

Somos lo que hacemos juntxs. Reflexiones sobre el Laboratorio de improvisación musical guiado con lenguaje de señas.



Henry Mainardi

Investigador independiente

Córdoba, Argentina

henry.mainardi@gmail.com

Resumen

El presente texto pretende reflexionar sobre los procesos de composición colectiva y los vínculos de poder que se establecen en las improvisaciones. A partir de perspectivas teatrales se aborda una experiencia de laboratorio en el campo musical.

Palabras claves

Improvisación musical

Lenguaje de señas

Dirección musical

Abstract

The next article aims to reflect on the processes of collective composition and power links that are discussed in improvisations. Starting from theatrical perspectives the article approaches to a laboratory experience in the musical field.

Keywords

Musical improvisation

sign language

musical direction





REGISTRO FOTOGRÁFICO
Adriana Gabriela Ramírez

*

Un grupo de músicxs se reúnen. Para que eso pase, Darío llega unos minutos antes al Auditorio del CePIA y prepara con parsimonia los instrumentos. No conozco los nombres, pero puedo ver que hay de percusión y de cuerda.

De a poco,
llegan,
se saludan,
comparten el mate,
algún chiste,
una galleta,
y empieza
túm-ba-túm-tum-túm.

*

El dispositivo en el que se inscribe el laboratorio tiene ciertas reglas. En primer lugar, la metodología de creación y exploración que eligieron es la improvisación musical. Cuentan con diversidad de instrumentos de percusión y melódicos (tambor chico de candombe, dundún, congas, yembe, accesorios, guitarra, bajo, piano, flauta y violín) y se realiza de manera grupal, es decir que intervienen varixs instrumentistas al mismo tiempo.

En segundo lugar, no manejan el lenguaje hablado tal como lo hacemos en la cotidianeidad, sino que utilizan un método de lenguaje de señas creado por Santiago Vázquez. Existen alrededor de 150 señas hechas con distintas combinaciones de las manos y el cuerpo e implican un cambio vinculado a elementos de armonía, melodía,

ritmo y textura. Darío Aguirre, que en general ocupa el rol de la dirección, nos dice que

Algunas señas son más cerradas en cuanto indican específicamente qué tiene que hacer un músico en determinado momento, y otras más abiertas que invitan más a la interpretación del músico en relación a lo que está escuchando; por ejemplo crear una textura de fondo de una melodía, eso lo puedes hacer de muchas formas posibles (Darío Aguirre, entrevista realizada el 16 de febrero de 2018)

Cada seña es una propuesta que lxs instrumentistas reciben de la dirección y a la que pueden elegir responder desde su espacio de ejecución, particularmente pensando en aquellas que implican una interpretación más subjetiva, personal y creativa.



*

Podríamos pensar, como se pensó durante tanto tiempo la dirección en el teatro, que el sentido de la obra está garantizado por una voz que se impone como autora. La disposición geográfica que enfrenta a la dirección y lxs actuantes sirve en este caso como mecanismo de control y organización. Es funcional a un vínculo de poder vertical donde la voluntad y la potencia creativa de unxs se subyugan a la idea preconcebida de unx otrx.

El director de orquesta Luis Gorelik propone la comparación de su tarea con la del director teatral. Según él, el texto previo o partitura se presenta como un material incompleto ya que la música no está en la escritura ni en el soporte. “El director orquestal, al igual que el director teatral, está a cargo de llevar adelante una recreación de dicho texto, junto al resto de los intérpretes, en este caso los músicos.” En este sentido, como decíamos anteriormente, el afuera y el adentro escénico están marcados por una primera persona que organiza previamente los criterios de la recreación y otras que ejecutan ese material organizado.

Comparando con los ensayos del laboratorio, la primera diferencia es la de la inexistencia de una partitura previa a recrear. La forma de trabajar que tienen se asemeja a un bucle que se retroalimenta y avanza dialécticamente, desdibujando la autoría. Quien dirige trabaja con lo que lxs instrumentistas le proponen y en base a esa propuesta genera otras que expresa con señas y que las personas que tocan la percusión, la guitarra, el piano, etc., reciben y modifican sucesivamente. “Particularmente estoy en la búsqueda

de ser un director que con pocas señas pueda hacer mucho y más bien organice y desarrolle el material que surge de la improvisación y de las propuestas de los músicos” (Darío Aguirre, entrevista realizada el 16 de febrero de 2018)

La diferenciación geográfica responde en este proceso más a una necesidad vincular que a una de control. La dirección necesita estar enfrentada a lxs músicxs para visualizar la totalidad del acontecimiento y recibir las propuestas individuales, organizarlas en base a un criterio inherente a ese ensayo o presentación y proponer nuevas ideas. En la horizontalidad el afuera y el adentro operan en simultáneo, todxs como autorxs de ese acontecimiento particular de composición colectiva.

*

Desde el pensamiento teatral, el cual podemos emparentar a esta situación de ensayo musical-escénico, Jazmín Sequeira (2013) nos dice “El director para el actor -y viceversa- es el lugar físico y simbólico de lo otro, de lo ajeno y desconocido, aquello que interpela la idea de identidad” (página 79). La otredad, entonces, aparece como una pregunta que multiplica la producción, que rebalsa de posibilidades a la obra que improvisan. Esta diferencia espacial, entonces, no resume la sapiencia sobre la obra que tiene cada unx de lxs participantes. De hecho, podríamos pensar que cada una de las personas que compone el ensamble es una pregunta para el resto.

El conocimiento que cada unx tiene sobre la obra es muy particular, tiene que ver con su bagaje personal previo al encuentro en la improvisación y con su experiencia durante el pro-



ceso del laboratorio. En la heterogeneidad del grupo la sapiencia sobre el método de señas, el instrumento que ejecutan, el rol que ocupan, entre otras cosas, son determinantes para la experiencia y la creación de criterios en común. Su proceso de aprendizaje grupal, así como sus logros y objetivos son parte de la obra, la constituye y le da forma.

En este caso particular, sobre el método de Percusión con Señas de Santiago Vázquez se propusieron la incorporación de instrumentos melódicos y armónicos y esto requiere muchas veces detenerse en algunas señas para ajustar la comunicación y la ejecución. Darío cuenta que el funcionamiento como ensamble es uno de sus mayores aprendizajes grupales, así como la asimilación de las señas y la rotación en el rol de dirección.

*

“La persistente imagen del adentro y del afuera desnaturaliza el pensar, el mirar, el percibir el mundo, pues lo vuelve idéntico a la mismidad.

El sujeto se recubre así de una imagen fija, estática, casi inerte, que lo guía a tientas en una trama espacial de dos únicos lugares y de un único pasaje entre ellos. La sujeción de todo lo otro a lo mismo se hace evidente: es esto o es aquello. Así explicitada, la imagen no produce otra cosa que obligar(nos) a representar el mundo como espacios de lo mismo (dentro, incluido) y de lo otro (fuera, excluido). La división, la separación, la frontera, no constituyen en espacio alguno. No son espacio: son un pasaje obli-

gatorio. Un poder de frontera ejercido a ambos lados, ante la falta deliberada de espacios.”

“¿Y si el otro no estuviera ahí?”, Carlos Skliar

Si pensamos la otredad como ese tiempo y ese espacio que me excluyen, como un yo dislocado (lo que podría ser pero no soy), estamos siempre entendiendo lo otro a partir de la mismidad y la experiencia propia. Es decir, de algún modo me vinculo con la otredad al dimensionar lo que me diferencia de ella: esto que veo no soy yo. Skliar, entonces, nos advierte sobre la toma de posturas rígidas, máscaras estáticas que nos convierten en frontera: el aquí de mi mismidad y el allí de la otredad, todo lo que excluyo y todo lo que me excluye.

¿Cómo podemos vincularnos creativamente resistiendo a etiquetarnos a nosotrxs y a lxs



demás? Quizás el trabajo colectivo se trate de diversificar las fronteras y utilizarlas como puntos de referencia, todos como parte de un recorrido dinámico y dialéctico. Quizás se trate de perderse y deconstruirse para encontrarse con unx otrx.

otrx y genera algo que les pertenece y que deja de ser estático. No es esto ni aquello, es el movimiento que producen juntxs.

No importa ya de quién fue el impulso, porque es algo que se mantiene entre todxs. Un dispositivo que alberga las diferencias se presenta a sí



CePIA

REGISTRO FOTOGRÁFICO
Adriana Gabriela Ramirez

*

La improvisación, entendida de esta manera donde los roles interactúan desde una horizontalidad colectiva, implicaría abandonar la mismidad para ir hacia la construcción de la experiencia con la otredad. El dispositivo se sostiene por la red de elementos heterogéneos que encuentran un punto de anclaje en el juego, en ese pasaje del adentro al afuera, en la transición donde el accionar de unx se encuentra con el accionar de

mismo como una red donde los vínculos de poder fluctúan y no se estatizan, donde las propuestas pierden la autoría, y el original se extravía.

En palabras de Nachmanovitch (2016), en el juego es necesario que el/la músicx desaparezca, se diluya en su acción, tal como lo hacen lxs niñxs al jugar. Lo define como un estado de concentración y contemplación similares a la meditación, donde “la personalidad aferrada a sí misma de alguna manera se aleja, estamos a la vez como en un trance

y alertas” (p. 70). Por tanto, se puede observar que ir al encuentro con otrxs no es una actividad pasiva, sino de mediación constante. Constituir la otredad colectiva implica en parte un abandono, pero también un acento en la presencia y en la escucha. No dar por sentada la existencia de unx otrx, sino salir al encuentro real con esa otredad, la operación intelectual y física de la escucha y el conocimiento.

Ahora, ¿qué pasa con todo el material improvisado? Para recuperarlo el criterio es el loop. Todas las ideas que aparecen en lxs músicxs se repiten para tener cierto control sobre esos materiales. De alguna manera, la repetición planta una base para la comunicación y la composición colectiva, da tiempo para escucharse y responderse, generar variaciones y evitar la monotonía. La búsqueda es la del disfrute, tanto de lxs músicxs como el público. Se abandona el espacio más pedagógico e investigativo sobre las señas para librarlo al aconteci-

miento. Hay ahí otrxs que se incorporan, que están presentes y siendo partícipes.

*

Noche de los Museos, 1 de diciembre de 2017.

El grupo toca en la entrada del CePIA.

Túm-badúm-tum-túm

Se miran

se conectan

algo lxs excede como cuerpos individuales

túm-badúm-tum-túm

la música invita a bailar

algunxs bailan

otrxs escuchan con los ojos cerrados

somos todxs

parte de algo que nos

túm-badúm-tum-túm.



Bibliografía

Nachmanovitch, Stephen. *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós, 2016.

Sequeira, Jazmín. “La potencia de lo desconocido. Dirigir errando entre palabras y cuerpos” En ENSAYOS. *Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. P. 69-93. Córdoba: Alción Editora y DocumentA/ Escénicas, 2013.

Skljar, Carlos. *¿Y si el otro no estuviera ahí? Notas para una pedagogía (improbable) de la diferencia*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2015.

Biografía

Henry Mainardi

AUTOR

Licenciado en Teatro egresado de la Facultad de Artes, UNC. Participa activamente en el campo teatral cordobés como actor, director y docente de teatro.



Henry Mainardi

CONTACTO:

henry.mainardi@gmail.com