

Profundamente Calmo

Por Edgardo Rudnitzky

El preludio *La catedral sumergida* fue mi primer contacto con Debussy a la edad de 6 años cuando mis padres me enviaron a estudiar dibujo con un profesor del barrio donde vivíamos en Buenos Aires. Simultáneamente a las clases de dibujo el profesor daba también clases de piano. Aquellos sábados por la mañana sonaba siempre, insistentemente la *marcha turca* de la Sonata para piano Op.11 de Mozart aporreada por él o por algún alumno. Pero un día mientras dibujábamos el profesor tocó con dificultad algo que a pesar o gracias a las detenciones, idas, vueltas y repeticiones logró capturarame.

Pregunté que era, y me respondió que era de un francés, un preludio.

Pasaron muchos años hasta volver a escucharlo e identificarlo. Lo curioso de la historia es que nunca olvidé esa primer versión, desarticulada, desafinada, dudosa en todo sentido pero atractiva en mi recuerdo.

Cuando comencé a transitar el proyecto de Jorge Macchi para la muestra *La catedral sumergida* decidí hacer el ejercicio de escuchar una tras otra varias grabaciones del preludio, incluyendo la versión de Debussy registrada en rollos de pianola, mientras observaba los sketches y leía los textos de Jorge. Cada versión del preludio era notablemente diferente de las otras, también la de Jorge.

ER: El mundo de lo musical es parte de tu imaginario y se refleja de manera más o menos perceptible en gran parte de tu obra. En este caso y según tus palabras El preludio de Debussy *La catedral sumergida* y la leyenda de la ciudad de Ys detrás de él forman parte de tus obsesiones desde hace tiempo. Indudablemente la obra tuya que más se acercó a *La catedral sumergida* ha sido *Prelude* (2014), obra que está estrechamente relacionada a la leyenda de Ys, pero creo que esta instalación se encuentra relacionada a la pieza para piano en sí, es una versión, una interpretación posible del Preludio. Cómo lo ves tu?

JM: Estoy de acuerdo con tu percepción. *Preludio* era una réplica de la aguja de la catedral de Bariloche emergiendo del lago a 150 metros de la catedral original. Como este edificio era el más alto de la ciudad la escultura era para mí el primer signo de la emergencia de una segunda ciudad idéntica y apenas desfasada de la original. El hecho de que el elemento que se repite sea una catedral crea un nexo directo con la historia que inspiró el preludio. Y también obviamente la presencia del agua, aunque en este caso no sea el mar el que engulle o deja ver al edificio sino un más tranquilo lago de montaña. Creo que por esa razón dejé de lado el título del preludio de Debussy y me quedé sólo con el nombre de la forma musical. Más allá de esto encuentro una relación directa entre la instalación y una de las instrucciones que aparecen en la partitura, *Comme un echo de la phrase entendue precedement*, para dar a entender que los acordes del tema principal que suenan *fortissimo* al principio del preludio se repiten *pianissimo* al final de la pieza. En este punto paso de la ilustración de la leyenda a la utilización de un procedimiento musical.

Considero que esto es lo que intento desarrollar en Lausanne: una instalación, o una serie de intervenciones en la sala que reproduzcan en el espacio procedimientos musicales. Es interesante pensar que mientras yo me acerco a estas estrategias desde lo visual, las instrucciones de Debussy intentan traducir visualmente situaciones sonoras, *Sortant de la brume*, por ejemplo, lo que deja el pianista con mucha libertad en la interpretación. Quizás por eso las versiones que escuchaste son tan distintas entre sí.

ER: Comprendo lo que dices acerca del vínculo entre las instrucciones de la partitura y cada una de las obras o intervenciones que componen la muestra aunque tomo con cautela esas instrucciones desde lo estrictamente musical: son intencionalmente narrativas y ambiguas y no tienen un referente preciso en el código musical.

Sin embargo la musicalidad de la muestra es estructural, hay un manejo temporal y de articulación características de la composición musical e inusual en obras no basadas en el tiempo. Del mismo modo que el preludio *La catedral sumergida* está organizada en "motivos" que se presentan, repiten o reelaboran y desaparecen, las obras/motivos de la muestra se articulan temporalmente y a lo largo del espacio/partitura más allá de la ausencia del tiempo real como premisa. Y ahí vuelve a aparecer el espíritu del preludio dando cierto albedrío al recorrerlo.

JM: Ocurre que al compartir el espacio las instalaciones producen una superposición de temas. En ningún momento se perciben los temas aislados o consecutivos como ocurre en el preludio. Aquí el recorrido por la sala, que es de alguna manera la dimensión temporal de la música, establece nuevas formas de superposición o transparencia entre esos temas. Como si el *Profondement calme* tuviera que ser percibido a través del *Comme un echo...* o un *sortant de la brume*. Sin embargo hay un elemento unificador que atraviesa toda la instalación y este es el nivel del agua marcado en las paredes. Todo tiene una relación directa con esta línea: determina la flotación de la manguera que atraviesa como una línea ondulada el espacio, establece el límite para que se manifieste el efecto óptico de la refracción, sumerge a las campanas, establece un eje para que las botellas de plástico produzcan su eco e incluso invade el cuadrante de un reloj de pared. La instalación *Refracción* del año 2012 es un antecedente directo de la pieza en Lausanne. Aquella instalación consistía en 25 vigas y tubos de hierro que descansaban apoyados en las paredes de una sala cuyas paredes estaban pintadas hasta una altura de 160 centímetros de un color pálido muy cercano al blanco de la parte superior. Todas las vigas a esa misma altura aparecían quebradas como alteradas por el efecto óptico de la refracción, y su parte inferior aparecía oxidada. Para mí no era importante crear la ilusión de que la sala estaba inundada sino presentar las consecuencias indelebles de una catástrofe silenciosa: la marca en la pared, el óxido de la parte inferior de las vigas y el quiebre de la refracción, ahora permanente. En Lausanne ocurre algo similar, el agua no está y el espectador camina entre objetos alterados permanentemente por la invasión del agua que supuestamente ocurrió en algún momento del pasado.

ER: He visto muchas muestras tuyas en los últimos 20 años e incluso hemos intercambiado opiniones sobre ellas y creo que esta muestra tiene detrás un pensamiento distinto. Es la primera en la que veo tu vínculo con la música plasmado internamente, como compositor, articulando y desarrollando estos motivos/piezas en una obra/muestra que se titula *La catedral sumergida*.
Cómo fue la gestación de esta muestra?

JM Como en casi todas las obras anteriores esta instalación surge del cruce de las características del espacio con imágenes guardadas y una gran cuota de azar. Por un lado está el preludio de Debussy, que está en mi cabeza desde hace treinta años cuando lo escuché por primera vez en una versión de Joaquín Achúcarro incluida en un vinilo en cuyo sobre leí la historia de la ciudad sumergida de Ys, y a mis intentos infructuosos de interpretarla lo que me puso en contacto con la partitura y las extrañas instrucciones del compositor incluidas allí.

Por otro lado tengo guardada desde hace años una serie de fotografías de un piscina en donde una manguera azul hace un dibujo maravilloso dentro de la masa de agua. El atractivo es absolutamente formal aunque hay una paralización o una suspensión en la imagen que parece luchar con la supuesta fluidez del agua. La cuota de azar está dada por el ventanal de siete paños del fondo de la sala de proyectos del Museo Cantonal. En mi búsqueda de información sobre Lausanne entré en el sitio web de la catedral y quedé impresionado por la abundancia de datos sobre las campanas, que resultaron ser siete y de épocas muy diferentes. No fue difícil asociar la sala con una piscina, y a las siete ventanas con las siete campanas de la catedral y con los acordes del preludio. Según la leyenda celta que inspira la pieza musical el mar engulle a la ciudad y sólo queda un recuerdo sonoro de ella: se dice que en los días calmos aun se pueden escuchar las campanas de la catedral y los monjes cantando desde el fondo del mar. Es así, a grandes rasgos como se generó la instalación. Creo que hay un diálogo entre una situación doméstica y próxima asociada a la piscina y una situación inmensa, misteriosa y sobrecogedora asociada con las profundidades del mar. Y el agua estableciendo un puente entre ellas.

ER: "Y el agua estableciendo un puente entre ellas." Es la lógica opuesta a construir puentes para sortear el agua.

JM: Sí, tienes razón. (risas). No pensé en eso cuando lo dije. Parece la lógica de alguna de mis acuarelas.

ER: : Entonces el agua une situaciones aparentemente inconexas pero también el sonido de las campanas "baña" la sala de manera inevitable al ser activado por un espectador. La instalación queda contenida por estas dos presencias fantasmales, sonido de campanas invisibles y agua inexistente que deja huellas visibles.

Siempre en una exhibición donde se incluyen obras con sonido aparecen los problemas. El sonido perturba la percepción de otras obras, invade y se

superpone de manera no deseada con el sonido de otras, aparecen entonces las paredes, los auriculares y una demanda a la tolerancia o sublimación por parte de los espectadores. En este caso el sonido de las 7 campanas se integra con las otras obras de manera orgánica y necesaria. La aleatoriedad entre la presencia o ausencia del sonido de las campanas articula el registro del tiempo y modifica la percepción del espacio.

Así nuevamente el sonido es materia de tu trabajo con la irrupción de las campanas y con el imaginario sugerido por un preludio para piano, quizás tu instrumento predilecto y un poco postergado.

Porqué el sonido? Porqué la música?

JM: La presencia de la música en muchas de mis obras y por supuesto en las obras que nosotros hicimos en colaboración tiene una razón histórica y una razón poética. Siempre tuve con el piano una relación de amante despechado. El instrumento nunca se me entregó de manera fluida. Ni la lectura de partituras ni la improvisación fueron fáciles para mí. Me costaba tanto leer partituras que no tenía mas remedio que aprender las piezas de memoria y repetirlas hasta el hartazgo para poder seguir tocándolas. Porque realmente era placentero sentir que de la extraña relación entre mis manos y el instrumento surgiera música. Claro que cualquier tropiezo me dejaba flotando en el vacío sin posibilidad de seguir adelante y la partitura en ese momento de corto circuito no era de gran ayuda. Mi oído musical tampoco. Entonces empezaba nuevamente confiando en que el pequeño percance que me había paralizado en determinado momento de la pieza pasara desapercibido (para mí) y pudiera seguir adelante y con suerte terminarla. Pero en el segundo intento toda mi concentración estaba puesta en ese instante e inevitablemente volvía a equivocarme. Entonces debía volver a la dificultad de la partitura. Cuando superaba el percance a través de la lectura volvía a la repetición maniática de la pieza. En algunas épocas mi repertorio eran diez o quince piezas a las que volvía día tras día en parte por el placer de tocarlas pero sobre todo por el temor al olvido. Ahora después de tantos años sin tocar me quedo paralizado frente al teclado como si el piano fuera simplemente un mueble bizarro para mirarse las manos. A pesar de esto creo que algo quedó de aquellos años musicales en mi forma de trabajar como artista visual. Por otro lado mi trabajo en el ámbito del teatro entre 1999 y 2005 terminó de amalgamar las dos expresiones. El teatro plantea una relación horizontal entre texto, escena, actuación y sonido, es decir ninguna está en relación de dependencia con las otras, todas son necesarias y la ausencia de una de ellas dejaría una sensación de desequilibrio. Esta relación necesaria y específica está en la base de todas las obras que nosotros hicimos en colaboración. Tanto en las instalaciones como en los videos, las performances o incluso obras de teatro, creamos estructuras en las que la imagen y el sonido no pueden existir de manera independiente. Y para terminar con esta justificación de la presencia de la música en mis trabajos quisiera aludir a su reticencia a la traducción. Esto es algo sin duda discutible pero creo que la imagen permite mucho más fácilmente que la música su reducción a un texto. Ambas exigen la experiencia de la visión o la audición pero en el caso de la música el intento de abarcarla a través del

texto es una tarea infructuosa e inútil, mientras que entre texto e imagen hay una relación más fluida. Entonces, la música agrega siempre una dimensión inaprensible e irreductible.

En todo caso la partitura de *La catedral sumergida* y las instrucciones de Debussy son un claro ejemplo de esto.

ER:

"Yo concibo un forma dramática diferente: la música que comienza donde el habla es incapaz de expresar; la música está hecha para lo inexpresable."

Escribió Debussy en 1889.

(Je conçois une forme dramatique autre: la musique qui commence là où la parole est impuissante à exprimer; la musique est faite pour l'inexprimable)

En ese mismo punto del que habla Debussy creo que se inscribe tu muestra *La catedral sumergida*, en un acto inexpresable donde lo efímero y lo permanente se cruzan y cristalizan.