

**DÉCIMA SEMANA DE LA MÚSICA
Y LA MUSICOLOGÍA**

**JORNADAS INTERDISCIPLINARIAS
DE INVESTIGACIÓN**

Subsidio FONCYT RC-2013 (en trámite)

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA”
FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA**

**CON EL AUSPICIO
DE LA SECRETARÍA DE CULTURA DE LA NACIÓN (en trámite)**

**INVESTIGACIÓN, CREACIÓN,
RE-CREACIÓN Y PERFORMANCE**

EJES:

La investigación musicológica previa a la performance
La investigación musicológica como base para la creación
La performance como punto de partida para la investigación

4, 5 y 6 de septiembre de 2013

“SALA GINASTERA”
FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
ALICIA MOREAU DE JUSTO 1500 –
EDIFICIO SAN ALBERTO MAGNO - SUBSUELO

COMITÉ CIENTÍFICO:

**Dra. Sofía M. Carrizo Rueda - Dr. Pablo Cetta - Dra. Diana Fernández Calvo
Dr. Oscar Pablo Di Liscia - Dra. Olga Latourde Botas - Dr. Juan Ortiz de Zárate
Mag. Iván Marcos Pelicarić- Dra. Pola Suarez Urtubey - Lic. Nilda Vineis**

'EL AIRE OYE, LA LUZ VE''

PEDRO SANTIAGO CHOTSOURIAN

RELATO DE EXPERIENCIA

Resumen

Se intentará aquí el relato de una experiencia artística que buscó recrear, mediante el uso de la voz cantada y la actuación, una literatura y una cinematografía pre-existentes (de los siglos XX y XIX retrospectivamente) en un espacio escénico habitado y atravesado de luz y sonido. Composición escénica y coral concebida inicialmente por Santiago Chotsourian en el contexto de la Diplomatura en Usos de la Voz, Canto y Coralidad, de la Unidad Académica de las Artes de la Universidad Nacional de San Martín, y por pedido de la Fundación Cinemateca Argentina, con la intención de apuntalar la proyección del film mudo de Enrique García Velloso realizado en 1914 a partir de la novela "Amalia" escrita por José Mármol hacia 1852. Dicho encargo resultó en un primer borrador con amplios márgenes para la improvisación vocal que fue así presentado en noviembre de 2010 en el marco del Festival de Cine y Música de San Isidro, con el grupo vocal *Erlebnis* y participación actoral de Cristina Banegas. Sobre este primer croquis procedió luego el compositor a la escritura de una partitura coral (veinte cuatro motetes) y un libreto depurado con vistas a la ocasión que resulta en la experiencia aquí relatada, que tuvo lugar los días 15 y 22 de mayo de 2013 en el Centro Cultural Haroldo Conti, en el marco del Plan Federal de Ópera y Danza, con participación del Coro Nacional de Jóvenes.

"En Buenos Aires **el aire oye, la luz ve**, y las piedras o el polvo repiten luego nuestras palabras a los verdugos de nuestra libertad ...".

Este extracto del texto original de José Mármol sintetiza poéticamente el sentido de lo que se intentará relatar respecto de esta experiencia performática que explora las posibilidades de apertura y reapertura en el proceso interno de una obra añeja ya varias veces recapada con la esperanza de recuperar (mediante un nuevo relato encarnado con la voz) algún atisbo de vida entre los escombros de unos materiales que acaso, la han perdido.

Palabras clave: experiencia, materialidad, voz, palabra, mudo, aire, luz

Abstract

We will here attempt to recount an artistic experience which aimed to recreate, with the use of singing voice and acting, a pre-existing literature and cinematography (from the XX and XIX centuries retrospectively) in an inhabited scenic space crossed by light and sound. A stage and choral composition initially conceived by Santiago Chotsourian in the context of the Diploma Course on Uses of Voice, Singing and Chorality, of the Academic Arts Unit of the UNSAM, upon request of the Fundación Cinemateca Argentina (Argentine Cinematheque Foundation), in order to underpin the projection of the silent film by Enrique García Velloso (1914) based on the novel "Amalia", written by José Mármol towards 1852. This request resulted in a first draft with ample margins for vocal improvisation that was thus presented in December 2010 in the framework of the Film and Music Festival of San Isidro, with the vocal group *Erlebnis* and the participation of the actress Cristina Banegas. With this first draft, the composer then proceeded to write a choral score (twenty-four motets) and a refined script for the occasion which resulted in the experience here described, that took place on May 15th and 22nd, 2013 at the Haroldo Conti Cultural Centre, within the framework of the Federal Plan for Opera and Dance, with the participation of the National Youth Choir.

“In Buenos Aires **air hears, light sees**, and the stones or the dust later repeat our words to the executioners of our freedom ...”.

This extract from the original text by José Mármol poetically synthesizes the sense of what we will attempt to recount about this performance experience that explores the opening and reopening possibilities in the internal process of an aged work, several times retreaded with the hope of recovering (by means of the tale embodied with voice) some trace of life among the debris of some materials which, perhaps, have lost them.

Key words: experience, materiality, voice, word, silent, air, light

* * *

Objetivos de la comunicación

Pensar las sucesivas y ocasionales aperturas del cofre de un contenido artístico determinado, su despliegue y repliegue cada vez que se hace necesario reconsiderar su sentido deconstruyéndolo mediante una nueva combustión de los elementos que lo componen, considerando las dimensiones que se despliegan a partir de ese desmembramiento que a la vez retrotrae y proyecta, relee, y reescribe, recupera y repone; disponiendo de un nuevo espacio presenciado por unos nuevos ojos y oídos, y trazado en una escritura nuevamente originada, contorneada ahora por una nueva voz que inventa y mastica un vocabulario nuevo con vistas a una lectura actualizada de las realidades allí representadas.

* * *

“El aire oye, la luz ve”

“**La boca no es más que un oído que se mueve y contesta**”. Esto escribe Novalis en los alrededores del año 1800 al tiempo que clava bandera proclamando su célebre “**hundámonos en lo romántico**”¹.

Que la historia Argentina, política y literaria, de los siglos XIX y XX hunde sus raíces en lo romántico es un hecho de bastante clara comprobación. Lo que da para pensar es esta referencia entrecruzada de los órganos sensoriales que confunde oído y boca, escucha y habla; y el entendimiento de que este intercambio aurículobucal aspira a ser, en cierto sentido, metáfora de la naturaleza dialogal e integradora del ser humano que el romanticismo insiste en formular (“desde que somos un diálogo”, dice Hölderlin), habida cuenta de las dificultades que hemos tenido para eso mismo (dialogar y expresarnos libremente) los argentinos; dificultades que se ponen de manifiesto acabadamente en esta novela de José Mármol donde se susurra que “**En Buenos Aires el aire oye, la luz ve, y las piedras o el polvo repiten luego nuestras palabras a los verdugos de nuestra libertad [...]**”; presentando así el autor, en una fórmula de muy acabada síntesis, una cierta materialidad o textura sensible que viene a personificar un estado de ausencia y trémula inquietud en el contexto de una situación de clandestinidad, desconfianza y temor en la que se imponen finalmente el silencio y el exilio. Exilio del cuerpo y auxilio de la voz que emigra y se refugia y guarda como una hoja seca entre las páginas de un libro que le da asilo.

La experiencia de Amalia en el Centro Cultural Haroldo Conti presentó como punto (o escollo) de partida, justamente, el enfrentar un silencio de fuerte connotación opresiva, el enmudecimiento que supone el mismo espacio arquitectónico, y la resonancia que delatan los sordos ruidos de una película muda y de un texto llevado a la boca de un coro de jóvenes por un compositor de edad intermedia y una actriz cuya generación padeció en carne propia lo que el propio Mármol se adelanta a definir como “las inmundicias de la dictadura”, puñado de palabras que constituye uno de los veinticuatro motetes que emergen y/o se sumergen

¹ Enrique de Ofterdingen (Novalis)

distribuidos de un modo más o menos equidistante durante una representación que se extiende por algo más de una hora.

Si pudiésemos ‘medir’ en términos de acústica musical la resonancia por simpatía (ánimica o psicológica) de la novela de José Mármol, por una parte, y del film de García Velloso, por otro; respecto de las profundas vibraciones que aletean sobre la prehistoria del Centro Cultural Haroldo Conti, encontraríamos seguramente una muy mayor empatía en el texto literario que en la película. Esto debido, entre otras razones, a la mayor resistencia que el lenguaje literario tiene por naturaleza respecto del lenguaje teatral-cinematográfico, lo que hace que hoy nos resulte poco más que una historieta de Billiken esta dramaturgia *naive* aplicada en el film de 1914, pero no así la escritura de José Mármol. Hay, claro está, una diferencia de estatura artística entre Mármol y García Belloso; pero más allá de esto es interesante observar (como resultado de esta experiencia) esta diferencia constitutiva de los lenguajes en lo que se refiere a su capacidad de resistir el paso del tiempo sin necesidad de tener que ser levantados del polvo mediante un artilugio o justificación intelectual.

De modo que advertimos una cierta acomodación o encaje de la novela en cuanto a la habitabilidad del espacio físico de la otrora Escuela de Mecánica de la Armada transformado ahora en espacio de la memoria, y al mismo tiempo una cierta incomodidad o disgusto del film en ese mismo lugar.

En otro plano de cosas, vamos a decir que la voz de Cristina Banegas sí habitó, y fue habitada, por el elemento literario de un cierto modo, en diálogo y en el contexto de un discurso pianístico improvisado (al modo de una *ballade* del siglo XIX), pero de tanto en tanto el piano y la voz se vieron obligados a interrumpir la fluida intimidad de su juego para hacer espacio a la masa coral constituida por el Coro Nacional de Jóvenes que se desempeñó con absoluta y milimétrica solvencia aunque, a pesar suyo, fuera de juego (*off side*), por razones que más adelante se expondrán que quedan a cargo y a la cuenta del compositor.

Dice Bachelard que ‘‘las palabras son como casas’’², y es sin duda algo de esto lo que pensamos cuando nos referimos a esta habitabilidad de un texto en un ámbito determinado. Podemos decir que las realidades que originan ‘‘Amalia’’ son unos hechos históricos y políticos en primera instancia leídos de la actualidad que le toca vivir a José Mármol y alojados o puestos al resguardo de un libro envuelto, o encubierto en un relato novelado de tinte amoroso que se publica empero con finalidad propagandística, siendo el recurso narrativo y el elemento sentimentalista herramienta a esos fines, más allá de la valoración que en sí mismo se le pueda dar a este lenguaje y su poeticidad.

Es interesante que, ya entrado el siglo XX, se haya constituido la vocación de realizar a partir de esta literatura y/o de aquellos hechos históricos un film, con las limitaciones que implicaba en aquellos tiempos una cinematografía afónica y que, por otra parte, no había desarrollado los recursos ni el vocabulario narrativo en imágenes que hoy en día nos es posible concebir.

Diríamos entonces que es una rara empresa la de García Belloso, aunque seguramente no tanto como la desopilante versión muda de la zarzuela ‘‘La Revoltosa’’, de Ruperto Chapí, que alguna vez nos tocó en gracia recrear en vivo acompañando la proyección del film con un ensamble compuesto de trompeta, percusión, soprano, tenor y piano.

Como se ve (y se oye) el empeño en recuperar mediante la voz algo de lo que el cine mudo se ve forzado a intercalar por escrito, o simplemente, callar; ha sido una búsqueda recurrente del compositor en los últimos años.

En esta misma línea le ha tocado realizar con el grupo *Erlebnis* una improvisación pautada para la película ‘‘El último malón’’ que luego se materializó en la encomienda de una partitura sinfónico coral estrenada en septiembre de 2012 en el marco del Festival de Biarritz, con

² Poética del espacio (Gaston Bachelard)

dirección del mismo compositor al frente de la Orquesta y Coro del Conservatorio Ravel, de Bayonne / Costa Basca, al tiempo que se presentaba en la Argentina, en el marco del 1er. Festival de Cine Latinoamericano de la UNSAM, con interpretación de la Orquesta de la Municipalidad de San Martín y un grupo vocal preparado ad hoc.

En añadidura a esto, se ofreció este año la posibilidad de producir una suerte de post-partitura para "El último malón", cuya preparación coincide con la redacción de este relato, y tendrá lugar el 25 de agosto, en el teatro Municipal de Bahía Blanca, en ocasión del 2do. Festival de Cine Latinoamericano de esa ciudad, con integrantes de la orquesta local (doble cuarteto de cuerdas, contrabajo y dos percusionistas) y una "reducción" de lo vocal y coral mediante el uso de un sintetizador Vocoder, lo que constituye un intento de profundizar performáticamente el planteo mediante un elemento electrónico que despliega una nueva dimensión sobre las realizaciones anteriores, a la vez que procura mantener a la vista y a corazón abierto el proceso de la obra.

Es así que el compositor aborda el material arqueologizado con la ilusión de quien acude al santuario ese determinado día que se licua la sangre del órgano incorrupto del santo patrono del lugar, esperanzado de tener alguna participación en el acontecimiento ciertamente eucarístico que se habrá de producir allí. Solo que lo que se licua en este caso es la tinta seca de los manuscritos de Mármol en los ojos de quienes nos disponemos a leer de nuevo ese relato con viva inteligencia y con la voz del cuerpo vivo que tenemos.

De modo que tenemos en mente un procedimiento que consiste en re-encarrilar la "mera cosa" que cayó del tiempo³ hacia un relato, que implica por empezar descolgar la cosa o desclavarla de la pared del museo a los efectos de que sea llevada a escena nuevamente para completar, acaso, o extender el efecto de su epifanía o, simplemente, continuarlo en tanto y en cuanto sus fuerzas intrínsecas todavía contengan alguna voluntad de hacerlo respecto de los oídos o los ojos que ahora habrán de prestarle (o no) su atención.

Y aquí vamos llegando al punto de lo que se quiere expresar a propósito de este relato de experiencia escrito por el compositor a cargo de este intento de reposición que, siendo así, no puede ser sino una suerte de confesión o autoanálisis ("escribo para saber lo que pienso", dice Beatriz Sarlo). Y lo que viene a saber y confesarles este compositor sería, en principio, su necesidad de ver abierta (y en progreso) la herida de la obra, en lo cual advierte el valioso servicio que materiales como el de "Amalia" rinden a sus necesidades; un material o, mejor dicho, una historia, o quizá todavía mejor expresado, una "causa" como la de "Amalia" cuyo expediente ha precisamente causado y merecido la lectura, y el visto y considerando de variados actores e interventores, testigos y magistrados a través del tiempo.

Así es que el proceso de la vida de la obra deja latente, a partir de un hecho histórico inicialmente moldeado en una literatura, la posibilidad de un exceso, o derramamiento (de sangre) que es asimismo la posibilidad de un acceso a los orígenes de su fuente en cualquier tiempo que sea que alguien se proponga y se permita una nueva autopsia.

Podemos decir entonces que el cuerpo de la obra se constituye a partir de una multiplicidad de pliegues y articulaciones que los diferentes volúmenes de la representación escurren y concurren en el espacio presente, que es espacio de confluencia, y tiempo de confluencia de lenguajes y de seres, fotográficos y de carne y hueso, mudos y parlantes, escritos y vociferantes, impresos y lumínicos, corales y solos.

Digamos entonces una palabra respecto de cómo se dispuso, precisamente, el espacio escénico; y a partir de qué premisas, y con cuáles actores (sujetos) e instrumentos (objetos);

³ Arte y Poesía (Martin Heidegger)

comenzando por el coro. Y no es arbitrario comenzar por ahí, ya que en la palabra ‘‘coro’’ se explica lo afluente y lo difluente del planteo. Pero sucede que aquí el coro no funciona como ese semicírculo que completa el mediomundo que conforma el público en un auditorio común y corriente.

Se buscó en este caso incluir, en una cierta medida, al espectador como partícipe necesario de la experiencia tomando como modelo la asamblea litúrgica arcaica cuando el sacerdote oficiaba de espaldas, lo que en rigor de verdad debería decirse ‘‘en el mismo sentido’’ que la asamblea; y ‘‘de cara’’ a la alteridad (que representa lo divino) que aquí se constituye en una sola imagen distribuida en tres pantallas (‘‘uno y trino’’) ubicadas trapezoidalmente de modo tal que esta ‘‘imagen de Dios invisible’’ que es la pantalla abraza y acoja en cierto sentido a la multitud vociferante y oyente (fonoaudiófila, refluente) allí reunida.

La asamblea se oye a sí misma lo que canta y dice, de cara a la pantalla, de modo que quienes cantan y quienes no lo hacen son todos ellos en medio de eso que ahí suena de modo tal que su ‘‘pensamiento está envuelto por el ser’’⁴.

La alteridad es fuera del conjunto que ellos mismos componen, ahí adelante, distractiva (en principio), iluminada, legible, muda. Los ojos van delante de los oídos en la cabeza de todos nosotros, de modo que son los ojos los que reconocen lo otro primero que nada, frontalmente, y es en los oídos donde sentimos (sin ver, porque es un hecho que se escucha siempre de atrás, por detrás de la línea de los ojos) la propia presencia y donde nos constituimos inmediatamente en comunión con quienes nos rodean.

Escuchando, y no mirando, es como tenemos experiencia de la omnilateralidad de un espacio que (en tanto que es sonoro) no reconoce frente, ni fronteras, ni límite en cuanto a nuestra capacidad de obstruir un acceso a este campo (dado que no podemos cerrar los oídos con la misma facilidad que podemos cerrar los ojos).

En el sonido se sumerge el ser (‘‘hundámonos en lo romántico’’), el sonido es siempre (como la experiencia de la vida que se tiene); en tanto que constituimos límite y alteridad en la frontalidad de la mirada o, en todo caso, con una voz dirigida por los ojos, conducida en el ducto estereofonológico de la mirada, voz que se canta mirando a los ojos a alguien, o esa voz que proyecta intencionalidad a los ojos de alguien; como lo hace en este caso la actriz protagonista a quien se confió la pronunciación de los textos de José Mármol seleccionados oportunamente y coincidentemente con el devenir del relato cinematográfico. Hay que decir que no hubo en esta selección de textos una intencionalidad estética, modificadora o distorsiva, sino que se procuró una adecuada y más o menos lógica correspondencia del relato cinematográfico impuesto (inalterable) y los pasajes de la novela aludidos en función de su realización melodramática. Se privilegió de este modo cierta linealidad o paralelismo de los relatos en virtud de la legibilidad del compuesto.

La actriz, Cristina Banegas, se ubicó de cara al público, sentada, en medio de la escena; constituyendo una presencia volumétrica y un punto de convergencia de las miradas, fonando una palabra que era esparcida con actitud sugerente al compuesto de coro y público allí reunido.

Su relato era en cierto modo la voz del escritor, o de la escritura, si se quiere; una literatura, unas letras desalojadas de su molde impreso, masculladas con una voz venida a ser recurso primordial de la interpretación dramática que Cristina Banegas cultiva siguiendo la tradición de las grandes actrices de la palabra que fueron María Casares o Bertha Singerman; y la tradición que ella misma ya ha trazado, por cierto, en la práctica de una declamación lindante con el *sprechgesang* y un sentido de lo sonoro que abstrae y enjuaga el contenido semántico de las palabras.

El relieve de su presencia física implicó asimismo un testimonio vivo respecto de todo lo que allí se experimentaba; ella fue Amalia Sáenz de Olabarrieta, fue también la literatura de José

⁴ Aproximación al Misterio del Ser (Gabriel Marcel)

Mármol, y la literatura misma, fue el sonido de las letras, de cada letra, fue articulación, fue sacerdote (mediación) respecto de la película que se proyectó a sus espaldas, contracara y confronte de todos los presentes, y confidente del pianista-compositor-director que, entre todos los presentes, fue el único que parecía llevar cuenta y control del devenir de la experiencia lúdica en curso que todos convinimos en jugar aquellas dos noches.

El director del coro, en menor medida compartió con el pianista la supervisión del juego equilibrando el espacio y acabó por constituirse así un triángulo de personas en correspondencia con el retablo de pantallas allí instalado.

Pianista y director de coro funcionaron como dos engranajes posibilitadores (en penumbras) del organismo escénico en función. No se ocultaron estos elementos, ni el atril de Cristina Banegas, el piano también estuvo ahí obviamente, y los coreutas leyendo en sus carpetas, y todos leyendo manchas negras sobre papeles blancos (parafraseando a Daniel Barenboim), de modo que el dispositivo podría definirse como un dispositivo de lectura lo que implicaría reconocer que lo que hemos hecho es, entre otras cosas, un "teatro de lectura".

Pianista y actriz, entonces, fueron enhebrando un discurso cuyo tono resultó de la mayor o menor inventiva que se provocaron mutuamente a partir de lo que el relato cinematográfico y las letras venían a proponerles al paso de su masticación.

Cuando decimos "las letras" hablamos tanto del libreto extraído por el compositor de la novela así como de los intertítulos de la película que, es interesante observar, no son letras impresas, sino letras lucientes, carteles luminosos.

Hay unos actores luminosos y una actriz de carne y hueso, hay unas letras de tinta y papel y unas letras luminosas. Hay unos seres materiales y hay otros seres vibrantes; unos y otros conviven en el enjuague mental que cada uno de los allí presentes nos hacemos.

Y se va trazando así una suerte de invención o sinfonía (en términos bachianos) signada por la inquietud anímica que suscitan las escrituras en curso y la materia o sustancia sonora misma que se va como desprendiendo hermenéuticamente de la literalidad del texto que parafrasea el hecho histórico original en cotejo con las opiniones políticas más o menos formadas de cada uno de los allí presentes.

Pero es lo rítmico y sonoro del texto (su poesía) lo que constituye la esencia del encuentro de la actriz y el pianista cuyo juego se desarrolla placenteramente y sin dificultad en ese registro, en tanto y en cuanto no se interponga en su camino alguno de los veinte cuatro motetes concienzudamente escritos (en tiempo diferido) para el Coro Nacional de Jóvenes cuya real entidad resultó un agradable a la vez que complicado imprevisto al compositor. Agradable toda vez que tuvo la posibilidad de escuchar estos coros magníficamente cantados por uno de los conjuntos de mayor solvencia preparados y dirigidos por un maestro de comprobada destreza, como lo es Néstor Zadoff, lo que significó la materialización de una experiencia coral previa ya disuelta en el olvido que había tenido lugar en 2010 con el grupo *Erlebnis*.

Llevar a una escritura una memoria de estos borradores era una de las motivaciones de esta nueva apertura del expediente de la causa "Amalia". Pero en el cumplimiento de este propósito no se logró una bien articulada cohabitación del elemento lúdico, expresado entre el pianista y la actriz, respecto de los edificios corales que, aun habiendo sido aplicados y dispuestos en momentos precisos de la película quedaron fuera de la lógica del juego imperante, como antes decíamos, en *off side*.

Sucede que los borradores originales de 2010 habían sido realizados con el grupo *Erlebnis* en el contexto de un laboratorio para la exploración coral y vocal que el mismo grupo desarrolló en experiencias anteriores con Oscar Araiz ("Las Troyanas", de Eurípides) y Cristina Banegas ("Cántico Espiritual", de San Juan de la Cruz) con una lógica intuicionista en el tratamiento de la integración de la textura coral, que no es tan fácilmente trasladable a una partitura y a un coro oficial de gran tamaño, con escasa cantidad de ensayos disponibles.

De todos modos podría pensarse que no se trató tanto del organismo coral cuanto de la intermediación de la partitura y lo que en ella se cierra como posibilidad, para bien y para mal.

Se comprueba esto por las diferentes experiencias corales abiertas que el compositor ha tenido con otros grupos vocales (más y menos experimentados) además del grupo *Erlebnis* que, dicho sea de paso, se dispone para estos días a realizar una fantasía coral en progreso del "Prólogo de Las Moradas", de Teresa de Jesús, en el marco de las jornadas de Literatura, Estética y Teología; que esta misma universidad convoca periódicamente.

Lo que se intenta decir, en términos lisa y llanamente autocríticos, es que no se logró articular fluidamente en esta experiencia una presencia coral establecida y pautada por escrito respecto de una lógica improvisada, lúdica, inventiva, performática, poética y dialógica; y que en todo caso, por separado, una y otra posibilidad podrían tener lugar en el futuro.

Podría componerse por ejemplo una entera cantata para coro *a capella* considerando incluso la posibilidad de pautar recitativos o textos hablados a cargo de integrantes del mismo coro. Del mismo modo que podría tener lugar una experiencia de actuación / canto (solístico, o incluso coral) y piano, más abierta a la improvisación incluso que lo habilitado en esta oportunidad, que resultaría seguramente en una más aguda, libre y honda exploración.

Hilando un poco más fino en las razones de esta imposibilidad podría aventurarse que el compositor no logra todavía resolver internamente el dilema que plantea la escritura en términos generales a su expresión, en el sentido de la distancia que toda escritura implica respecto de la vivencia misma que solicita (al tiempo que se resiste a) ser expresada.

No por casualidad es el grupo "Erlebnis" (nombre que podría traducirse como "vivencia" o "experiencia") el organismo en medio y en torno del cual el compositor concibe todas estas cosas, y decimos "organismo" y no "instrumento", y el compositor dice que "concibe" y dice "en medio" de este organismo.

Pero el acto mismo de poner por escrito el relato de esta experiencia establece ya una distancia respecto de la vivencia misma que no es sino el cerrojo que posiblemente permita clausurar esta instancia acontecida los días 15 y 22 de junio del corriente año que, no por casualidad, admitió (en esta oportunidad) el hecho de ser registrada audiovisualmente, lo que era en anteriores ocasiones resistido por el compositor. En este mismo sentido este compositor se vino resistiendo, por ejemplo, a tener una página web propia, y no ha sido afecto a la grabación o edición de CDs. Dice incluso, a veces, que no le interesa constituir un catálogo de obras terminadas, y que le interesa menos un resultado acabado que el ensayo de una nueva posibilidad. La de este compositor sería entonces menos una obra que una expresión, o experiencia de expresión que busca una escritura, un alfabeto o vocabulario que arme el molde de una letra que todavía le es esquiva respecto de una mirada frontal porque no quiere quedar ahí al alcance de la mano del raptor que la paralice dominándola con los ojos.

Ante esta amenaza paralizante se escabulle el compositor hacia el interior del proceso inventivo de la obra (propia o ajena) y en ese lugar hace lo suyo a ciegas husmeando con su hocico.

En línea con esto, a este compositor le interesa asimismo la escena litúrgica (que no es escena de espectáculo, sino de experiencia) donde se pone estéticamente de manifiesto la vida que es en el interior de un pan que se parte y reparte en infinitas bocas; y en la textura de un vino que es representación de una sangre que se derrama. Una liturgia que conmemora y renueva diariamente su dicción y su relato proclamando toda vez y cada vez siempre nuevamente, siempre desde siempre y siempre para siempre, el "canto nuevo" que constituye el modo de celebrar el Ser de una realidad que se afirma y se confirma con la Voz que, en el más abierto siempre de los tiempos, le dio forma.

Este compositor dice que le interesa, entonces, el canto siempre nuevo que bulle en el corazón del necesitado de vida. El canto que endereza y "levanta del polvo al desvalido", el canto que es producto de presencia y de experiencia. El canto en sí. El canto que es composición de la experiencia de una realidad enteramente fabricada y sostenida con la Voz en la Palabra encarnada, porque la música discurre con soltura en las palabras, se viste de ellas ("se viste de

hermosura y luz no usadas’’), y acomoda allí sus inflexiones sin mayor dificultad; pero confronta duramente respecto de la imagen planimétrica que no ofrece resquicio ni relieve. La música es contorneante. Y el contorno que es el canto es así en el adentro a la vez que en el espacio entorno del ser que lo encarna y expresa. El canto es alrededor. Pero la pantalla es ahí (como el ‘‘Dasein’’ heideggeriano).

Chorrea la pantalla cinematográfica como una pared que filtra humedad.
Por el contrario el canto erupla como un manantial o una fuente desbordándose.
La pantalla o se muestra o es mirada.
El canto se escucha y se siente a sí mismo en sí mismo y por sí mismo.

Lo que se oye, lo que se ve. La luz, el aire. Esto último, el aire que oye, que imagina Mármol (apellido frío y duro), atravesado de luz; ese es el espacio material confluyente de esta ‘‘Amalia’’, esa porción de aire sobre la cabeza de todos nosotros iluminada por el haz de luz del proyector; ese espacio cónico donde se forma la nubecilla de sonido aleteante que hace un pequeñísimo pesebre para cada pequeñísima palabra que sale de la pequeñísima boca de todos los reunidos allí abajo.

Cristina, yo mismo (el compositor), los integrantes del coro con sus carpetas iluminadas con una pequeñísima luz de broche azulada, el sonidista y su asistente, todos nosotros ahí abajo jugando a lo que jugamos, con las caras serias; creyendo que estamos pisando un espacio escénico que en verdad no tiene piso, que es aquí arriba, en el cielo de la cabeza de cada uno de los aquí conscientes, mentales, pensantes, imaginables, sonantes; instalados en el detrás y arriba de los ojos y en el detrás y arriba de los oídos donde se configura la idea que se enjuaga en la sensación que atraviesa el cuerpo y, en el mejor de los casos, se viabiliza en una terminación nerviosa que nos mueve a empuñar un lápiz y a escribir un relato de la experiencia que ponga término a todo esto, mediante un escritura que codifique esto antes de guardarlo para poder dejarlo ahí antes de irnos ‘‘con la música a otra parte’’.

* * *

Santiago Chotsourian es Licenciado Composición, Dirección Orquestal y Dirección Coral; por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Se perfeccionó en Chile y Padova, Italia. Fue becario de la Fundación Antorchas en diversas oportunidades. Recibió el premio Konex. Fue Director de Música y Danza de la Nación (2001), Director de Estudios Musicales del teatro Colón (2002 a 2004); Director de Radio (FM 97.5) y Revista Clásica; Director de radio Clásica Nacional (FM 87.9); y Director de Radio Amadeus (FM 103.7). Tuvo a su cargo el Centro de Experimentación y Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Entre otras actividades, se especializó en la composición de música en vivo para películas mudas, interpretando sus propias obras en festivales nacionales e internacionales. Actualmente es director artístico de la primera señal televisiva dedicada por entero a la música clásica, la ópera, la danza y las artes performáticas, ARPEGGIO (TDA 24.04) así como de la radio ARPEGGIO (FM 89.5), que se emiten en Argentina y en Quito, Ecuador (UHF 21 y AM 1110). Es además compositor residente del Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, maestro de capilla en el Centro Misional Santa Rafaela e investigador invitado del IIMCV.

* * *