemos que pensar en un millón de pesos como mínimo. Lo que hacemos nosotros no pasa de los 300 mil pesos y aun así nos parece un dineral. Pero, para un producto que aspira a poner toda la carne al asador y convertirse en un megashow, un millón de pesos no es mucho.

-Me quedé pensando en el corresponsal italiano que mencionaste anteriormente, ¿te hizo algún comentario sobre la actividad teatral de Buenos Aires?

-Estaba encantado. Él decía que le gustaba venir a Buenos Aires porque aquí pasaban muchas cosas y siempre encontraba un montón de propuestas. Le había llamado muchísimo la atención que hubiera en la cartelera un espectáculo con música de Raffaella Carrá y, como él es italiano, enseguida se interesó en verlo.

-¿Le gustó?

-Lo vino a ver tres veces. Quedó fascinado y todavía me manda e-mails cada tanto.

-Se supone que es un especialista en musicales ¿tan impactado quedó?

-Es lo que siempre pasa cuando ves algo distinto. Vos podés haber visto muchos espectáculos en tu vida, pero cuando algo te sorprende no importa que sea muy chiquito, lo importante es que sea distinto al resto.

-No son muchos los que se aventuran...

-Yo creo que acá falta eso, jugarse a hacer algo diferente. El mercado musical argentino es matarse para ver qué derechos se pueden comprar. Y yo

me pregunto: ¿para qué comprar derechos si hay un montón de ideas para aprovechar? Pero todavía existe el prejuicio de que los argentinos no sabemos hacer musicales. A mí me da bronca porque estoy convencida de que sí podemos hacerlo. Claro que si vos comparás nuestras posibilidades y recursos con los que dispone Broadway, resulta imposible. Pero, ¿por qué hay que hacerlo todo según ese modelo cuando uno tiene tanto para aprovechar en nuestra historia y cultura?

Mucha gente me dijo que **Ella** era un musical digno de Broadway, pero a mí no me interesa imitar el modelo norteamericano, prefiero conectarme con nuestra propia identidad.

-¿Las diferencias con Broadway pasan sólo por lo económico?

No, también la formación artística es un tema. Acá tenemos actores geniales, porque son geniales por naturaleza, pero carecen del adiestramiento adecuado. Acá no existe una escuela de artes completa donde el actor pueda hacer drama y comedia y pueda cantar, bailar, zapatear como sucede en Estados Unidos donde la formación del artista es muy rigurosa. Todavía nos falta mucho para eso. De hecho es muy difícil que un artista de comedia musical, buen bailarín y buen cantante, pueda mostrar una gran solvencia en lo actoral.

-¿Y qué sucede con los compositores musicales?

Otro ejemplo. Hay un montón de compositores argentinos realmente talentosos; lo que no hay es un grupo que se dedique a trabajar en un proyecto sin tener que ocuparse de otras miles de cosas para sobrevivir. Lo ideal sería poner la cabeza en armar una determinada comedia musical y proponerse laburar en equipo durante seis meses sin interrupciones. Con **Rent** trabajamos así, le pusimos cinco meses.



Escena de "Ella"

Más allá de que la obra fue escrita por Jonathan Larson, igual fue un gran desafío traducirla y adaptarla a nuestra idiosincrasia, sobre todo las canciones.

-¿Cómo armaste el elenco de *Rent*?

-Vimos audicionar a 2400 personas. Generalmente los musicales que se estrenan acá tienen figuras famosas en los roles principales, pero una obra como **Rent** no se sostiene sólo con caras conocidas. Todos sus integrantes deben cantar y bailar muy bien. Por suerte en este caso no tuvimos ningún tipo de presión por parte de los productores. No hubo una insistencia en incorporar a algún artista famoso. Trabajamos muy a fondo y gracias a eso se armó un equipo de trabajo muy sólido, con el músico, el coreógrafo, la coach vocal. Yo diría que logramos un grupo de pertenencia. Allí hubo taller y hubo laboratorio.

-*El mago de Oz* (con libro de Marisé Monteiro y música de Martín Bianchedi) fue tu debut en el musical infantil.

-Sí y me hubiera encantado poder hacerlo para adultos, y así subrayar más la ambigüedad de los personajes y replantear el enfrentamiento entre la bruja buena y la mala para que fuese menos binario.

Curiosamente, los chicos se divierten mucho con mis espectáculos para adultos. Algunos amigos vienen con sus hijos y éstos se enganchan con la música, el color y las proyecciones.

-¿Para tus espectáculos de autogestión contás con un equipo fijo?

-Sí, pero tengo el sueño de armar una compañía que incluya todos los rubros técnicos.

Yo creo que si nos esmeramos, finalmente vamos a demostrar que los argentinos podemos hacer musicales.

-¿A qué se debe que los productores piensen lo contrario?

-Tal vez tenga que ver con el hecho de que los espectáculos de comedia musical más logrados son de formato pequeño o están más cerca de otros géneros como sucedió con **Mina, Ella**. Pero, a esta altura ya tendríamos que pensar en que nuestro lenguaje de comedia musical es muy distinto al de Broadway.

-¿Existe algún musical cercano a tu sensibilidad o que te haya interesado particularmente?

-No, pero musicalmente creo que puedo rescatar varios espectáculos. Por ejemplo, me conmueven la partitura de **Los miserables** y la de **Miss Saigon**, y también me gusta mucho la música de **Rent** que para mí es una ópera rock.

-Vos creas y dirigís tus propios espectáculos, pero a la vez aceptás dirigir proyectos más comerciales, ¿cómo lográs conciliar estas dos vertientes?

-Es algo por lo que tengo que pasar, porque estoy en una etapa de afianzamiento. Cambiar de vereda y convertirme en una productora solvente que pueda llevar adelante sus espectáculos es algo que lleva mucho tiempo y esfuerzo. Sé que es muy difícil, pero ésa es nuestra meta.

Yo estoy asociada con mi hermano Maxi y los dos somos de raíz independiente, no nos detenemos ante los riesgos. Ahora queremos un espacio nuestro y... ¡basta de pelearnos con los productores dueños de salas! Ya no queremos depender más de nadie, preferimos la inestabilidad y la libertad a la dependencia y la seguridad. La dependencia te corta las alas.

Hombre orquesta

por David JACOBS

En los últimos quince años, en forma paralela a su proyecto de música electrónica, *Fantasías Animadas*, Diego Vainer incursionó en la música para teatro y cine.

Algunos años antes, cuando tan solo había cumplido los seis e ingresado al colegio primario, dio sus primeros pasos musicales en el Conservatorio, estudiando piano clásico. Más tarde, los años de estudiante secundario lo llevaron hacia otros territorios musicales, preferentemente el rock de los '80, y a realizar estudios de guitarra, bajo, armonía, improvisación musical y composición. Paradójicamente, Vainer se reconoce un autodidacta. Además de compositor, es docente y productor artístico. En esta faceta, se vinculó con bandas como *El otro yo*, *La portuaria* y *Bajo fondo tango club*, contribuyendo con sus ideas a partir de su vasta experiencia en la música electrónica. Entre sus aportes para teatro se destacan sus colaboraciones con el grupo de teatro-danza *El descueve*, con quienes ha trabajado en los espectáculos

Hermosura y **Patito feo**. Desde hace unos años, su música puede apreciarse también en algunas películas del Nuevo Cine Argentino, terreno en el que ha trabajado con directores como Martín Rejtman, Andrés Di Tella, Fernan Rudnik y Diego Rafecas. En 2008, se ha podido escuchar parte de su universo creativo en obras tales como **Sucio**, de Mariano Pensotti; **Como quién mata un perro**, de Julio Chávez y, **Yo soy mi propia mujer**, de Agustín Alezzo. Además, hace unos pocos meses, estrenó la obra **Rose**, también



con dirección de Alezzo, y en el que trabajó a partir de música tradicional judía.

Hombre multifacético, Vainer ha desarrollado en todo este tiempo una vasta experiencia en la escena teatral de Buenos Aires, en la que ha sabido combinar un amplio repertorio de motivos musicales, que van



Escena de "Sucio"

desde la música experimental hasta sonidos folklóricos de nuestra región.

-Uno de tus primeros acercamientos musicales al teatro fue una participación junto al grupo El descuve. ¿Qué aportes a tu idea sobre la música te produjo ese primer contacto con otra disciplina?

-En esa época comienza a instalarse con fuerza una nueva concepción sobre la música que tiene que ver con lo visual. En este sentido, con la aparición del videoclip se plantea, de alguna manera, si la música se escucha o se ve. Surge una generación que progresivamente comienza a dejar de escuchar la música y pasa a pensarla en términos puramente visuales. En ese contexto de cambio, sale mi primer disco de música electrónica, que fue concebido como un proyecto de música experimental, pero, que de todas maneras, para la realización del videoclip me ocupé de conseguir un director que me gustara. Me interesaba cuidar mucho el aspecto visual de esa música. Era el año '93 o '94, y MTV comenzaba a hacerse muy fuerte en el mercado local. A partir de este momento, la música comienza a tener una vertiente visual muy poderosa. Además, estaba también en boga la cuestión de esa gran dualidad de la música, que tiene que ver, por una lado con la etapa de elaboración y, por el otro, de la performance. Desde el propio nacimiento del rock, y ni hablar si uno lo pretende abordar desde la ópera, comienza a pensarse la música a partir de la puesta en escena. Es decir, se instala la idea por la cual vale la pena ir a ver música en vivo.

-Hace poco contabas que organizabas tus shows de música electrónica pensando en términos de puesta en escena.

-Sí, claro. Ahora soy mucho más consciente de esto. Recuerdo que en el '97, antes de trabajar con El descuve, hice una puesta tratando de armar un cruce entre la música electrónica, las nuevas tecnologías

(laptop, computadoras, etc.) y la ausencia total de luz eléctrica en el escenario. Hoy, a diferencia de aquellos años, soy más consciente a la hora de disponer los elementos en el escenario. Esto se debe, sobre todo, a que paso muchas horas en los ensayos junto a los actores y el director, y eso me llena de información. Trato de ir probando diferentes cosas e intentando ver que pasaría con eso en la escena. Es inevitable, en este sentido, que al momento de tocar esté pensando no solo en términos teatrales, sino también observándome como protagonista central de ese espacio, como si cada vez me tocara explorar un personaje musical propio. En este sentido, por más que en un show no haya un argumento establecido, trato de planificar mis presentaciones como si respondieran a un texto escrito.

-¿A qué referís con esta idea de explorar un personaje musical propio?

-Me refiero a que las diversas actividades que realizo (producción artística, instrumentista, compositor, remixer, músico electrónico, etc.) afloran con mayor o menor fuerza según la propuesta dramatúrgica. Hay obras que me demandan más como compositor, otras como músico de formación académica, etc. Y en este sentido, además, tengo la suerte de que nadie me plantea que ocupe éste o aquél rol, sino que son decisiones que por lo general voy tomando en relación con las características de la obra.

-En *Sucio* trabajaste el formato canción. ¿Esta elección se debió a lo que te proponían los ensayos o a la temática propia del texto?

-La propuesta de trabajar con canciones en **Sucio** surgió desde el formato mismo. La idea de los directores era narrar situaciones a partir de canciones preexistentes. Así, ellos me pasaron todo tipo de canciones que funcionaron como disparadores, y a partir de eso me puse a trabajar.

-¿Las letras de las canciones que compones surgen también a partir de los ensayos o forman parte de la dramaturgia?

-Prefiero que del texto de las canciones se ocupen otros. En general no me involucro mucho con la parte de la poética de las canciones, siempre me parece conveniente que se ocupen el director o el dramaturgo. Considero que ellos pueden darle a esas canciones una mayor coherencia literaria, algo que yo no podría garantizar.

MÁS ALLÁ DE LA MÚSICA

-¿Qué tipo de relación establecés con el espacio y la acústica de una sala? ¿Supongo que son factores que inciden en tu trabajo?

-Sí, absolutamente. Inciden de muchas maneras, en realidad. Lamentablemente no es fácil contar con el mismo espacio durante el proceso que va del ensayo al estreno de una obra. Muchas veces se comienza a trabajar en un espacio y se termina estrenando en otro. En este sentido, uno comienza planificando la puesta sonora para un tipo de espacio que, días antes del estreno, termina siendo otro. Esto hace, por supuesto, que deba replantearme mucho de lo hecho hasta ese momento. Siempre pienso en función del espacio, pero tratando de no olvidarme que quizás, más adelante, deba readaptarme a otro diferente. En Buenos Aires, por ejemplo, las salas no están pensadas en términos sonoros o musicales, sino que los diseños tienen que ver casi exclusivamente con la visibilidad, es decir, con la mayor o menor comodidad del público en la platea. Hay pocas salas, en realidad, que tengan un lugar coherente donde el iluminador y el sonidista puedan trabajar sin entorpecerse. Muchas veces uno se encuentra con espacios donde la cabina del sonidista tapa a la del iluminador, o casos en los que hay que reprogramar un espectáculo porque se ve afectado por los ruidos que provienen de la casa o sala de al lado. El tema de la acústica es otro gran problema.

-Tu trabajo, entonces, excede lo propiamente musical.

-Sí, claro. Muchas veces me encuentro en situaciones en las que tengo que resolver lo musical o sonoro en función de factores que nada tienen que ver con la escena para la cual estoy trabajando.

-Existen textos dramáticos que por sí mismo son sonoros. ¿Cómo te manejas en los casos en los que comenzás a advertir durante los ensayos que el texto tiene estas características y que la obra puede, necesariamente, no llevar música?



Escena de "Hermosura"

-Cuando estoy trabajando para una obra no me interesa tanto lo que le quedaría mejor, sino lo que a mí me gustaría escuchar como espectador. Me ha pasado que hubo obras en las que necesariamente no compuse música, sino que trabajé con el propio texto y lo grabé de diversas maneras, usando micrófonos y parlantes de todo tipo. En estos casos, ni siquiera toqué una nota. Me parecía que la obra no necesitaba de esa estetización que siempre te da la música. La música, a través de la afirmación o la negación, hablará de un concepto de belleza o abstracción que funciona como un código más. Algo parecido me pasa con el cine. En realidad, disfruto mucho las películas que tienen poca música. Me molestan mucho las películas donde todo el tiempo escuchás música, porque entiendo que es un código muy complejo como para poder manejarlo con eficiencia todo el tiempo, y no estar compitiendo con las imágenes.

-Y en relación con el teatro argentino actual ¿cómo pensás que es empleada la música? ¿Considerás que está subordinada, por ejemplo, a completar la narración, el sentido del texto o, en cambio, posee una mayor autonomía en relación con lo que sucede en la escena?

-Sinceramente no tengo la información necesaria para dar una respuesta certera. De lo que veo habitualmente, está surgiendo gente que es más puestista sonoro que músico en el sentido tradicional del término. No percibo mucho una toma de conciencia real del espacio por parte del diseñador sonoro o el compositor. Es muy fácil caer en la idea de la música como mero elemento de post producción, como si fuera un accesorio. Me resulta más interesante, en realidad, cuando existe un enlace, un entretejido y uno no llega a diferenciar bien qué vino antes, si la acción física, el texto o lo sonoro. Como código eso es lo que más me interesa del uso de la música en el teatro.

-¿Por este lado pasaría tu búsqueda?

-Sí, y por eso trato de involucrarme tanto en los ensayos, de ir a ver qué pasa y probar todas las veces que sea necesario. Porque después no hay otras alternativas; el único espacio que quedaría para trabajar sería el de la post producción, y acotaría mucho las posibilidades de experimentar cosas. En cambio, si en pleno proceso de la puesta, donde uno va viendo lo que se hace con la luz o lo que se le pide a un actor, uno tiene una idea y se la plantea al director, la cosa se vuelve más interesante, más viva.

-¿Es indispensable, entonces, que el músico conozca el lenguaje teatral?

-Si no lo conociera sería peligroso. Creo que el lenguaje teatral lo fui aprendiendo trabajando con gente que tiene una mirada muy particular sobre el tema y que, además, está acostumbrada a trabajar con música en sus espectáculos. También se aprende mucho de los errores, aunque esto suene como un lugar común. Días antes de un estreno, me ha pasado de encontrarme en una situación terrible porque consideraba que la obra tenía demasiada música, y lo que hice inmediatamente fue empezar a sacar y sacar cosas. Sentía que lo que ocurría en el escenario quedaba más pequeño, y esto atentaba contra la puesta.

DESCARTES

-A diferencia de otras disciplinas, el teatro tiene la posibilidad de producir modificaciones función tras función. ¿Cómo te manejás con la música en este sentido? ¿Sos de hacer un seguimiento de tu trabajo, o una vez entregado el material para el día del estreno te desentendés de lo que hiciste?

-Siempre hay un seguimiento posterior al estreno. Hay materiales que llegan al día del estreno con la maduración justa; otros, en cambio, te dan la posibilidad de continuar tocándolos y revisándolos durante

años. En una obra de El descuve, por ejemplo, que se estrenó en una sala, se reprogramó en otra y, más tarde, se reestrenó en otra completamente diferente, tuve que hacer necesariamente un cambio en la música. Uno va viendo, sobre todo en aquellas obras que no son textos clásicos, que se pueden modificar cosas, que la música se puede ir rescribiendo permanentemente, porque cada función te brinda nuevas posibilidades. De algunas obras tengo muchísimas versiones, cosas que definitivamente quedaron y otras que tuve que desechar. En realidad, pasa algo parecido con los actores, en el sentido de que ellos van modificando todo el tiempo su performance. En **Rodeo**, un experimento que hicimos junto a Carlos Casella y Gonzalo Córdova para el Centro de Experimentación del Teatro Colón, teníamos algunos disparadores de lo que queríamos hacer, pero el sentido final de la obra se fue construyendo en cada función. Solo hicimos cuatro funciones, pero si hubiésemos hecho 200 hubieran sido todas muy auténticas. Cada uno estaba muy atento a lo que iba ocurriendo, y modificaba en función de eso.

-Cuando estás en el proceso de armado de los materiales musicales para una obra, ¿escuchás otras músicas que tengan que ver con lo que te propone la escena o preferís no hacerlo?

-Toda la información musical o histórica que aparece sugerida en una obra la escucho para que, de alguna manera, yo pueda compartir el código o el inconsciente sonoro con ese compositor y con el texto. Ahora estoy trabajando en una obra de Agustín Alezzo, sobre el testimonio de una mujer judía, y realmente no tenía demasiada información sobre la música judía, y me puse a investigar. Llegué a escuchar más de 30 discos, pedí material prestado, estudié las escalas y los modos de composición que tiene esa música. Primero me empapé de todo eso, y después me liberé. Lo mismo me pasó con la música de **Yo soy mi propia mujer**,



Escena de "La casa de Bernarda Alba"

donde aparecen mencionados en el texto diferentes compositores, y lo que hice fue volver a escucharlos a todos, y a los que no, lo hice por primera vez. Finalmente, hice otra cosa de lo que sugerían esos nombres pero, de todas maneras, debo reconocer que el espíritu de esa música está presente. Ahí comienza mi propio viaje creativo que intenta siempre, y por todos los medios, evitar el registro documental.

-¿A qué te referís con esta idea de evitar lo documental?

-A correrme para evitar caer en lo que mejor se adapta a la obra. Para **Yo soy mi propia mujer** contaba con mucho material, probaba cosas de todo tipo, y en un momento dado Alezzo me advirtió que estaba siendo muy respetuoso con ciertas épocas que sugería la obra, y me dijo "quiero ver que escuchás vos". Ese momento fue revelador, y entendí bien el camino que había que tomar. Sobre todo entendí qué era lo que estaba necesitando él. Siempre hay un primer momento donde uno acumula ideas y, una vez que las tiene a todas juntas, se sienta con el director y éstas comienzan a deshilvanarse. Cuando trabajé con Vivi Tellas en **La Casa de Bernarda Alba**, hice más de una docena de motivos musicales con piano. Ella

los escuchó, y además le mostré algo muy chiquito que había hecho procesando unos sonidos de campanas. Finalmente, lo del piano no quedó. En ese momento me dí cuenta que también los desechos pueden formar parte del proceso musical.

-¿Y que hacés con el descarte?

-Una vez reelaboré esos materiales para una escena de una película en la que un personaje iba en auto escuchando la radio. Pero antes de hacer esto, suelo hablar con el director y decirle si no le molesta que trabaje a partir de materiales que alguna vez alguien descartó. Por ejemplo, en esta nueva obra de Alezzo, fui yo quien desecharó cosas. Pero tiempo más tarde, revisando la computadora, me volví a encontrar con esos materiales, y fue como haber encontrado la música de otra obra pero que en realidad nunca había hecho. Es muy difícil no tener desechos. De todas maneras, tengo la suerte de que me rebotan poco. En general, soy yo quien más desecha. Soy más cruel conmigo que los propios directores.

FRACTURAS

-¿Por qué pensás que los directores emplean música en sus obras? A partir de tus experiencias, ¿considerás que los directores son plenamente conscientes de la significación que tiene la música en la escena?

-Algunos, muchísimo; otros, en cambio tienen una sensibilidad muy grande. Tal vez no necesitan ser tan conscientes de esto. Una vez me llamó un director sólo para saber cómo se escuchaba la música que ya había elegido para cada escena, es decir, no hubo con él un trabajo formal. Me llamó para que escuche, porque había estado ensayando en otro lugar que no era el de la sala donde finalmente se iba a estrenar el espectáculo, y quería ver qué pasaba en ese nuevo espacio con el sonido. Ese director tiene mucha sensibilidad sonora. Otros, en cambio, más

que necesitar músicos para sus obras, necesitan a alguien que pueda ocuparse de esa área, que es algo muy diferente. Es decir, cómo delegar en alguien de confianza todo aquello que tiene que ver con lo sonoro. De todas maneras, es muy interesante advertir casos en los que se percibe cierta crudeza y rusticidad del código sonoro en escena. Es decir, alguien tiene que asumir ese rol, y si no trabajás con gente que conozca el lenguaje musical, hay que ser muy consciente de esa rusticidad que surge de la escena, y ver qué hacer con eso. Lo lamentable es, en definitiva, que se escuche desidia en relación con lo sonoro.

-Tu trabajo comparte, en algunos casos, cuestiones de tipo estéticas y técnicas ¿De qué forma combinás ambas?

-Cada vez que salgo de un ensayo me voy con la impresión de que aprendí algo, y va a servir a mi trabajo. Trabajar en la sala Martín Coronado del Teatro San Martín, o en una bien pequeña del circuito independiente, te abre un abanico de posibilidades que uno debe saber aprovechar. Cada vez que entro por primera vez a una sala digo: "hay que trabajar a partir de esto y de aquello otro". Hay que explotar al máximo las opciones que te presentan los espacios. A veces pasa, por ejemplo, que hay salas muy equipadas pero dramatúrgicamente desde lo sonoro no son buenas. Siempre es conveniente tener la parte técnica bien resuelta, aunque esto no garantice un buen resultado. En este sentido, por ejemplo, el uso de cierto tipo de micrófonos no es una cuestión exclusivamente técnica, sino también artística. Con el reestreno de **Yo soy mi propia mujer**, que pasó del Multiteatro al Konex, pedí que hubieran tres micrófonos ambientales colgados, porque el tiro de la sala me daba una percepción muy lejana de la voz del protagonista. Es muy difícil que alguien se de cuenta de la existencia de ese micrófono porque es un relleno ínfimo, pero nos ayudó a evitar que se fracture lo sonoro con lo



Escena de "La casa de Bernarda Alba"

visual. Trato de evitar la situación de escuchar una voz cruda a 15 metros, y un material sonoro que sale de un parlante a cinco. Si esto pasara sería peligroso. Mi concepción del trabajo consiste, en realidad, en proponer partituras sonoras, más que en componer música. Cada obra reclama cosas a nivel sonoro. Esto lo incorporé a partir de trabajar como productor artístico de bandas, donde lo que cuenta es ver cuál es la forma más adecuada en relación con el contenido y las características del artista: tipo de micrófonos que vas a usar, dónde y en qué momento grabar, cuántas veces es necesario repetir un mismo motivo musical, etc. En el teatro, en cambio, las decisiones que se toman son absolutamente artísticas, y uno tiene la sensación de que siempre está creando.

-¿Siempre tratás de evitar esta fractura entre lo sonoro y lo visual?

-Sí, salvo que quiera armar ese lío. En los primeros ensayos de **Yo soy mi propia mujer**, comencé a notar que lo sonoro tenía mayor fuerza en relación con el texto. Cuando le dije esto a Alezzo me comentó que no me hiciera problema, que no importaba que la voz quedara un poco relegada, ya que él consideraba que no era necesario que el espectador siguiera con absoluto detenimiento cada una de las palabras que profería el actor. Cada obra y, sobre todo, cada momento de una obra es algo único. Uno puede fracturar si lo desea, pero si lo hace tiene que ser muy consciente de esta decisión. Hay algunas fracturas que son realmente hermosas, pero cuando veo en un ensayo que algo está haciendo ruido, trato de intervenir y ver de qué manera resolver eso.

¿EL MEDIO ES EL MENSAJE?

-¿Cómo es el proceso habitual de trabajo con el director?

-Por lo general suelo hacerle un primer comentario al director sobre lo que me sugiere la obra en términos

musicales y, si él lo considera pertinente, enseguida me pongo a trabajar. La charla puede ser sobre los tipos de proyección de voz, sobre el tono de los personajes, sobre la musicalidad que puedan tener o no las líneas de diálogo o, simplemente, lo que esas imágenes me sugieren. Trato de encontrar qué es lo que me gustaría escuchar cuando veo la escena. Es en eso donde me interesa indagar.

-También trabajaste en cine. ¿Cuáles son las exigencias de un medio y otro en relación con lo musical?

-En realidad, las exigencias tienen que ver menos con el medio y más con lo que quiere el director. En cine, hubo casos en que compuse cosas antes del rodaje para que acompañen a las escenas al momento del rodaje. Hay directores, en cambio, que se acuerdan de la música cuando terminaron de filmar. Otros, a su vez, trabajan lo sonoro durante el rodaje como parte del lenguaje global de la película. Hay, por supuesto, cánones que se pueden respetar o se pueden transgredir en cada medio. En teatro me ha pasado algo parecido. En muchos casos me han convocado una vez terminado el proceso de ensayos, y uno ahí hace lo que resta, lo que queda. En otros, antes o durante el proceso. Insisto, me parece que las exigencias tienen más que ver con el abordaje que decide hacer cada director, que con los condicionantes propios de cada medio o soporte.

-Y en el caso de la danza?

-En la danza, en cambio, el medio sí es determinante, porque el sentido se construye desde lo musical. Me han tocado casos en el que se han desarrollado ideas coreográficas a partir de material de referencia, como suelen también hacer algunos directores de cine pensando más en la etapa del montaje. En este sentido, el resto del trabajo está condicionado por el tiempo que tiene esa música de referencia que se

usó en el momento del ensamblado final. Y en estos casos no hay alternativas, y uno sí termina atado a esas referencias previas.

-Mi sensación es que tenés mucha libertad para trabajar, y que hacerlo para teatro o para cine no modifica demasiado tu proceso creativo. De todas formas, creo que el cine, por ser un dispositivo de reproducción electrónica, tiene condicionamientos de tipo técnico, de soporte o registro que no tiene el teatro, y que pueden, en alguna medida, determinar y conducir el trabajo hacia territorios muy diferentes de los del teatro.

-Eso varía, no siempre es igual. Una vez me tocó asistir a un rodaje para ver qué podía hacer en relación con las escenas que en ese momento se estaban filmando. Para componer siempre parto de un disparador, que no necesariamente en todos los casos es musical. Puede ser el texto, una escena, un movimiento del actor o lo que sea. En este sentido, sí hay un condicionante. Así te podría nombrar muchos más, pero creo que existen tanto en el músico como en el director. En **La casa de Bernarda Alba**, mi primera aproximación había sido muy clásica. En realidad, no me podía despegar de la idea de que Lorca era un clásico, que había realizado estudios de piano y que, además, el texto tenía más de 50 años. Me había metido en ese mundo, pero cuando Vivi Tellas escuchó lo que le pasé, decidió ir para otro lado, y terminó haciendo una puesta donde se quebraban algunos códigos, no necesariamente los musicales. Cuando a las pocas semanas le pasé material nuevo y lo escuchó, lo sintió más afín con lo que ella pretendía para la obra. En definitiva, lo que se evitó fue seguir algunas pautas tradicionales que en un principio me había sugerido la lectura del texto y la figura de Lorca. En la obra en la que estoy trabajando ahora mi interés pasa por otro tipo de abordaje. En vez de optar por el empleo de un archivo de música judía y ver qué es lo que mejor ilustra cada

escena, lo que hice fue largar toda la información, diseminarla en mi cabeza, y luego, progresivamente, empezaron a aparecer como resonancias de eso que había hecho. Para un oído fino, sin duda, las escalas y las armonías típicas de la música judía aparecen sugeridas pero absolutamente desdibujadas, como si fuesen impresiones borrosas de los recuerdos de la protagonista.

AFINIDADES ELECTIVAS

-Contabas que hacés un estudio global del texto teatral antes de ponerte a trabajar. En este sentido ¿cómo encaras el trabajo en cine? ¿Sos de investigar la obra del director o de tener en cuenta las características de su cine?

-En general trabajo con gente sobre la que no tengo muchas referencias. No me interesa estar al tanto de lo que han hecho o les ocurrió. Trato de advertir cuando esa información me va a ser útil y cuando no, y eso creo que está del lado de la intuición. A veces resulta y otras no. Cuando El descuve me propuso el primer trabajo, sinceramente no tenía idea de quiénes eran ellos y de lo hacían arriba del escenario. Lo mismo me ocurrió cuando trabajé con otros músicos, por ejemplo. Confío mucho en esa primera mirada, y en la idea de que si me convocan es, además, porque querían ver qué aportes podía hacerles, y no necesariamente ponerme a mí en relación con todo lo que yo venido haciendo. Por ejemplo, cuando trabajé con Daniel (Melero) no tenía ninguno de sus discos. Todo el mundo podría suponer que, porque los dos hacemos música electrónica, conocemos en detalle lo que el otro hace, y no necesariamente esto es así. En cambio, con músicos que uno puede suponer a priori que nada tienen que ver uno, como sería el caso de los chicos de El otro yo, se dio rápidamente una muy buena afinidad. Eso fue lo que me gustó y lo que, en términos musicales, más tarde resultó siendo lo más interesante. Ni ellos ni yo salimos corriendo después del primer encuentro, y eso fue lo bueno. Creo que el magnetismo se produce por

afinidad, y muchas otras veces por esa diferencia real que en algunos casos existe. Juntar lo parecido no garantiza resultados interesantes. Lo que nos atrajo con Daniel, en realidad, fue involucrarnos en un proyecto como **Piano**, donde lo que ahí se escucha nada tiene que ver con la música electrónica o experimental que hacemos. Y esto de estar juntos, que a priori podría ser una mezcla previsible y calculada, fue muy rara para los dos. Nada había en ese disco que tenga relación con nosotros musicalmente hablando. Y fue esto lo interesante, la idea de estar embarcados en un proyecto impensado para los dos.

-Realizaste la música de *Los guantes mágicos*, de Martín Rejtman, director de cine muy vinculado con lo teatral. ¿Qué opinas de la manera en que emplea la música?

-Rejtman es de los cineastas a los que no le gusta usar música en sus películas. Cuando lo hace, es porque sólo está ocurriendo en la escena. En este sentido, cuando trabajé con él fui una especie de obrero de todo eso que ocurría en la imagen. Recuerdo haber hecho una partecita musical que no iban a escuchar los personajes, y por supuesto no quedó en la película. De todas maneras, cuando viajó a Chile para hacer la mezcla de sonido, se llevó todo lo que yo había hecho. A los pocos días me llamó por teléfono, y me dijo que esa partecita que le había pasado como posibilidad de ser usada como música extradiegetica, finalmente no la iba a incluir en el armado final de la película (Risas...)

-¿Siempre fuiste consciente del uso diegético que Rejtman iba a darle a la música en *Los guantes mágicos*?

-Absolutamente, pero quise ver qué podía pasar con eso. Recuerdo que me dio súper detallada cada una de las escenas que iban acompañadas de música. Durante el rodaje, fui a ver las escenas con música para ver qué me sugerían. Y no mucho más; estaba todo muy bien establecido, esquematizado. La música



Escena de "Rose"

que hice estuvo muy apegada a la idea global que él tenía sobre la película. De todas maneras, disfruté mucho de esas restricciones.

-También trabajaste con Andrés Di Tella en el documental *Fotografías*. ¿Cómo fue esta experiencia? ¿Qué particularidades tiene este género en relación con la ficción?

-Andrés como documentalista está siempre en el límite entre el registro documental y la ficción. En verdad, y como te comenté antes en relación con el teatro, no tomo demasiada conciencia si estoy componiendo para un género u otro. No me interesa pensar en esos términos. Supuestamente la visión documental tendería a atarte un poco más a eso que se considera la realidad. De mis experiencias, esto nunca ha sido así. Para mí la realidad tiene mucho de ficción. Cuando me imagino algo sonoro, la música, como imagen y sensación, está por delante de todo. Para el Festival Internacional de Teatro del año pasado hicimos, junto con Gonzalo Córdova, una intervención en el subte, y la idea de poder hacer dialogar el espacio público con la percepción musical fue realmente muy interesante. La posibilidad de jugar a contemplar ese espacio, al menos por el tiempo que duró nuestra presentación, como algo que nada tenía que ver con la realidad, fue lo sustancial.

Intertexto y **Transformación**

(una charla con Gerardo Gandini)



FOTO: MAGDALENA VIGLIANA

Compositor, pianista y director orquestal, Gerardo Gandini es uno de creadores más completos y talentosos que ha dado el panorama musical de la Argentina en el último medio siglo. Autor de una muy rica y reconocida obra de cámara y sinfónica, incorporada con regularidad en los programas y conciertos de diversos conjuntos instrumentales del mundo, su versatilidad también lo ha llevado a incursionar –además de lo que hace en el terreno de lo clásico– en géneros tan populares como el jazz y el tango. En este último, por ejemplo, ha dedicado interpretaciones pianísticas del repertorio tradicional que son verdaderas recreaciones de esa música ciudadana. **Postangos** (1995) y **Postangos en vivo en Rosario** (2003) son dos muy buenos testimonios de ese aporte, que conoce muchos otros hitos, entre ellos su participación como pianista en el Sexteto formado por Astor Piazzolla en 1989.

Su labor como autor no se detiene allí, como lo demuestra la abundante producción de materiales musicales destinados al teatro, el cine y la ópera, que lo han hecho merecedor de distinciones como el Premio Municipal de Composición (1960), el Primer Premio del Congreso por la Libertad de la Cultura (1962, Roma), el Premio Moliere por su música para teatro (1977), el León de Oro del Festival de Venecia por la música de la película **La nube**, de Pino Solanas; el Premio Nacional de Música en el país por su ópera **La ciudad ausente** y muchos otros galardones que sería imposible enumerar. Recientemente, el 30 de octubre pasado, y en atención a todos sus méritos como artista, recibió el Premio Tomás Luis de Victoria, un equivalente de lo que es el Cervantes en literatura,

que España le había concedido en marzo. La distinción, además de su gran valor simbólico, provee al ganador de 60.000 euros y es la octava vez que se otorga.

En los fundamentos del premio que le concedieron, el jurado valora la profundidad de la obra de este músico de 72 años de edad y señala de manera especial la presencia de un elemento teatral muy notable en gran parte de su producción, que ha contribuido a darle a infinidad de piezas pensadas para la escena una dimensión distinta, mucho más valiosa. En una conversación mantenida con el maestro en su estudio del barrio Belgrano, **Picadero** logró que hiciera un somero repaso de su intervención en muchos y recordados títulos del teatro argentino así como en la composición de sus óperas: **La casa sin sosiego** (1991), con libreto de Griselda Gambaro; **La ciudad ausente** (1995), con texto de Ricardo Piglia y **Liederkreis** (2000), sobre la vida de Schumann y con libreto de Alejandro Tantanian. La entrevista se realizó pocos días antes de que el músico viajara a España donde, además de recibir el premio, tenía pensado concurrir a un concierto de la Orquesta de la Comunidad de Madrid, en el que estaba programada su obra **Eusebius**, de 1984-1985.

Durante la charla, Gandini habló sobre algunas circunstancias que rodearon la concreción de sus proyectos para el teatro y la ópera y contó anécdotas muy interesantes.

-A finales de la década del setenta y parte de la del ochenta usted fue muy requerido para componer música destinada al teatro. Luego ese trabajo se espació, ¿no es así?



Escena de "La hija del aire"

Sí, trabajé mucho en la primera época de la gestión de Kive Staif, en el teatro San Martín. Sobre todo con Omar Grasso, con quien colaboré en las versiones que hizo de **Hamlet** (en este caso con Alfredo Alcón como protagonista), **El jardín de los cerezos** y **El alcalde de Zalamea**. Y agrego, fuera de ese teatro municipal, una puesta de **La muerte de un viajante**, con Alcón como Willy Loman y Grasso en la dirección, que obviamente es bastante anterior a la que se hizo el año pasado. Hubo otros títulos más y después se produjo un largo paréntesis en el que casi no intervine hasta llegar a **La hija del aire**, hace poco, en el San Martín y con Jorge Lavelli.

-¿Considera que la música enriquece al teatro?

Sí, supongo que sí. Depende de cómo sea la música. También puede llegar a molestar. En todo caso, el que siempre sabe cómo tiene que ser la música de una obra es el director, el que pone el texto en escena. El es quien dice: quiero esto. Lo que sigue es esperar el resultado, que puede ser bueno o malo.

-Eso supone que en el momento previo a la puesta hay una charla con el director.

Desde luego. Como digo: él es quien sabe qué música quiere y en qué momentos usarla. Lo que ocurre es que los directores tienen distintas personalidades. Algunos exigen más y otros menos. Lavelli es uno de esos directores que mandan y tienen mucho control sobre la puesta, que tiene toda la obra detalladamente planeada desde el comienzo. Antes de empezar con los ensayos él ya sabe lo que quiere, incluido en el plano musical. Y que ensaya mucho, varias horas por día, y cambia cuando considera necesario modificar algo. Al momento de estrenar, siempre le falta un mes. Pero es un gran director.

-¿Y a usted que le exigió?

El quiso que en **La hija del aire** los músicos estuvieran en escena y que los actores cantaran. El primer problema de poner los músicos en vivo y hacerlos actuar es que se les debe hacer una música que sea fácil de memorizar, porque no pueden tener la partitura en escena. Así que a eso tendí. La obra

estuve aquí dos meses, pero después se fue de gira a España. El otro problema era que los actores tenían en algún momento que cantar y los actores cantando suelen ser desastrosos. Eso a pesar de que lo escrito no tenía mucha complicación para las voces.

-¿Le pidió además de eso alguna otra cosa?

Cuando le di las primeras páginas de lo que había compuesto me acuerdo que me dijo: "Quiero que me hagas una música mucho más fascista".

-¿Y qué significaba eso?

Eso mismo me pregunté yo.

-¿Sería una música más marcial?

Bueno, yo le dí una vuelta por ese lado. Cuando terminé el trabajo fui al ensayo y le dije a los actores: "Muchachos, esto es lo más fascista que se me ocurrió". Y Pompeyo Audivert me contestó: "No crea maestro, siempre se puede ser un poco más fascista".

TRABAJOS

-¿De *Hamlet* que recuerda?

De esa puesta recuerdo que Omar Grasso me pidió para una escena entre el padrastro del protagonista y la madre una música fuertemente erótica. Me dijo: "Gerardo, quiero que esta música sea como el coito entre un militar y una puta". La verdad que Omar tenía claro lo que quería pedir y lo pedía, pero después había que hacerlo. Pero bueno, existía una buena conexión con él. Y por algo él me convocaba a mí y no a otro, sabía en qué dirección podía trabajar yo, qué me podía pedir.

-¿En *Hamlet* utilizó también algún tema de época?

Utilicé una música isabelina, de la época de Shakespeare, que transformé. Ese es un método habitual en

mi trabajo. Suelo tomar materiales preexistentes, citas o referencias, y las someto a permanentes transformaciones sonoras. En algunos casos la referencia es explícita, pero en la mayoría de los casos no aparece textualmente, sino desarrollada de manera que se torna irreconocible. Esa manera de escribir se alterna también con materiales que son de composición propia.

-¿A qué otros títulos se acuerda haberle puesto música?

Hubo varios: **Rey Lear**, con puesta en escena de Laura Yusem; **Pasión y muerte de Silverio Leguizamón**, de Bernardo Canal Feijoo, dirigida por José María Paolantonio; **Don Juan**, por el que recibí un Premio Moliere en 1977; **Escenas de la calle**, de Elmer Rice, con dirección de Alejandra Alejandra Boero; **La casa de Bernarda Alba**, de Federico García Lorca; **300 millones**, de Roberto Arlt; **El diablo en la cortada** (una adaptación de **El diablo en el conventillo** de Carlos Mauricio Pacheco y **La cortada** de José Antonio Saldías), que montó Pepe Costa y era con músicos en



Escena de "La hija del aire"

vivo. Allí Marikena Monti cantaba algunas canciones. A eso añadiría que hice la música de mis óperas de cámara **La pasión de Buster Keaton** y **La muerte y la doncella**. Por otra parte, dirigí musicalmente muchas otras obras, como **La historia del soldado**, de Stravinski, **Alicia en el país de las maravillas**, de Martha Lambertini y varias más.

-Hay una lista donde figura también *A punto de ebullición*.

-Ese es un regalo de Internet, porque nunca la hice.

-¿Cuál considera que fue una de sus partituras más logradas para teatro?

-A mi una de las que más me gusta es la que hice para **El jardín de los cerezos**. Emilio Stevanovich la usaba para el comienzo de un programa radial.

-*La casa sin sosiego es ya una ópera?*

-Sí, aunque tiene también partes habladas. Fue hecha por encargo de la Fundación Di Tella y la Fundación San Telmo. Fue bastante complicado encontrarle la vuelta, pero al final lo conseguimos. Soy muy amigo de Griselda y de Juan Carlos Distefano, su esposo, con quienes trabajé en el Di Tella. Creo que el nudo se resolvió un día que le dije a Griselda que hiciera una crux entre Orfeo y Euridice y los desaparecidos de la Argentina. Y en última instancia lo que ocurrió es eso: una mujer que aparece muerta y el marido no quiere reconocer que se murió. Es una obra que trabaja sobre la memoria. Fue un trabajo arduo porque era más que una música para teatro. Y además había que pensar en una orquesta y en las voces, en los cantantes, que en esta ocasión cantaron bien.

-¿Cómo se gestó *La ciudad ausente*?

-Esa obra nace de mi admiración y amistad con Ricardo Piglia. Había leído unas treinta veces la novela

y cuando nos conectamos nos pusimos de acuerdo en hacer un libreto que no fuera el de la novela porque debido a la cantidad de historias contenidas en ellas era imposible. Todos esos episodios los redujimos a tres, que se convirtieron en micro-óperas, que respondían, como en la novela, a géneros cruzados pero unidos por el manto de una historia global, que era la de una mujer que, en distintas situaciones, siempre estaba prisionera. La primera, la mujer pájaro es una especie de ópera mozartiana del siglo XVIII, donde hay unos autómatas y una mujer cautiva. En la otra, y a la manera de una ópera grande del romanticismo, aparecen Macedonio y Elena. Y la tercera es Lucía Joyce, que es la historia de una cantante de ópera que cree que es una máquina. En esta última trabajé con elementos de una obra mía, **Lunario sentimental**, que está basado a su vez en una pieza de Schönberg.

-Pero de todas maneras la ópera mantiene el núcleo esencial de la novela.

-Sí. El núcleo melodramático que subyace en la historia es la de un hombre que no soporta la idea de vivir sin su mujer, que se está muriendo, y hace una suerte de pacto fáustico con un inventor que le construye una máquina para que ella sobreviva. Ese hombre es Macedonio Fernández, quien no prevé que morirá, dejando a la mujer cautiva por toda la eternidad. La estructura del relato es el de una novela policial, porque hay un investigador que se llama Junior y que llega a un museo donde un cuidador le va mostrando las distintas micro-óperas que se van representando.

-¿Y *Liederkrauss*?

-Hacía muchos años que había hecho unos trabajos sobre Schumann. Y como en el Teatro Colón se necesitaba una ópera corta para combinar con **El prisionero**, de Luigi Dallapiccola, se me ocurrió

resucitar la idea. Y había visto una puesta de Alejandro Tantanián sobre Friedrich Hölderling, **Un cuento alemán**, que me gustó, así que le propuse trabajar juntos. Mi sugerencia, y puesto que soy partidario de las cruzas, mezclar a Hölderling con Schumann. Después Tantanián me trajo un texto larguísimo, imposible de hacer. La principal tarea de un compositor es cortarle el texto a los libretistas. Una cosa es el texto hablado y otro el cantado, que tarda mucho más. Y, finalmente, combinando lo de Tantanián con algunos textos originales de Schumann, salió la obra.

-¿Está pensando hacer alguna otra ópera?

-Sería una ficción en el estado actual del Teatro Colón. Quién lo va a pensar. Una ópera no se puede escribir sin que esté programada antes, porque es demasiado trabajo. **La ciudad ausente** me llevó dos años de diez horas por día de labor. **Liderkrauss** lo mismo.

-¿No fueron encargadas?

No, ninguna de las dos fueron encargadas, en el sentido de que se me pagó algo antes de hacerlas. Fueron programadas y me dijeron: el año que viene, tal día van. Es una previsión. En el caso especial de estas dos óperas, yo era director del Centro Experimental de Ópera y Ballet del Teatro Colón. Lo fui durante doce años, hasta el ingreso de Gabriel Senanés como director. Entonces, era amigo de todos los cantantes. Escribía una nota y ya sabía qué cara iba a poner el que debía cantarla. Tenía una especie de situación privilegiada en ese sentido. Además, había sido maestro interno del teatro.

CRUCES Y PREFERENCIAS

-¿Le gusta la ópera más tradicional?

-Sí, me gusta. Pero no me gustaba. Empezaron a gustarme las óperas cuando trabajé como maestro interno del Colón. Ahí, y gracias al subtulado que veía por televisión, pude entenderlas. Muchas veces se pierde lo que

pasa en una ópera porque no se entiende lo que pasa. El subtulado es en ese sentido un gran invento. Tanto **La ciudad ausente** como **Liderkrauss**, a pesar de estar cantadas en castellano, fueron subtituladas. Inclusive en la primera de esas dos óperas se nos ocurrió una cosa: que en dos o tres momentos aparecieran textos que no se cantaban, como haciendo contrapunto. Era como darle al subtulado una función más.

-En algún tiempo, alguna gente formada en la música contemporánea cobijaba cierto prejuicio con la ópera tradicional, ¿no lo cree?



Estudio de GANDINI | afiche de la Ciudad Ausente



Escena de "La hija del aire"

Possiblemente fuera así. Yo podría decir que a mí me gustaron siempre **Wozzeck** y **Lulú**, de Alban Berg.

-¿Que otros compositores le parecen importantes en la ópera?

-Creo que nunca se puede llegar al nivel de Mozart. Y en otro aspecto, Puccini, dramática, teatralmente, no tiene rival.

-¿Qué le gusta más: tocar el piano o dirigir?

-Tocar el piano

- Usted ha dicho que su música tiene mucha influencia de la literatura. ¿Cómo se puede traducir eso?

-Soy muy aficionado a la literatura. Si usted se fija en mi escritorio la mayor parte de los libros que tengo son de ficción, novelas. Ahora estoy leyendo a Vila-Matas. Muchas maneras de pensar de los escritores me han influenciado, sus maneras de usar el tiempo, como esas cosas que aparecen antes pero van a estar después. Es difícil de explicar, pero creo que tiene que ver más con los procedimientos de algunos escritores, como Vila-Matas o Piglia, que trabajan con las intertextualidades.

-¿Su música también trabaja con la intertextualidad?

-Yo lo hago hace bastante tiempo. Cuando leí **Respiración artificial** –no había leído antes nada de Piglia– me dije: este tipo hace literatura como yo hago música. Hay novelas que lo son, pero no sólo eso, sino que viran también al ensayo. **Respiración artificial** es una novela, pero a la vez un ensayo. Esa mezcla de géneros es lo que me gusta.

Acabo de terminar una obra que tiene relación justamente con la literatura. Tengo varios trabajos que se

llaman **Diarios**: Diario 1, 2, 3, etc. Y ahora tengo un **Diario 8**, que voy a estrenar en la ceremonia donde me entregarán el Premio Tomás Luis de Victoria. Me pidieron que la escribiera y la estrenaré allí.

-¿Le gusta Barenboim?

-Lo de él son palabras mayores. Es un gran director y cómo toca. ¿Usted vio cómo toca? Los conciertos que pasan por Films and Arts están grabados hace dos años. Es fantástico, perfecto. Y además con una musicalidad impresionante.

-¿Qué grandes pianistas admira?

-Glenn Gould. Los músicos se dividen entre los que les gusta Glenn Gould y los que no les gusta. Es un caso muy especial. Se recluyó en el Canadá, en el Artico. Y se dedicó solamente a grabar. Un fuera de serie.

-¿Cuál considera que es el principal aporte de Gould?

-Toca técnicamente de manera impecable y luego tiene ideas muy personales de las obras. Nunca hizo versiones convencionales. También me gustan mucho otros pianistas, como Claudio Arrau, por ejemplo.

-Y Algunos músicos contemporáneos que han hecho buenas óperas en su opinión.

-Alban Berg en primer término. Berio tiene también algunas óperas muy buenas. **Un re in ascolto** o **La vera storia**, aunque nunca llega el nivel de Berg, cuya teatralidad es impresionante. Lo pondría en la lista a Luigi Dallapiccola. Y el mismo Kurt Weill. Sus óperas funcionan muy bien. Yo hice sus dos **Mahagonny**. En la puesta que Jaime Kogan hizo del Mahagonny mayor en el Colón y el Luna Park yo fui el pianista. Pero intervine en la versión más pequeña, el **Mahagonny Songspiel**, que se hizo en el CETC. Ambas son estupendas.

CULTURANACION

 Secretaría de Cultura
PRESIDENCIA DE LA NACION




inteatro
EDITORIAL