

Carmen Baliero y Bárbara Togander: música y comunicación escénica más allá del amparo del código

Victoria Souto Carlevaro*

Resumen

Carmen Baliero y Bárbara Togander son dos artistas argentinas que con su música han cuestionado uno de los principios básicos de todo acto de comunicación: que las personas deben compartir un lenguaje, idioma o código para entenderse mutuamente. Cada una, con sus diversas herramientas sonoras, discursivas, idiomáticas, corporales y vocales, ha sabido quitar el foco de los elementos comunes para relocalizarlo en aquella zona singular de sus cuerpos expresivos, que no es compartida *a priori* por su auditorio, que no genera identificación ni la busca, y que necesita la creación de un lenguaje propio, no anclado en referentes, para manifestarse plenamente.

El trabajo de estas dos mujeres constituye un aporte significativo para toda investigación sobre arte y comunicación por dos razones: porque permite reflexionar sobre la capacidad que tiene la comunicación escénica de elastizar los bordes que definen el propio concepto de comunicación, y porque los lenguajes estéticos que ellas proponen no producen, en ningún caso, soliloquios solipsistas: en cambio, intentan entablar un diálogo con lo que tiene de único también quien recibe la propuesta. Se trata de una comunicación que no es transmisión, que no es recuerdo, sino que se dirime en la materialidad de una máscara teatral que, al ocultar, devela.

Palabras clave: comunicación escénica, lenguaje, música.

* Victoria Souto Carlevaro es Licenciada en Ciencias de la Comunicación UBA – IIGG – CONICET, Maestranda en Comunicación y Cultura, Doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). E-Mail: vicsouto@gmail.com

En la escena de lo que se ha denominado “música experimental” en Buenos Aires descuellan dos cantantes, cantautoras, improvisadoras, productoras de inventos: ellas son Carmen Baliero y Bárbara Togander.

Baliero, heredera de la música contemporánea y de algunos de los grandes exponentes de las vanguardias musicales del siglo XX como Erik Satie y sus obras para piano, Arnold Schönberg y su música atonal, Edgar Varèse y su utilización de instrumentos no convencionales, Karlheinz Stockhausen (con cuya música realizó una experiencia de escucha con presos), Béla Bartók, John Cage y el argentino Juan Carlos Paz; ha escrito, además de música para teatro y cine, obras para máquinas de escribir, una obra para trece lectores políglotas y un concierto para bocinas de automóviles y trompetas; mientras que Togander ha desarrollado su amplia formación en improvisación vocal bajo la influencia del Free Jazz, pero, sobre todo, del tipo de improvisación vocal llamado *scat* (1) de que fueron pioneras cantantes como Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan o Billie Holiday.

Estas dos artistas argentinas manejan una idea de la comunicación escénica que requiere la construcción de un lenguaje estético propio, y por eso, en un primer momento, casi ininteligible. “Si no tengo un lenguaje propio de qué manera me puedo comunicar auténticamente? (Tarrés, 2009), explica Togander, quien en escena se vale de las sonoridades de otros idiomas porque, como explica, “así todo el mundo no entiende del todo que es eso que estoy diciendo”(Tarrés, 2009).

La red de contención que ofrecen los códigos compartidos es descosida con premeditación por Carmen Baliero y Bárbara Togander en cada uno de sus emprendimientos musicales, estéticos y performativos. Es así como se alejan de los intercambios en los que la comunicación está del lado del recuerdo, y terminan poniendo de manifiesto la idea de que un lenguaje compartido, en lugar de ser un espacio común que facilita la comunicación puede ser, en cambio, lo que aniquila toda posibilidad de encuentro con la singularidad de las personas intervinientes.

Si bien resulta ingenuo pensar en la posibilidad de la existencia de un reducto de la subjetividad completamente independiente de las determinaciones sociales, es igualmente ingenuo afirmar que no es posible ninguna clase de especificidad, y que, por lo tanto, todo rasgo que conforma la propia subjetividad está, siempre, necesariamente atravesado (y constituido) por lo social. Es por eso

que nos interesa traer en este punto algunas reflexiones del etnomusicólogo Ramón Pelinski, quien, al referirse a nuestras percepciones respecto de la música, explica que, “aunque contaminadas ya por la razón discursiva, no dejan de ser, primordialmente prelógicas, prerreflexivas y prelingüísticas” (Pelinski, 2000: 277) y considera que la voz tiene una “materialidad pre-social” (Pelinski, 2000:266-267).

Las dos artistas argentinas de las que nos ocuparemos aquí nos permitirán indagar en aquellos aspectos únicos de la subjetividad que, al manifestarse en escena, tienen la capacidad de redefinir los alcances del propio concepto de comunicación.

La máscara de Bárbara Togander

“Utilizar el idioma del lugar produce el gran peligro de entrar en los referentes: ‘suena como tal’. Entran los códigos propios, del lugar, de la cultura musical del país (...) entonces, a la hora de expresar trato de evitar entrar en esos referentes propios del lugar”, explica Togander (Tarrés, 2009). Y continúa: “Sin embargo, hay un permiso de que eso suceda en otro idioma, es como si uno hiciera una traslación”. (Tarrés, 2009). Es en este punto donde aparece en ella la idea de la “máscara” y la elección de otros idiomas para disparar sus improvisaciones vocales: “me pongo una máscara donde aparece otro idioma, otra sonoridad, donde sé que todo el mundo no entiende del todo que es eso que estoy diciendo y esto me da otra permisividad”, aclara; una permisividad que le permite explorar “la desnudez, el desamparo”, que de otro modo sólo podría mostrar “hasta cierto punto” (Tarrés, 2009).

En esos lenguajes lejanos, exteriores, encuentra su decir. Togander reconoce su lenguaje en la máscara que lo sostiene, pero no sólo porque el ocultamiento funciona como permiso, sino porque es en el mismo relieve de la máscara de teatro, aquello que está “delante de la cara” (y recordando que en griego antiguo *persona* significa *máscara*) donde está lo que quiere comunicar.

La utilización de una máscara en el sentido teatral del término mantiene ocupado a quien se vale de ella, y es esta distracción la que le permite perder el

control y dar lugar a la manifestación de las zonas más propias de la subjetividad. Quien puede construir su lenguaje en esa ficción de desplazamiento y descansar en la protección que *a priori* parece proveer, logra conquistar el terreno de la confesión.

Los actores encuentran un subterfugio equivalente al encarnar personajes diferentes a sí mismos, y también consiguen, en ese desplazamiento, el permiso para comunicar su especificidad más radical: es que no hay personaje, ni aún el más lejano, que no se nutra, por entero, de la materia sensible del actor que le da vida.

Sin embargo, es preciso aclarar en este punto que la utilización de una máscara no equivale a esconder algunos elementos para mostrar otros, como si existiera la posibilidad de medir porcentajes en una totalidad divisible: se esconde un 25 % para mostrar el otro 75 %. Lo que hay es una exposición de lo escondido en su condición de escondido. Lo escondido aparece con entidad propia, es decir, no es sólo una pausa, ni se limita a iluminar lo que ya se ha dicho al ofrecer un contraste, ni tampoco se remite a preparar el terreno para lo que vendrá después; en cambio, se ilumina a sí mismo para mostrar su propia oscuridad.

Es frecuente ver al cantante cerrar sus ojos al cantar en gesto de concentración, para entrar en conexión con lo más íntimo de sí. Pero eso puede ser comunicado no solo porque la introspección le permite ir en la búsqueda de algo propio para decir, sino, y principalmente porque está escondiéndolo. Es que el acto de replegarse sobre sí crea, para la audiencia que asiste a esa experiencia, un interés formidable; la retirada como recurso comunicacional tiene una gran fuerza entrópica. Cabe una pregunta: ¿lo que genera interés es la presunción de una presencia oculta tras el pliegue (tras el repliegue) que reclama ser des-ocultada, o es, acaso, la cualidad de plenitud que ostenta la ausencia en el momento en que no anuncia nada más que a ella misma? Tanto Baliero como Togander toman asiento en algún lugar de la segunda afirmación, y desde allí nos miran, nos convocan. Nos exhortan a participar de la creación de un lenguaje nuevo sobre el escenario.

Es que para estas dos artistas, lo que se muestra no es algo que pudiera estar, en rigor, oculto, sino más bien el ocultamiento en sí mismo en tanto

procedimiento que, al restringir, produce una energía que da lugar a una nueva comunicación performativa, al trabajar con una idea de la comunicación que evita identificarse con la transmisión.

Improvisación

Bárbara Togander hace de la improvisación la clave de su trabajo: le sigue insuflando vida a lo que hace, permanentemente, no lo deja morir. Lo sujeta, no lo suelta, lo trabaja y retrabaja para liberarlo, pero construye una libertad que, en su marcha, ostenta siempre la mano que la ha cobijado. La comunicación es, en este caso, un secreto que no se dona terminado, sino que se retiene, se retiene, se inhala profundamente y con fruición, y lo que se ofrece es apenas una frase: “estoy trabajando en eso, pero aún no puedo contarte”. Es como si nos dijeran: “te digo que no puedo decirte, que el material con el que trabajo es un magma inasible y lo que te muestro es la cualidad resbaladiza de mi materia mutante, no el objeto, no la música, sino la fuga de la música”.

Suele asociarse a la improvisación vocal en escena con el acto de soltar, de derivar con ligereza sobre la libertad que aporta la sola presencia de algunas pocas directrices. Pero esa libertad que lidera la búsqueda de un camino en el que haya siempre apertura es el que al mismo tiempo sujeta lo que se va produciendo y lo somete a un trabajo permanente, fatigoso, hermenéutico, replegado sobre su propia materia de manera insistente, vuelto a cocinar una vez devorado. Togander asume esta paradoja y sitúa su voz en esa tensión, tal como lo hace con su idea de la máscara.

La improvisación, en el caso de Togander, funciona entonces como una prolongación de su máscara: así se asegura no alcanzar nunca un decir último que la represente y pueda alojarse demasiado cerca de sí. Expone, de ese modo, la búsqueda siempre renovada como la herramienta de comunicación más poderosa, y se limita a rondar las adyacencias de un corazón al que nunca llega del todo, pero es esa distancia (que es también la del actor respecto de su personaje) la que le permite zambullirse por entero en un ánimo de confesión descarnado, y la que le ofrece su mano para que sea posible dar el salto al vacío.

Carmen Baliero y el deseo de ser infinita

Una mujer sube al escenario: es la cantante y compositora Carmen Baliero (aunque ella prefiera aclarar que no es cantautora, sino que le gusta “inventar cosas”) (Bléfari, 2007). Ha musicalizado los trescientos versos que componen “Las centésimas del alma” (2) de la artista chilena Violeta Parra, y se dispone a cantarlos de principio a fin. Hay, en tal gesto, la intención manifiesta de ser escuchada, y hay también, al mismo tiempo, el deseo de que eso no suceda, de transmitir algo que sea inescuchable. De exponer una textura desmesurada que recuerda las nueve horas del filme *Shoah*, de Claude Lanzmann, una película destinada a no ser vista, o por lo menos, no de la manera tradicional, y que pone en escena precisamente eso: la imposibilidad de su contemplación. Baliero, al proponer una obra que por su exceso es capaz de expulsar a buena parte de su público, encuentra una manera de convocar desde un lugar otro, que exige nuevas formas de relacionarse con una experiencia musical.

El público no permanece indiferente. Algunas personas deciden retirarse durante la presentación. ¿Qué importa en este punto si han disfrutado la propuesta, si no la toleraron, si desde el escenario hay una intención manifiesta de expulsar a quienes se ha convocado a ver el espectáculo o si se trata de un ruego para amar colectivamente a Violeta Parra con mayor intensidad? Nada, y es esto lo que Baliero está poniendo en juego en escena, al producir un lenguaje nuevo que encuentra su posibilidad en la suspensión de todos estos lugares comunes. La dificultad y el escollo se presentan aquí, más que como trabas, como propulsores de otra clase de comunicación. Lo mismo vale para Togander, quien se desviste con la misma máscara con la que se viste para desvestirse; una máscara que no habla por ella sino que *es* ella, siempre, también cuando se le despega para llevarla hacia el centro de su propia palabra.

“Lo que me estimuló para musicalizar “Las centésimas del alma”, de Violeta Parra, fueron sus hilos conductores, principalmente, el número como protagonista. La idea implícita de ser infinita”, explica Baliero (*El diario de La Pampa*, 2010). “La idea implícita de ser infinita”, dice, y transmuta la imposibilidad de aprehensión de

tamaño obra en un infinito fecundo, desbordante, escurridizo por excesivo. Y volvemos a *Shoah*, un film que hemos trabajado con anterioridad a propósito de la cuestión de la representación estética del horror en cine y teatro: su ostensible exceso sólo termina dando la sensación de que todo queda aún por ser contado, pues si algo pudiera ser realmente dicho allí estaríamos en presencia de un objeto cultural de más corta duración (Souto Carlevaro, 2010).

El desborde, en el caso de “Las centésimas del alma” es el lugar en el que aguarda la posibilidad comunicativa y es allí donde viven las entrañas de una pieza que desea convocar al público todo, aún a aquel al que expulsa porque no soporta la progresión numérica con la que están tejidos los versos y la ilusión de totalidad que proyectan con desenfado, y decide abandonar la sala a los pocos minutos. La fuerza ascendente que se dibuja sin avisos ni advertencias construye para el auditorio una situación en la que irse o quedarse pasan a ser opciones irrelevantes, porque la comunicación que se propone se sitúa más allá de aquellas: lo que importa aquí es la exhortación a vivir una experiencia sin posibilidad de resolución, que se convoca como una caricia inquietante, plena de potencia dramática.

El lenguaje de la textura como lenguaje

Lacan ha redefinido el algoritmo Saussureano que funda la disciplina lingüística, y por ende, la relación significante-significado, al explicar que el acceso al significado permanece barrado por efecto de la represión, que no es posible establecer un anclaje último del sentido y que finalmente, lo que hay es pura deriva de la significación. En este sentido, ha dicho que “nadie dejará de fracasar (...) mientras no nos hayamos desprendido de la ilusión de que el significante responde a la función de representar al significado, o digamos mejor: que el significante deba responder de su existencia a título de una significación cualquiera”. (Lacan, 1975:478).

La clase de artistas de las que nos ocupamos aquí nos permite pensar que existe la posibilidad de una comunicación escénica que no busca ni añora una correspondencia entre significado y significante, y que la deriva de la significación,

lejos de tratarse de una “insuficiencia” es lo que permite la apertura del sentido, y con ella, la posibilidad de que aquella zona irreductible de la subjetividad pueda ofrecerse a un otro, y someterse, recién entonces, a una relación social que terminará de constituirla, pero que desde luego no se definirá en un todo por ella.

La deriva de la significación no es, entonces, una condena para la comunicación escénica, sino, por el contrario, lo que la amplía y enriquece. Si existe un sentido, está en el ondular de esa deriva, en su condición errática, constante y necesaria, y nunca en lo que está detrás. O, dicho de otro modo (y siguiendo con esta idea, “decir de otro modo” es, siempre, decir otra cosa), si hay un significado escondido, barrado, no se trata de levantar esa barrera para acceder a él, sino de que nos hable en su condición de “escondido”, pues allí radica toda su potencia. La creación de un lenguaje escénico propio, que no se ajuste en un primer momento a las expectativas del público ni a su gusto ya entrenado y configurado por tratarse de algo, precisamente, nuevo, resalta la cualidad derivativa de la significación, y su renuencia intrínseca a anclar en un significado último que pudiera corresponderle.

Dicho esto, es importante señalar que para Lacan hay algo que puede darnos una “pista” sobre el significado que permanece oculto tras la barrera de represión, y es el discurso poético, con la figura retórica de la metáfora. Lo interesante de las artistas de las que nos ocupamos aquí es que los hechos artísticos que producen no se consuman en el acto de acceder a ese significado oculto. Es así como, tanto en las obras de Baliero como en las improvisaciones de Togander y su idea de la máscara, lo que se pone de manifiesto es que la existencia de un significado último (y por ende, de su transmisión en calidad de “tesoro” develado) es irrelevante, y que la carne del hecho artístico vive en el significante. La imposibilidad de acceso a un significado último es lo que otorga la posibilidad de construir un lenguaje estético capaz de proyectarse más allá incluso de las propias intenciones expresivas del artista, atravesadas por el deber-ser social, ya introyectado.

Togander utiliza lenguajes ajenos para que no se entienda del todo lo que está diciendo (Tarrés, 2009), y Baliero elige siempre el timbre por sobre el contenido de sus producciones, y si el contenido toma protagonismo, es porque nos habla de la forma, y no al revés. Esto no quiere decir que estemos en presencia

de un anhelo de la pura forma, o que no haya toma de posiciones, ni se trata de la pura estetización desvinculada de todo criterio, o de que las palabras no sean importantes. Por el contrario, para Togander lo son hasta el punto de que no podría cantar en castellano, su idioma, porque “las palabras tendrían un peso que no lo podría soportar” (Tarrés, 2009). De lo que se trata, en todo caso, es de desnudar la palabra, de “des-ocultarla” en lo que tiene de material, no en lo que tiene de representativo. La palabra, entonces, entendida como un espacio pleno de significación inmediata.

Baliero explica que no recordamos canciones completas: apenas una frase, una melodía, y escuchamos esperando que llegue ese momento en especial. “Quise hacer un disco que trabajara sobre esa idea. Hay canciones cuya letra no recordaba completa y tampoco me interesó buscarla. Son retazos, pedazos de boleros: la resaca. Y a veces ni eso”, detalla. (Fischerman, 2005). Pero no está hablando aquí de falta, o de pérdida, ni tampoco de mutilación: aproximarse a las canciones a partir de la fragmentariedad de la memoria como clave es, en cambio, una demostración de potencia, de riqueza. La cualidad inagotable de la memoria imprecisa es el elemento que desvía la creación hacia un cosmos desbordante. La falta, en todo caso, funciona a modo de disparador, de proyector para salir de la forma constrictiva de la canción completa, cerrada. Una canción completa no desborda, habla de sus bordes. La memoria fragmentaria, en cambio, desgarrar, con sus filos irregulares, el espacio que la asfixia y consigue dibujar nuevos territorios, esta vez sí, inagotables.

Cuando Baliero dice que canta “la resaca”, apenas “pedazos de boleros”, está quitando manualmente el foco generalmente puesto en un referente externo (en este caso, la canción original), para colocarlo en la pura materialidad de su versión, que más que versión es creación de una nueva existencia que atrae hacia sí todos los elementos circundantes y los fuerza a hablar de ella. Escuchar sus versiones es olvidar los originales, y aunque su existencia sea irrefutable, hemos partido como espectadores a su zona de trabajo y los referentes se ven cada vez más borrosos, derretidos, lejanos.

El filósofo Oscar del Barco, a propósito de los “espectáculos” que montaba aquel actor cordobés inclasificable que fue Bonino, ilustra una situación similar en

la que los referentes se desdibujan y estamos en presencia de un hecho teatral fuertemente autorreferencial: “sus apariciones se daban en esos espectáculos que esencialmente eran lo que eran y no un “espectáculo”. No narraban algo existente fuera del propio espectáculo, sino un hacer allí mismo como acto-acto (o acto sin trascendencia: la vuelta sobre sí del acto que se libera de connotaciones impropias” (del Barco, 2011:516).

En las producciones de Togander y Baliero, la comunicación escénica no se dirime en el logro de transmitir una verdad oculta, latente, que espera su revelación: en cambio, es posible rastrear en ellas formas de la comunicación que trabajan en la textura de la voz, en el idioma mismo más que en lo que nombra, en los timbres sonoros (quizá para Baliero lo más importante), en la transpiración y el agotamiento físico de una Violeta Parra que ha escrito “Las centésimas del alma” en seis horas y respiran en la respiración de una Carmen Baliero que se las ha arreglado para contar ese secreto en el pulso orgánico de su fatigosa versión. Allí, el énfasis no está puesto tanto en lo que se dice sino el agotamiento con el que se lo pronuncia, del mismo modo en que la sola presencia de la máscara con la que Togander oculta importa más que lo ocultado.

Cuando Baliero se sienta a cantar “Las centésimas del alma” en versión completa, con sus trescientos versos, no nos está diciendo que en ellas está todo lo que Violeta quiso expresar, sino, por el contrario, nos habla de la falta, del hambre con que, mientras las escribía, soñaba con alcanzar los mil versos, y de la materialidad manifiesta de un cuerpo cansado que se lo impidió. Nos está señalando, más que las palabras efectivamente pronunciadas, aquellas otras que, aún en una superficie tan extensa, no han logrado calzar todavía en ese tapiz de vida, amor y muerte. El hecho de que esta obra de Violeta Parra se interprete completa no obedece a la pretensión de dar una idea de exhaustividad, sino a todo lo contrario: a iluminar, con enorme intensidad, el lugar en que esos contornos se hieren para dejar pasar lo infinito.

Un lenguaje propio

Es importante hacer una salvedad: tanto en el caso de Baliero como en el de Togander hay un diálogo intenso, sostenido y reconocible con otras músicas y géneros. Es que la creación de un lenguaje nuevo no equivale a cancelar la presencia del intertexto musical; de lo que se trata es de abordarlo desde una distancia fecunda que no reenvíe automáticamente hacia lo evocado, sino que desvíe desde lo evocado hacia el deseo de transformarlo.

En la construcción de un lenguaje estético nuevo, lo que le es propio a cada creador dialoga con lo que hay de único en quien escucha. No es porque “es lo que nos pasa a todos” que podemos asistir a estas manifestaciones, sino porque hay algo que, en el caso puntual de estas artistas, les ocurre sólo a ellas y de un modo absolutamente singular, y es esa especificidad la que le habla a quien ha de recibirla. Ambas especificidades son distintas y no homologables. No hay, entonces, comunicación desde la identificación sino desde la diferencia.

Cuando decimos que las dos artistas de las que nos hemos estado ocupando aquí construyen un “lenguaje propio”, no nos estamos refiriendo a un trabajo escénico con elementos irreconocibles: las palabras que Baliero utiliza al cantar “Las centésimas del alma” pertenecen al castellano, forman parte del código compartido, han sido escritas por una autora reconocida, y la elección de este repertorio pone de manifiesto la presencia de un intertexto musical identificable, además de que cuando Baliero termina su presentación saluda a su público, tal como se estila de acuerdo a los códigos de la performance en escenario. La construcción de un lenguaje propio se produce en otro plano, que coexiste con el del lenguaje que nos es familiar y mantiene con sus elementos una relación dialógica, que puede ser más o menos violenta, pero que no por eso los cancela o desestima. Los materiales con los que trabajan Carmen Baliero y Bárbara Togander pueden ser preexistentes, dado que lo que les permite crear sus sendos lenguajes estéticos no son en sí las piezas de que disponen, sino el modo único en el que se apropian de ellas.

Notas

1. En la música jazz, *scat* es un tipo de improvisación vocal que incluye sílabas sin sentido, y transforma a la voz en un instrumento percusivo y musical más.
2. La pieza está compuesta por versos en forma de décimas. Una décima es una estrofa constituida por diez versos octosílabos.

Bibliografía

- Bléfari, Rosario (2007): "Decapitada", en *Página/12*, suplemento *Las 12*, 28 de septiembre. Versión digital disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3623-2007-09-28.html> (Consulta realizada el 17 de enero de 2012)
- del Barco, O. (2011): *Escrituras*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- *El diario de La Pampa* (2010): "Carmen Baliero en el ATTP", 11 de Diciembre. Versión digital disponible en: http://www.eldiariodelapampa.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=70652:carmen-baliero-en-el-attp&catid=28:actualidad-cultural&Itemid=11 (Consulta realizada el 17 de enero de 2012).
- Fischerman, D. (2005): "De qué hablamos cuando hablamos de amor", en *Página/12*, suplemento *Radar*, 4 de enero. Versión digital disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1937-2005-01-07.html> (Consulta realizada el 22 de diciembre de 2011)
- Lacan, J. (1975): *Escritos I*. México: Siglo XXI.
- Pelinski, R. (2000): *Invitación a la Etnomusicología*. Madrid: Akte.
- Souto Carlevaro, V. (2010): *El silencio como palabra. Memoria, arte y testimonio del horror*. Buenos Aires: Prometeo.
- Tarrés, F. (2009): Entrevista digital a Bárbara Togander en "Músicos x músicos", tercera parte. Disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=Dr4sGIIargY&feature=related> (Consulta realizada el 11 de enero de 2012).