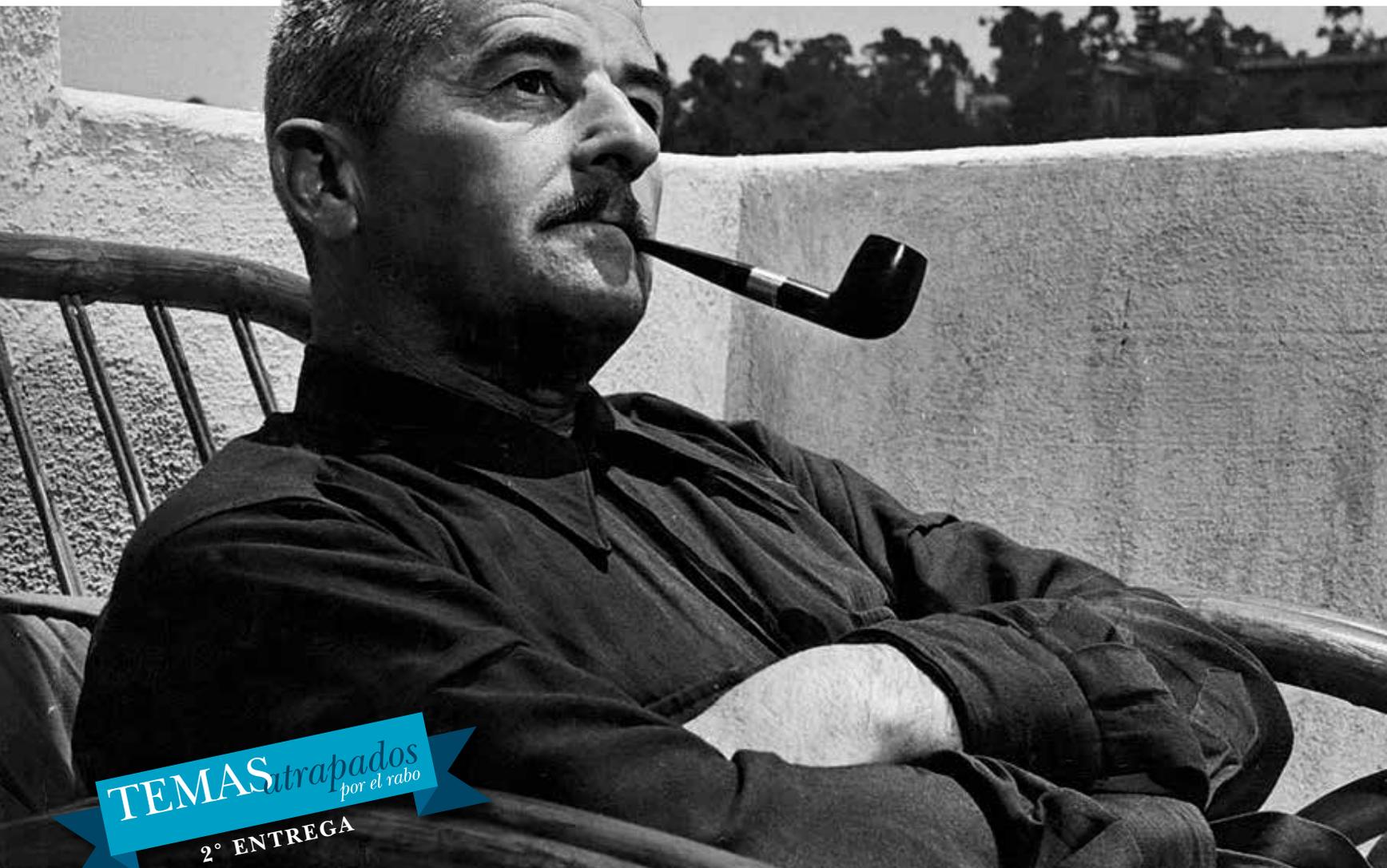


AÑO 16, Nº 73
MAYO/JUNIO 2014
DISTRIBUCIÓN GRATUITA
ISSN 1514-8831
WWW.CANTABILE.COM.AR

Cantabile®

La revista de música clásica



TEMAS *atrapados*
por el rabo

2° ENTREGA

REQUIEM DE OSCAR STRASNOY TEATRO COLÓN

ELENA BASHKIROVA · MOZARTEUM / VÍCTOR TORRES Y
EL CUARTETO PETRUS · FESTIVALES MUSICALES / WAGNERFEST!
Y ADRIANA LECOUVREUR · BUENOS AIRES LÍRICA /
TEATRO COLISEO / BRUNO GELBER / USINA DEL ARTE

con una gran dosis de pasión. La casa necesitaba volver a ser colocada en su lugar: en los últimos años quedó al margen de lo que es, empezó a ser comparada con teatros de la calle Corrientes... Eso en cierta forma nos perturba porque son historias diferentes..."

Hacia un nuevo modelo de teatro

El Coliseo tiene antecedentes que lo distinguen de cualquier otro teatro. Fue una importantísima casa de ópera, desde su inauguración y durante los primeros años del siglo XX, y más tarde llegó a albergar a asociaciones muy importantes como la Wagneriana, el Mozarteum y Festivales Musicales. Muy recientemente, fue sede del Teatro Colón mientras estuvo en su proceso de recuperación. Marta prosigue con la charla: "Es una concepción muy europea la nuestra, ambas nacimos en países como Italia y Portugal, donde el cuidado del patrimonio y la tradición es lo que hizo a nuestros países y a toda Europa grande, aunque el verdadero patrimonio es intangible... En realidad aquí ya hay 200 años de historia, en verdad una historia aún más antigua, que a su vez goza de toda la historia de Europa, en Buenos Aires particularmente."

"La unión de lo europeo con la vitalidad de los contenidos que hay acá—agrega Elisabetta—, es lo que nos enamora, porque Buenos Aires ofrece cantidad y calidad en su propuesta cultural: sus músicos, sus actores, sus productores, nos gratifica poder dialogar con esta comunidad artística."

Hay mucha creación y mucho público. Apuntamos a darle al teatro una impronta de vida muy europea, pues el espacio teatral en nuestro continente no es un lugar donde se entra solo a ver un espectáculo: es un lugar donde se está, se intercambia, posee un espacio social, tiene un bar, es más un centro cultural. Este teatro también tiene todas las condiciones para ser escuela, para hacer ensayos, para hacer cámara, jazz, para incluir diferentes movimientos dentro de la dinámica cultural."

"Tenemos dos salas de ensayo—resalta Marta—, cuatro pianos de patrimonio propio, este doble foyer magnífico... y este país extraordinario, con la fuerza de la tierra creadora, la tierra que empuja, la tierra rica, que es lo que le falta a Europa, llena de cosas antiguas... Aquí hay fuego... la fuerza creativa de la tierra es de aquí: hijos de Europa, hijos de los Andes, hijos de la Pampa. Hay un diferencial muy positivo que guarda relación con este continente, con este país, con esta tierra, con esta extensión, con esta riqueza."

"La riqueza es poder tener la mezcla de las dos cosas—amplía Elisabetta—, esa capacidad que ambas ganamos con el camino de vida que hicimos, a lo largo del cual vivimos en varias ciudades del mundo. Es una capacidad de estar abierto, de ser permeable, de querer absorber del otro. Tomar todas las culturas, conocer la diversidad."



Marta Pires y Elisabetta Riva.

Y las ideas comienzan a reflejarse en la cartelera del teatro: "Hay un poco de todo—continúa Elisabetta—. El proceso es lento en relación con lo que pasa en nuestro interior... Deseábamos llegar a esto el año pasado, pero la realidad impone sus tiempos y hay que traccionar con los tiempos orgánicos de las cosas. ¡Somos buenas nadadoras!"

Acercas de la corriente a afrontar, Marta recuerda: "Hubo de todo: tormentas, tempestades, remolinos, momentos de laguna, aguas transparentes y aguas muy turbias... Tuvimos que bajar al fondo del remolino para poder salir adelante. En algunos momentos fue necesario parar y juntar las dos cabezas para entender. Es ahí cuando definitivamente todo es más fácil, porque somos dos, con nuestra confianza, con nuestra sintonía."

Marta hace hincapié en un aspecto nada menor, por tratarse de un teatro con una particular historia: "Queremos que la ópera regrese al Coliseo. Este foso de orquesta lo usamos con el ballet. La ópera, el ballet, la música clásica tienen un público que alberga a todas las clases sociales y a todas las edades... La cultura es todo menos clasista. Coloca en la misma mesa de diálogo a franjas etarias diferentes y las une."

Y es Elisabetta, la que con una última reflexión pone fin a esta entusiasmada y amena charla: "Los operadores culturales tenemos el deber de contribuir a generar espacios, generar contenidos y mecanismos, para que los jóvenes de todas las clases sociales y edades pueden acercarse. Desde ya, ¡están todos invitados!"

Requiem, en palabras del compositor

TEXTO: Diego Fischerman



Oscar Strasnoy

EN 1989 se fue de la Argentina. Oscar Strasnoy tenía 19 años. Había sido estudiante de piano con Aldo Antognazzi y de dirección orquestal con Guillermo Scarabino. Continuó sus estudios en el Conservatorio de París, con Guy Reibel, Michaël Levinas y Gérard Grisey, y en la Escuela Superior de Música de Frankfurt, con Hans Zender. En 2004 volvió a Buenos Aires para presentar, en el Centro de Experimentación del Teatro Colón, la opereta *Geschichte*, basada en un texto de Witold Gombrowicz, aquel autor polaco que llegó a esta ciudad de paso, invitado por una compañía naviera, y se quedó veinticinco años. El mismo que aseguraba haber alcanzado cierto renombre "no tanto como autor, sino por ser el único escritor extranjero que no acudía en peregrinación al salón de la señora Ocampo".

En 2012 el compositor regresó para estrenar aquí *Cachafaz, tragedia bárbara*. Ese mismo año, la edición del famoso

Festival Présences de Radio France le estuvo dedicada. Ganó los premios *Orpheus*, por su ópera *Midea*, presentada por iniciativa de Luciano Berio en el Festival de Spoleto, en 1999, el *Georges Enesco*, de la Sociedad de Autores franceses, en 2003, el *Grand Prix de la Musique Symphonique* (2010) y el *Nouveau Talent Musique* (2011). El sello AEON, uno de los principales entre los dedicados a la creación actual, publicó un CD con obras suyas, interpretadas por la Orquesta Filarmónica de Radio France, dirigida por Dima Slobodeniuk y Susanna Mäkki. Ha estrenado sus obras en la Ópera de Hamburgo (*Le bal*, con libreto de Matthew Jocelyn sobre una novela de Irene Nemirovsky—con una segunda producción en 2012 en el Châtelet de París), en las Óperas de Stuttgart y Bordeaux, y en el Festival d'Aix en Provence. Y, a partir del próximo 10 de junio, en que suba a escena *Requiem*, también lo habrá hecho en la sala mayor del Teatro Colón.

► Por las regiones faulknerianas

La obra, basada en *Requiem para una monja* de William Faulkner —una suerte de continuación de *Santuario*, situada ocho años después de que su protagonista fuera rescatada del burdel donde estaba secuestrada— fue encargada por este teatro y se presentará con dirección musical de Christian Baldini, puesta en escena de uno de los habituales colaboradores de Strasnoy, Matthew Jocelyn —que también realizó el libreto— y las actuaciones de Jennifer Holloway, Siphwiwe McKenzie, James Johnson y Damián Ramírez. “Tengo una reserva de textos que me parece que pueden volverse una obra musical. Este Faulkner lo había leído en los años ‘90. Me fascinó el ambiente de desconfianza general de un *huis-clos* (un drama a *puerta cerrada*) asfixiante. Estaba guardado en un rincón de mi cerebro y en algún momento salió a flote”, cuenta Strasnoy a *Cantabile*. “Después del estreno en Hamburgo de *Le Bal*, le propuse a Matthew (Jocelyn) que intentáramos esta obra, como respuesta sombría, con una estructura parecida, pero sin la falsa ligereza del *Baile*. Es su contrapartida y la primera idea era que las dos óperas formaran un díptico en un solo espectáculo. Matthew se resistió bastante a la novela porque le parecía demasiado hablada y yo me resistí un poco al libreto porque me resultaba demasiado realista. Lo fuimos puliendo hasta que llegamos a un centro de entendimiento.”

En cuanto al tratamiento musical, el compositor explica que “por un lado está el trabajo específico sobre los diálogos, la tensión entre los personajes, lo que se dicen, lo que no se dicen. La dificultad es cómo hacer para mantener la tensión durante una hora y media. Por otro lado, y esto es una respuesta lejanísima a *Cachafaz*, hay también un fondo telúrico filtrado, una referencia musical a la lengua y a la región faulknerianas. Viajé cinco semanas por el sur de Estados Unidos: Mississippi, Tennessee, Arkansas, Alabama, Georgia y Louisiana. Cinco países maravillosos con una identidad (musical, lingüística, histórica) muy particular. Incluso si acá está mucho más diluido, hubiera sido excesivamente miedoso esquivar por completo el bulto identitario. Soy extranjero a esa cultura, lo que vuelve la cosa más (y menos) complicada que en *Cachafaz*.”

Componer una ópera

— La idea de lo que todavía hoy se identifica con esa categoría vaga llamada “música contemporánea” acarrea una especie de mito alrededor de lo abstracto, entendido como valor. Sin embargo, casi todos los grandes autores de la segunda mitad del siglo XX escribieron para el teatro. ¿Qué se puede decir de esa contradicción (o esa tensión) y en qué medida atraviesa sus propias maneras de componer?

— Lo de música abstracta es un pleonismo. El texto es la muleta del compositor con inquietudes literarias, teatrales, políticas, metafísicas. El que esté preocupado por pasar



GENTILEZA LA NACIÓN / MARTÍN FELIPE

un mensaje concreto tendrá que servirse de la muleta-texto. Y el teatro complica aún más las cosas: dramaturgia, movimiento, diálogos. Y suma cabezas, ya que el teatro musical es una obra colectiva: compositor, libretista, director de escena, escenógrafo, iluminador, vestuarista... Los compositores se interesan en la ópera por el espejismo consagratorio; está instalada la creencia de que la ópera es como una suma del saber sinfónico y que el compositor que escribe una ópera expone ante la posteridad su maestría musical. Esto último es un grave error; la ópera es un género aparte, al que hay que entender en sí mismo, y para practicarlo se debe tener una inquietud teatral y un buen sentido del *timing*. Uno puede ser un excelente compositor concertante y un pésimo compositor de ópera (Beethoven, Haydn, Schubert). O lo contrario (Wagner, Puccini). Cuando uno se aboca a la composición de una ópera tiene que dejar una parte del ego de lado y aceptarse como parte de una empresa colectiva donde la música es uno de los elementos constitutivos. Están los compositores que pretenden escribir también el libreto, pero salvo dos excepciones (Wagner y Berg) sólo conozco casos flojos. Para mí, lo más interesante de la ópera es la colaboración. Los casos más felices de la historia de la ópera son duplas: Mozart-Da Ponte, Verdi-Boito, Strauss-Hofmannsthal, Weill-Brecht, Stravinsky-Auden.

— En los casos en los que ha trabajado con un texto preexistente ¿Cómo es el proceso de composición en relación con ese texto? ¿La lectura sugiere ya determinados materiales o estrategias? ¿Van apareciendo en el mismo proceso? ¿En qué medida la composición va modificando, también, al texto?

— La música modifica el texto, como la entonación de un actor modifica el significado de la palabra. Un buen actor puede entonar una frase de varias maneras posibles y así el texto adquiere diferentes significaciones. El compositor se inscribe en ese tipo de trabajo: interpreta un texto, le otorga

un carácter y lo ordena en el tiempo. El compositor escribe lo que un director de escena teatral realiza empíricamente: una interpretación. En mi caso, componer ópera es partir de una idea intuitiva, que empieza en la primera lectura del texto, e ir afinándola hasta llegar al detalle de lo escrito. Por ejemplo, la primera impresión al leer *Cachafaz*, a mediados de los ‘90, fue asombrosamente cercana a la ópera que escribí quince años más tarde. En general intento ser fiel a ese primer estado de interpretación, pero el trabajo de componer es un ida y vuelta entre la idea general y lo que la música va sugiriendo. Si uno no está dispuesto a dejarse llevar, si es inflexible, si es dogmático, en general el resultado es decepcionante. En el caso de *Requiem* terminé siendo menos fiel a la primera lectura, tal vez porque el texto es complejo, con cosas que los personajes no dicen y que quedan sugeridas por la interacción psicológica. El silencio en este caso expresa más que las palabras. Matthew me grabó el libreto íntegro (es un actor formado con Peter Brook), así que parte de la interpretación estaba sugerida por esa lectura. Es un placer trabajar así.

— ¿Considera que una vez que la obra fue compuesta ya no le pertenece del todo y es territorio de la interpretación, o prefiere involucrarse en los aspectos interpretativos y en el proceso de producción? ¿Va a ensayos? ¿Habla con los intérpretes? De ser así, ¿En qué medida esos intérpretes acaban, también, aportando a la obra?

— Es indispensable intervenir. Pero cuando intervengo y modifico, lo hago como un intérprete privilegiado: el único intérprete que puede darse el lujo de rescribir la obra. Por ejemplo, en *Le Bal*, dirigía Simone Young y en un ensayo le dije: “Esta sección tiene que ser más lenta, no se entiende lo que cantan”. Ella me mostró la partitura y dijo: “acá está indicado negra = 120”. Me saqué el lápiz del bolsillo, taché 120, anoté 96 y le dije: “No. Está indicado negra = 96”. Así de mágico. Si uno hace teatro musical, lo único que cuenta es el resultado del espectáculo. La partitura es una base a partir de la que hay que trabajar sobre un escenario. En *Le Bal*, para desesperación de todo el mundo, las últimas modificaciones (para nada menores) las hice entre el ensayo general y el estreno, es decir que varias cosas las escuchamos por primera vez con el público delante.

— Si tuviera que dibujar su árbol genealógico musical, ¿quiénes serían allí sus padres, sus abuelos, sus hermanos y, si los hubiera, sus hijos?

— Más que de árbol genealógico, que me parece horriblemente pedante porque pretende un lugar histórico, hablaría de una especie de *loggia*, con fotos de mis pares y las galerías de retratos y estatuas de los modelos. De pares, hablaría de mis amigos artistas, con los que charlo y me escribo y de ese intercambio vienen las ideas: mis amigos de Berlín, donde vivo, los de París, donde viví veinte años y los viejos amigos de Buenos Aires y de otras partes donde pasé períodos prolongados, como Japón e Italia. Si pasamos a los pisos

superiores, ahí están los grandes óleos: Berio, Ligeti, Kurtág, Gombrowicz, Borges, más arriba las estatuas ecuestres: Strauss, Mahler, Puccini, Ives, Bartok, Stravinsky, Chejov, Gogol, Kharmas, Kafka y más allá... bueno, la capilla sexta: los *Lieder* de Schubert y Schumann, la trilogía Mozart-da Ponte, mucho Haydn, mucho Rossini, Bach, Monteverdi, Gesualdo, la lista es larga y sube hasta el cielo.

— ¿Qué desafíos, deseos, miedos y anhelos (si es que los hay) implica el hecho de presentar una obra en el escenario del Teatro Colón?

— ¿Desafío?: ganarle, o al menos empatarle, a una maquinaria milenariamente municipal. ¿Deseos?: que la obra sobreviva. ¿Miedo?: que el público del abono haya pagado para que le sirvan un entretenimiento tipo “la Novena para toda la familia” y a la salida exija que le reintegren el dinero de las entradas. ¿Qué implica el Colón?: cerrar en parte un círculo que quedó abierto el día en que decidí dejar mi país de origen, a los 18 años (el atroz 14 de mayo de 1989, el “día de la regresión” —*el día de las elecciones presidenciales que ganó Carlos Saúl Menem*—). El Colón es nuestro mayor escenario y, milagrosamente, sigue flotando pese a los sucesivos naufragios. A lo largo del tiempo sobrevivió a su propia oxidación, a la ignorancia endémica, al pozo ciego de la opereta política. Y sigue sobreviviendo gracias a su condición simbólica y al esfuerzo ciclópeo de los que allí trabajan, desde la dirección hasta los músicos. Personalmente, intento no ser tragado por lo simbólico. La programación de un teatro es la decisión de un par de personas, con sus gustos y sus ideas. No significa *per se* una consagración, significa el reconocimiento de esas dos o tres personas que tienen el poder de decidir una programación (y por supuesto les estoy muy agradecido). En el Teatro del Châtelet, hace dos años, se programaron diecinueve obras más en catorce conciertos, incluidas cinco óperas. Fue también la decisión arbitraria de dos o tres personas. Si uno “se la cree” está artísticamente acabado. En el Colón, antes de mi ópera, programaron a Lachenmann y a Perusso, a Sciarrino y a Glanert, a Nono y a Penderecki. Está siempre la probabilidad de quedar del lado oscuro de la lista, pero esos son riesgos colaterales. ¶

Requiem

Ópera con música de Oscar Strasnoy y libreto de Matthew Jocelyn, basada en *Requiem para una monja* de William Faulkner.

Teatro Colón, martes 10, viernes 13 y martes 17 de junio a las 20.30, domingo 15 de junio a las 17.

www.teatrocolon.org.ar

Dirección musical: Christian Baldini

Puesta en escena: Matthew Jocelyn

Con Jennifer Holloway, Siphwiwe McKenzie, James Johnson y Damián Ramírez.

Tras las huellas de Temple Drake

CON MOTIVO DEL ESTRENO DE *REQUIEM*, LA ÓPERA DE OSCAR STRASNOY BASADA EN *REQUIEM FOR A NUN* DE WILLIAM FAULKNER (TÍTULO QUE SE HA TRADUCIDO COMO *REQUIEM PARA UNA MUJER*), ACERCAMOS UN ANÁLISIS CONCISO DE ESTA NOVELA DIALOGADA QUE SE SITÚA EN EL IMAGINARIO CONDADO DE YOKNAPATAWPHA, EN EL AGOBIANTE SUR ESTADOUNIDENSE.

TEXTO: Pablo Gianera

POCO DESPUÉS de decidir que el asunto de su nueva ópera sería *Requiem for a Nun*, Oscar Strasnoy resolvió también ir a Estados Unidos para recorrer “la zona” de William Faulkner, los paisajes reales del imaginario Yoknapatawpha County. El efecto de verosimilitud que buscaba el compositor argentino puede parecer exagerado pero no es injustificado, ni siquiera a propósito de ese libro, probablemente el más extraño de todos los del autor estadounidense. En primera instancia, la trama de *Requiem for a Nun* es una secuela de los hechos contados en *Santuario*, publicada poco más de veinte años antes, en 1931, pero lo hace de manera sumamente particular, una manera que pone en cuestión su estatuto mismo de novela.

Requiem for a Nun suele considerarse una novela, pero ya los nombres de los capítulos (“Acto I”, “Acto II” y “Acto III”) propician una ambigüedad. A eso se suma que los momentos auténticamente teatrales están siempre precedidos por largas introducciones que no tienen que ver directamente con lo narrado, aunque otorgan un singular espesor al libro en la medida en que presentan la voz del autor y, por otro lado, instalan una fricción con el drama. En verdad, Faulkner había concebido inicialmente *Requiem...* como un drama, pero sintió después la incomodidad de esa forma y optó por la articulación con la prosa en una rara variedad de novela dramática. “Me pareció la manera más eficaz de contar esa historia”, observó secamente.

La historia recupera dos personajes que los lectores de Faulkner ya conocían. Temple Drake procede de *Santuario*, mientras que Nancy Mannigoe es la Nancy del relato “Ese sol del atardecer”. En la introducción a *The Portable Faulkner*, Malcolm Cowley hizo notar que mientras que en *Santuario* Temple era “una criatura moralmente supina”, cuando reaparece en *Requiem...* “se entrega a una confesión agónica para salvar su alma”. La confesión es

la clave: Temple y Nancy ponen su corazón al desnudo, y esto tiene como consecuencia formal el estatismo de un estrado judicial o de un confesionario. Todo consiste aquí en lo que se dice más que en lo que se hace. Lo hecho está siempre en el pasado, y, como anota famosamente Faulkner, “el pasado nunca muere; ni siquiera es pasado”. Albert Camus, en el prólogo a la edición francesa, definió el libro de Faulkner como “novela dialogada”. En esa definición hay también un descubrimiento. Fue el propio Camus quien, en 1956, convirtió *Requiem for a Nun* en una pieza teatral que se estrenó en el Théâtre des Mathurins; al hacerlo, detectó la latencia eminentemente teatral que habitaba en la novela.

La interpretación de Camus

Camus convierte la ausencia de movimiento de la novela, su estatismo, en base de la acción que de todas maneras mantiene en vilo al espectador. Hace algunos cortes y vuelve dramático —es decir, en este caso, escénico— aquello que en la novela pueda aparecer apenas sugerido. El francés no se equivocó y, sostenida también por la conjunción de dos Premio Nobel —Faulkner y él mismo—, la obra se mantuvo en cartel alrededor de dos años; incluso, el propio Camus hizo en una ocasión el papel de El Gobernador. La versión escénica tuvo también buena suerte en castellano: la editorial Sur la publicó casi de inmediato, hacia 1957, con el título de *Requiem para una reclusa* en traducción de Victoria Ocampo. (De paso, esa traducción suena tan idiosincrásica como la que Borges hizo de *Las palmeras salvajes*; así como Borges usaba, por ejemplo, la palabra “chúcaro”, Victoria no elude “chambergo” y “guita”).

Camus parte de la presunción de que *Requiem...* es “una rara tragedia moderna”. ¿Por qué lo es y en qué con-



William Faulkner

siste su rareza? “En primer lugar, lo es debido a que un secreto se revela poco a poco y la expectativa no decae, se mantiene constantemente —escribe—. En segundo lugar, porque el conflicto que opone la suerte de los personajes es un conflicto que sólo puede resolverse con la aceptación del destino que le toca a cada uno”. Esta frase debe ser entendida a la luz de la anterior, según la cual *Requiem for a Nun* es una “novela dialogada”. Resulta evidente que para Faulkner la tragedia moderna puede existir solamente por intermedio de una forma mixta, híbrido entre drama y novela. Nancy es un personaje trágico por excelencia, pero es también más que eso.

Observaciones de Borges

Al comentar en 1938 *The Unvanquished* para la revista *El Hogar*, Jorge Luis Borges había llamado la atención sobre el hecho de que Faulkner pretendía recrear el “presente puro”, no simplificado aun por el tiempo”. Por eso, “ciertas descomposiciones” de Faulkner resultan “más confu-

sas —y ricas— que los hechos originarios”. Los personajes, que Faulkner jamás concebía al margen del procedimiento narrativo, son en este sentido funcionales. Otra vez Borges: “William Faulkner ha sido comparado con Dostoievski. La aproximación no es injusta, pero el mundo de Faulkner es tan físico, tan carnal, que junto al coronel Bayard Sartoris o a Temple Drake el homicida explicativo Raskolnikov es tenue como un príncipe de Racine...”

En cualquier caso, *Requiem for a Nun* es una especie de *tour de force* que combina policial, tragedia griega y redención cristiana. Sabemos que Nancy es la asesina y que con su crimen cumplió un destino, aquél que le había tocado, pero no terminamos en primera instancia de conocer su móvil. La intriga policial deviene entonces ética. Mientras que *Santuario* carecía de centro moral, *Requiem for a Nun* propone una redención, la de Temple, aunque sólo gracias al sacrificio de Nancy. “Prefiero la misericordia al sacrificio”, cuenta Mateo que dijo Cristo. Faulkner, su novela, reformula la frase y el gesto sacrificial se justifica en la conmisericordia. ¶