



Curayú (2018), Ópera documental,
experiencias de composición contemporánea
que se nutre de su contexto multidisciplinar

Edwin A. García Cáceres¹
José Ramón Castillo²

1 Compositor, director de orquesta y guitarrista. Licenciado en Música y Diplomado en Docencia Virtual / Actualmente se encuentra vinculado a la Fundación CADEM como: Director Artístico y Musical de la Orquesta Jóvenes Arcos y Coordinador del Centro Académico de Música Moderna y Sonido. E-mail: edwinsantafe@gmail.com

2 Director de teatro y dramaturgo. Magister Scientiae en Literatura latinoamericana / Docente Asociado a dedicación exclusiva de la Universidad Nacional Experimental del Táchira. Actualmente Becario en Brasil por la OEA/Grupo Coimbra en la Maestría en Literatura Comparada de la Universidade Federal da Integração Latino-americana (2017-2019). Actualmente reside en Foz do Iguaçu (Brasil). E-mail: josecas99@gmail.com

Resumen

La identidad cultural nace del imaginario popular, y acercarnos a esta premisa desde la ópera es todo un desafío, por ello tomamos como *leitmotiv* algunos mitos originarios de Los Andes para generar una propuesta que logre combinar dos áreas bastante amplias. El objetivo principal de la investigación es presentar el *work in progress* de la trilogía Curayú (2018), de Edwin García y José Castillo, como intento de Ópera documental, de manera que permita hacer el seguimiento del proceso creativo desde la primera propuesta musical, permitiendo anexar el teatro y el video en diferentes períodos como resultado de residencias artísticas realizadas entre los autores. El fundamento metodológico reside en demostrar las etapas de comparación entre las propuestas y las innovaciones de composición que se pretenden aplicar, en una estructura dialéctica y dinámica, por ello se plantea una disección del proyecto desde el concepto original, la elaboración de los dispositivos artísticos, la redacción del libreto para los actores/cantantes y los guiones para teatro y video, demostrando que la composición es cambiante en cada período creativo, sin olvidar el contexto mitológico indígena. En conclusión podemos decir que el proyecto de la composición de la trilogía Curayú, ópera documental, crece bajo una amalgama de miradas multidisciplinares dinámicas y tal vez avancemos hacia una propuesta de este género en las artes.

Palabras clave: ópera, artes, mitología, *work in progress*.

Introducción

Los procesos creativos siempre son activos, dinámicos y polifónicos en cada uno de quienes se aventuran por el camino de la exploración artística, tal vez esta es la razón por la que nace la ópera *Curayú* (2018), en una suerte de trabajo que se conecta con imaginarios propios de la región en la que ha sido concebida, que en este caso son Los Andes venezolanos. Durante más de seis meses se ha trabajado en una Residencia de Creación Artística Online en la elaboración del libreto y en la composición musical, con encuentros semanales donde José Ramón Castillo y este servidor, agregamos una temática particular y de allí surgieron cantidad de aristas que vamos a ir deshilvanando a lo largo de la ponencia.

Desarrollo

Iniciemos el recorrido, existe un *leitmotiv* que obliga generar la pieza en una relación de espacio y tiempo donde se cruzan diferentes elementos como son la disposición de investigar, la recopilación de datos, la organización y exposición de estos datos. Por eso el proceso de escritura desde su idea inicial está supeditado a un concepto y este es el que va a definir el lenguaje estético resultante, permitiendo un intercambio de variables en el contexto del artista y su pieza. Hasta este momento *Curayú* se basa en un relato originario que nos ha seguido en los últimos años en diferentes períodos. Tanto para mí como para José Ramón Castillo, las conexiones de su entorno con la historia y los relatos míticos son la base esencial de su producción artística, como lo fue con la puesta en escena de *El jamás vencido*, ópera de Edwin García estrenada en 2012, pieza que expone los últimos instantes de la vida de Cipriano Castro, presidente de Venezuela, que llega tras una larga campaña llamada Revolución Restauradora (1899) y produce un cambio radical en la cultura venezolana del siglo XX. Esta ópera se centra en los sueños agónicos del personaje, por esta razón el compositor busca una estructura que se pasea por diferentes estilos y escuelas contemporáneas. Esto nos ha llevado a explorar en la profundidad de los imaginarios andinos de la región, claro ejemplo la producción de la ópera *El Jamás Vencido* en 2012³.

En tal sentido, se retoma la búsqueda del mito y se enfoca en los relatos de las Aguas en las montañas andinas que proporcionan un enorme acervo de historias, aun hoy algunas sin recopilar,

3 Ópera *El Jamás Vencido*, con puesta en escena de José Ramón Castillo. Para mayor información pueden buscar en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=5xhAQX-A0is>.

aunque hay muchos registros que han sido tomados de los moradores que conservan la memoria cultural activa (Clarac, 2005). El estudio del mito se ha realizado de manera sistemática en los últimos años, lo que nos deja un margen de movilidad para entender ese panorama. La unificación de los relatos y su idea de unificarlos a una estructura de ópera será la plataforma sobre la que vamos a generar un lenguaje particular.

Curayú viene a ser este guerrero de la obra homónima de Cesar Rengifo, dramaturgo y artista visual de una vasta obra en Venezuela durante el siglo XX, que construye personajes desde la presencia Caribe en tierras del centro del país⁴. La ópera *Curayú* toma este nombre, pese a que en la obra original es un piache, acá será el guerrero que aparece transformado en varios personajes, por eso la variedad tónica de las voces al momento de escribirlas para el personaje central. *Curayú* se prepara entonces para encontrarse con el caos de la destrucción de los mantos acuíferos, y por eso jugamos al sueño, porque él duda en los primeros cuadros. Hemos tratado de hacer una conexión melódica entre Arca y su hijo para dar una transición, sin embargo él es impetuoso, y ella una guerrera impaciente, es allí donde radica su paralelismo, pues uno desciende del otro.

En vista de este resultado nos encontramos en una diatriba y decidimos que podríamos hacer un juego semántico entre los nombres de los personajes y tratar de acercarlos, lo que nos da como resultado que Arco y Arca se mueven en el limo, con tonalidades que nos llevan a una sinuosidad cuando están juntos, luego, *Curayú* renacerá de las aguas para aparecer como niño, como joven y como anciano, en una suerte de variaciones particulares de su cuerpo sonoro, trinos constantes y glissandos. Al organizar el texto nos topamos dos grandes movimientos generales: uno inicial, la morfología de texto, que va en caídas y sobresaltos, dando la sensación de silencios, caídas y ruidos, que estaremos en una composición sin estructura fija pues busca la reproducción del torrente de agua; en segundo lugar, las tonalidades y orquestación van en función de los estados donde se mueve cada personaje, para esto, abarco un registro bastante amplio para diferenciar las tonalidades de cantantes del mismo color, por ejemplo: para *Curayú* el tenor ha de moverse en función de su amplitud, desde bajos hasta agudos, pero esto igual lo ha de hacer la Serpiente en un coro polifónico, estas diferencias y similitudes darán a la pieza un espectro más amplio y multiforme.

4 *Curayú o el vencedor* es una de las piezas más importantes de Rengifo, que conforman junto con *Obscéneba* y *Apacuana* y *Curiacurión* obras de reivindicación de las voces de los dominados.

Los intervallos y el registro son parte fundamental en la construcción de cada personaje y en algunos el ritmo. Volvemos a tener ejemplo de ello a Curayú, representado por la nota Do en tres registros distintos y las montañas por un grupo de notas (alturas variables) en un ritmo constante y así sucesivamente... el cuerpo sonoro de Curayú está construido por las notas Mi (E) - La (A) y Sol (G) - Do (C), cada grupo es una cuarta justa y esto proporciona una relación ambigua, juntos los bloques nos dan una sensación tonal y manejados independientemente, nos dan una sensación atonal o mixta. El juego (alterando) o combinación de estos sonidos, dan al personaje principal su *leitmotiv* (Fig. 1)⁵.

Fig. 1



El lenguaje musical de *Curayú* está inspirado en el estudio y símbolo de la música de compositores como: Arvo Part, John Cage, Krzysztof Penderecki, Pierre Boulez, Alban Berg, George Crumb y Edgar Varèse, y el manejo libre de la música al servicio de la estructura. El conocimiento de las diferentes técnicas utilizadas en el siglo XX y en el pasado, desarrollan un lenguaje personal de momentos que están inspirados por el texto, como lo podríamos notar en los Ciclos Lorquianos de George Crumb, pero se puede evidenciar también que algunos momentos musicales compuestos han inspirado a la construcción de pequeños episodios del guion o el cambio⁶. Curayú y la parte mitológica que involucra a la obra, ha propuesto un lenguaje contemporáneo, la disonancia prima en gran parte de la obra –estructura–, esto como símbolo del choque de dos realidades: el mito indígena de los andes (varios dioses); y la religión sembrada por la conquista (un solo dios), esto marca un método compositivo muy particular, donde los intervallos, el ritmo y los sentimentalismo se mezclan en función del todo; el timbre, el registro y el color, lideran los motivos y frases –como en la estructura de construcción de John Cage–, la música se extiende de su rol habitual (Celedón 2008).

5 Imagen de la versión editada con el Programa Sibelius del motivo del personaje Curayú (*work in progress* / ópera documental) del compositor Edwin A. García Cáceres.

6 Saura A. Y Soto J. (2010), La experimentación tímbrica de George Crumb.

La música en este trabajo se ha inspirado también bajo los referentes grabados y publicados por innumerables fuentes etnomusicológicas y musicológicas de Suramérica, cabe destacar o mencionar el trabajo de Fuentes (2015) *La música del pueblo Wiwa: trabajo de campo y aplicaciones en la composición contemporánea*, donde de manera significativa se hace un aporte al lenguaje del siglo XX y sirve de inspiración a nuevas maneras y formas de tratar o recrear sensaciones, momentos propios de la época de los pueblos originarios, como podemos observar en la siguiente imagen (Fig. 2), donde se percibe una dualidad, entre estabilidad melódica e inestabilidad en la métrica y armónica⁷. El compositor no busca crear una nueva técnica de composición, sino a modo de observación y reevaluación manifestar momentos con técnicas desarrolladas desde siglo XV al siglo XXI, en una manera de trabajar de forma abierta (Nieto, 2010).

Fig. 2

Curayú...



Conclusión

Para concluir podemos decir que las constantes conversaciones entre los dos autores hacen que la obra tenga vida propia, en diferentes momentos se han hecho cambios radicales o una visión más amplia de su forma, por eso la música en Curayú es una fuente constante de imágenes y metáfora. Para efectos de este *work in progress* se está mostrando esta simbiosis de trabajo que va en constante comparación, permite mostrar un diálogo más orientado hacia la construcción del lenguaje literario y musical, que es dinámico y multidisciplinar de diversas escuelas artísticas.

⁷ Imagen de la versión editada con el Programa Sibelius de un pasaje del personaje Curayú (*work in progress* / ópera documental) del compositor Edwin A. García Cáceres.

Referencias

- Clarac, J. (2005). *El "mito total": razones de su vigencia entre los indígenas y campesinos de Mérida, Venezuela*. Boletín Antropológico. Año 23, N° 63, enero-abril, 2005. ISSN: 1325-2610. Universidad de Los Andes. Mérida. pp. 67-74.
- Celedón, G. (2008-2012). *John Cage y la posibilidad de pensar el sonido como acontecimiento. Aproximaciones filosóficas a su obra*. Revista musical chilena Texto en línea: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rmusic/v69n223/art06.pdf>
- Fuentes Hernández, Fabio M. *La música del pueblo Wiwa: trabajo de campo y aplicaciones en la composición de música contemporánea* [en línea]. Semana de la Música y la Musicología: Música actual y tecnologías aplicadas, XII, 28-30 octubre 2015. Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Buenos Aires. Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/musica-pueblo-wiwa-trabajo-campo.pdf>
- Nieto, V. (2010). *La forma abierta en la música del siglo XX*. Texto en línea: <http://dx.doi.org/10.22201/iie.18703062e.2008.92.2264>
- Rengifo, C (1989). *Obras*. Tomo I. Mérida: Dirección de Cultura y Extensión de la Universidad de Los Andes.
- Rengifo, C (1978). *Aquiles Nazoa. Obras Completas*. Volumen I. Tomo I. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Saura, A. y Soto J. (2010). *La experimentación tímbrica de George Crumb en Songs drones and refrains of death sobre Canción del jinete, 1860 de Lorca: el lenguaje musical y verbal como actos comunicativos*. En la Revista: Espéculo. Texto en línea: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/151583.pdf>