

EL SILENCIO HABITADO

El ensamble I

Iván Naranjo

La semana del 13 al 17 de este mes, tuvieron lugar, con sede en el Conservatorio de las Rosas, las Jornadas Internacionales de Música de Cámara; festival dedicado a la interpretación y enseñanza de la música de cámara que en su primera edición ha cumplido con su cometido y ha colmado las expectativas. Tanto los conciertos como los cursos de los ensambles invitados: Dúo Kopelman y ensamble ICE (International Contemporary Ensemble), han sido de excelente calidad y, como bien dijo Germán Romero, rector del Conservatorio, han motivado en los alumnos, un replanteamiento acerca de su quehacer artístico y del rumbo que este puede tomar. Y caso especial me parece lo que ha logrado el ensamble ICE que por segunda ocasión, estuvo en nuestra ciudad para ofrecer dos conciertos y un curso-taller. La programación de los conciertos mostró dos grandes corrientes, a su vez formadas por diversas estéticas, prácticamente opuestas, excepto en lo esencial, su indiscutible calidad artística. El primer concierto, sin embargo, difirió enormemente del segundo pues fue dedicado a música que se podría

clasificar como "más seria" o más "tradicional" o más "europea". Un programa que incluyó obras de Pierre Boulez, Iannis Xenakis, Julio Estrada y Olivier Messiaen. Todos ellos cercanamente vinculados si bien cada uno posee un estilo propio y son claras sus sonoridades propias. Cercanamente vinculados por varias relaciones alumno-maestro que se dieron entre todos ellos, además por su escritura minuciosa, claramente descendiente de toda la tradición de la música clásica occidental. Gustó especialmente el Cuarteto para el fin de los tiempos de Messiaen, escrito para clarinete, violín, cello y piano, en un campo de concentración durante la segunda guerra mundial y estrenado en el mismo campo. Su profundo carácter religioso, la expresión que anuncia el fin de los tiempos o el inicio de un temido apocalipsis, y su pacífica aceptación, además de su excelente organización-significación, hacen de esta obra modal-serial, una de las más grandes y significativas del siglo XX y el ensamble ICE hizo de su escucha, a través de una gran interpretación, una profunda experiencia.

Su segundo concierto, el de clausura, se caracterizó por programar obras con distintos grados de apertura formal, de aleatoriedad, además de teatralidad escénica y humor. Se tocaron obras de George Crumb, Alvin Lucier, Earle Brown, Joshua Fried y Frederic Rzewski. Todas de compositores que tienen más que ver con América que con Europa. Algo que dejaron claro con este concierto es que obras con tantas libertades de ejecución requieren de mucho talento para lograr resultados interesantes, artísticos y divertidos. Además de que ofrecen formas no únicamente audibles en las que se incita a nuevas posibilidades no siempre contempladas por los estudiantes de la música "clásica". Iniciando con Crumb se aseguraba un desajuste gradual, pues la estética del compositor se asemeja más a la de los compositores programados en el primer concierto. La de Kagel fue una obra más cercana al

performance dedicado a las vacas y objetos y productos asociados con ellas. Del tipo también performancero fue la obra de Joshua Fried, con cinta y todos los miembros del ensamble como personajes-narradores-ruideros-gritantes. La obra de Lucier, como es costumbre en sus obras, está escrita para cello con floreros amplificadas. Mientras el cello toca un largo glissando que dura la obra entera, hace resonar uno u otro florero, dependiendo de su tamaño y de la nota que crea su espacio interno, una obra especialmente bella y sutil.

Otra mención merece la actividad que el ensamble tuvo con los alumnos intérpretes del conservatorio, de los que se animaron clo está. Tras hacer una convocatoria y formar dos ensambles, que compartían a varios de sus integrantes, se pusieron la tarea de montar con ellos, dos obras, una de Bruno Maderna, de escritura medio gráfica y con aperturas por todos lados, de la que se realizaron dos versiones, siguiendo paso a paso, la forma en que el ICE pone una obra de estas características, y una obra de Frederic Rzewski para cualquier número de músicos instrumentos melódicos y cualquier número de no-músicos tocando lo que sea, ésta última obra fue tocada en el concierto de clausura. Las dos versiones de la obra de Maderna, por su parte, fueron tocadas por el ensamble de alumnos en el concierto de alumnos de las Jornadas, el viernes 17 al medio día. La presentación no sólo fue un éxito en el sentido de haber animado a muchos músicos a acercarse a la música del siglo XX, sino que incluso ha sembrado las ganas de seguir abordándola y también de la creación de un ensamble joven de música contemporánea. Cabe destacar también la participación de los demás alumnos, que por su parte montaron obras del siglo XX, especialmente Joao González, quien realizó una convincente y enérgica ejecución de Psappha de Iannis Xenakis, además de los alumnos que interpretaron obras del repertorio tradicional bajo la guía del dúo Kopelman.

El Cuerpo en la Pupila

El erotismo en la danza

Alejandra Olvera Rabadán

El tema del erotismo se ha abordado en la danza desde muy diversas perspectivas. Sin embargo, es una cuestión que dista mucho de estar agotada. Muy a menudo el erotismo es tratado con una ligereza que hace caer a la danza en los lugares comunes. Esto no quiere decir que el tema, en la danza, tenga pocas posibilidades de desarrollo, sino que es necesario realizar una reflexión a más profundidad en relación al erotismo y a cómo puede éste ser afrontado desde los recursos propios de la danza.

Para ser fieles a la línea que hemos marcado en *Cuerpo en la Pupila*, vamos a abordar el tema del erotismo desde el problema del cuerpo, esta vez en su relación con el espacio en que este se suscribe.

Dado que un elemento fundamental en el erotismo es la relación con el otro, con lo exterior, es indispensable determinar o definir el límite que separa la exterioridad de la interioridad. El límite se entiende como condición para la relación, porque no se presenta como una barrera, sino que se constituye como el punto en que la interioridad se abre a la exterioridad.

Definir dónde termina la persona y donde comienza el mundo es algo de lo que todos tenemos experiencia, pero que resulta sumamente complejo. No podemos ver a la piel como la capa más exterior de nuestro ser, pues éste siempre tiende hacia afuera, constantemente se proyecta más allá de nuestro cuerpo.

Nuestro ser se proyecta hacia el espacio fuera del cuerpo. Se apropia del espacio que lo rodea y lo convierte en parte de su interioridad. A ese espacio, Rudolf Lavan lo nombra la kinesfera.

La kinesfera es el espacio que se puede alcanzar con las extremidades extendidas alrededor del centro del cuerpo, sin buscar un desplazamiento de este centro. Es un espacio de seguridad dentro del cual nos sentimos en nosotros mismos. El borde de esa kinesfera es lo más parecido al límite entre la persona y el mundo. Sin embargo, no es un límite que tenga una forma determinada, sino que depende de los cambios que surjan desde el cuerpo.

La kinesfera surge de la proyección del cuerpo hacia un espacio, que al estar lleno de nuestro ser es considerado o convertido en un espacio interior. La kinesfera se constituye como un límite que la persona experimenta con relación a la exterioridad, al otro. A la vez, al no constituirse como algo sólido inamovible y con una forma determinada, la kinesfera es un lugar de mediación entre la persona y el mundo.

Partimos del principio de que el erotismo se inicia en el propio cuerpo, y desde él se extiende hacia la exterioridad. El erotismo siempre implica una relación que no necesariamente es entre dos personas, aún cuando sea esta la cara que con más frecuencia se muestra en la danza. Una relación erótica puede comenzarla el cuerpo con sí mismo dentro de ese espacio de interioridad que es la kinesfera. Por esto es que consideramos que el erotismo no se limita a la relación entre dos personas.

Cuando en la danza un solo bailarín desarrolla una escena erótica, el movimiento aparentemente permanece en la interioridad del bailarín. Sin embargo, esta interioridad tiende siempre hacia la exterioridad, permitiendo al espectador acceder a la escena erótica haciéndose partícipe de ella. La kinesfera del bailarín no es violada, en el sentido de que no existe una intromisión del espectador en ella. La relación con el otro la provoca el bailarín al abrir la posibilidad, al espectador, de entrar en resonancia con la relación erótica que el danzante tiene consigo mismo en su kinesfera.

El movimiento va de la interioridad del bailarín, hacia una exterioridad con la cual el espectador puede entrar en relación desde su propia interioridad. Así se produce ese fenómeno de resonancia, en la que dos kinesferas com-

parten una misma experiencia sin siquiera tocarse o penetrarse.

Se trata de una relación erótica entre el bailarín y el espectador que no se da por el espacio físico, como sí sucedería cuando en el movimiento erótico dos personas hacen coincidir sus kinesferas. Este asunto lo abordaremos en nuestro próximo encuentro.



FOTO:ARCHIVO LA JORNADA