

Jean-Jacques Lemêtre. Sonoridades. La música y el teatro.

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

María Inés Grimoldi (*)

Resumen: La música teatral es la menos explorada de las artes teatrales. Muchos directores la consideraron un relleno y la utilizaron como elemento decorativo, como música de fondo, música para ambientar o dar clima. Hay una desvalorización de la música en el teatro. No pasa lo mismo con la escenografía, el vestuario, ya que se la piensa muchas veces como un agregado y no como una parte esencial en el laboratorio de la creación.

Palabras clave: música - dramaturgia - sonido.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 123]

En realidad, hay una partitura formada por ruidos, voces, sonidos casuales de escena, sonidos creados para la escena, cuerpos, instrumentos musicales, etc. Los sonidos pasan a ser el otro texto del director que se sirve de ellos para significar allí donde las palabras redundan o no llegan al espacio de la abstracción que posibilita el sonido. El músico teatral debe interpretar las voces de los actores, lo que sucede en la escena para proponer, imaginar y probar sonidos. El músico teatral debe ser un actor más que cada noche ejecute su partitura. Estamos llenos de sonidos y cada uno de ellos trae muchos recuerdos que aparecen en la representación teatral.

Jean-Jacques Lemêtre es el músico del *Théâtre du soleil*. Es intérprete, compositor y luthier. Ha estado en Buenos Aires dando conferencias sobre su modo de entender la música en el teatro. Él se define como el único "músico de teatro". Ha elaborado más de setecientos instrumentos de todo tipo. Y tiene más de cuatro mil en La Cartoucherie en París. Trabaja con la voz del actor, saca su afinación o desafinación, su timbre y su color y desde allí modifica o construye el instrumento. Es como si cada actor necesitara su instrumento particular. Los ensayos comienzan en un escenario donde cada uno es generador de una pequeña melodía. La música se improvisa en cada ensayo hasta que toma la forma deseada y elegida para el estreno de la pieza. No escribe la música porque no necesita hacerlo. El músico es un artista que concreta sus proposiciones. Con respecto a esto, dice Lemêtre:

"Es fundamental para el músico dejarse guiar, escuchar, mirar, gustar y degustar cada palabra ensayada, dejarse impregnar por las lágrimas del comediante. El músico teatral es distinto del músico de una orquesta. Puede hasta desafinar, incluso olvidar la técnica del instrumento, o hablar con los actores sin utilizar una gramática musical."

Lo fundamental es desprenderse del naturalismo y de lo psicológico. La música tiene el rol de estimular al intérprete a descubrir en su interior una razón para ponerse en movimiento, por fuera de los modelos de conducta cotidianos. Y la técnica tiene que ponerse al servicio del teatro antes de ponerse al servicio de la música.

La tarea se inicia en el *Théâtre du soleil* con ejercicios de precalentamiento físicos y vocales, y se sigue con trabajos de improvisación entre los actores. El músico en escena debe recibir todo de un golpe: palabras, imágenes, la interioridad de los personajes, la sinceridad, la verdad y las dudas. La escucha es algo que se trabaja, se comprende, se oye, puesto que el actor es el músico de las palabras y la voz hablada es como notas con una altura muy precisa. Según Lemêtre:

Para mí no hay fronteras entre cantarlas y hablarlas. Es la misma familia. El músico debe oír hablar como cantar lo escrito sobre una partitura y acordar sus instrumentos de acuerdo a la gama de voces de cada comediante en sus roles. Tanto en el teatro como en la danza se habla el lenguaje del cuerpo. Y esto remite a la existencia de un vocabulario y una gramática. Para mí este lenguaje se compone de tres elementos: melodía, ritmo y armonía. Una persona puede tener ritmo en una parte del cuerpo y melodía en otra. En el conjunto, entonces, cada uno encontrará una armonía determinada. El proceso de trabajo es hacerlo consciente como cuando una persona camina y respira. El músico debe gozar de la profundidad de sus personajes, de las emociones desconocidas, de sus complejidades, de sus cuestionamientos, curiosidades, vivencias, destino, de los más allá de la humanidad; los sueños, los deseos apasionados, los interrogantes y contradicciones. Todas estas palabras deben ser llevadas a la música.

Lemêtre le da mucha importancia al consenso interdisciplinario entre todos los hacedores de una obra. Los actores junto al director y el compositor o músico, deben conformar un triángulo de entendimientos. Esta es la premisa para lograr una buena puesta en escena, un verdadero encuentro, un verdadero intercambio a fin de posibilitar que fluya la improvisación, las proposiciones constructivas sinceras y concretas, el deseo real de ponerse al servicio del teatro. Las leyes no son inmutables, se las puede transgredir en buena medida. El compositor, por ejemplo, no debe dar tiempos obligados de la música sino seguir la acción. Los actores deben buscar la música de los cuerpos, teniendo en cuenta que

el cuerpo es una especie de clave musical. Es el proceso opuesto al de la ópera a la que deben adaptarse los otros artistas que integran la pieza.

La Ópera

La ópera suele ser llamada teatro lírico. Eso se debe a que transcurre en un escenario, cuenta una historia y los personajes cantan en lugar de hablar aunque existen parlamentos hablados y lo habitual es que los diálogos sean cantados. La reticencia a los cambios y la conservación de un modelo tradicional fueron generando con los años ciertas pautas que establecieron un cliché natural para los espectadores del género. El aria suele ser un espacio en el que cantante expone sentimientos y pensamientos de manera directa al público o hacia un interlocutor. La ópera atesora sus códigos, y un rasgo característico, es que mediante monólogos el personaje-cantante explique lo que deba ser explicado. La tendencia a la explicación, algo impropio en el teatro actual, se manifiesta en la ópera repitiendo la historia que se cuenta, a veces haciendo resúmenes de los capítulos anteriores. Una historia es contada desde distintos puntos de vista; están aquellos que relatan acontecimientos ocurridos en el escenario y están los que nos instruyen acerca del pasado.

La ópera proporciona una confluencia de sentidos y las artes se reúnen a su alrededor de manera grandilocuente. Esto es parte del artificio. El sentido de la escena y la fábula están dados en el formalismo y el artificio extremo de la ficción. La importancia de no ocultar el artificio, sino más bien de hacerlo evidente, es propia del código de la ópera y se diferencia sustancialmente del teatro.

Los temas operísticos son muy variados ya que acude a las mitologías, a las religiones e historias remotas. Suelen trasladarse al mundo actual óperas que transcurren en siglos anteriores, ya sea con el vestuario y la escenografía. Esto obedece a una intención de los directores de crear una proximidad mayor con los espectadores. También tomó obras teatrales y las llevó a su género.

El vínculo entre la música y la puesta en escena es complejo ya que debe tender a la armonía y a la integración. El camino del teatro hacia la ópera consiste en recuperar cuanto hay de teatro en la ópera y trabajar sobre las historias contadas-cantadas. Es una confluencia de la lectura del libreto y el sonido de la música.

En la ópera todo está determinado por la partitura: si entre lo que dice un personaje y la respuesta del otro hay un tiempo inmodificable de dos segundos, será imposible llevarlo a cabo cuando la partitura cuente con cuatro redondas.

Los grandes como Puccini, Verdi, Wagner y Mozart, fueron todos compositores con un gran sentido de la teatralidad. Escribían sus partituras a partir de ritmos y estos estaban comprendidos dentro del marco de la situación que contaban.

La aparición del cine, del video, de las proyecciones de imágenes, la introducción del lenguaje de la historieta en la ópera es bastante reciente, unos quince años, y permite la creación de universos visuales imposibles de lograr sólo con la escenografía. La función del direc-

tor es imprimirle un lenguaje estético a su obra y para eso es fundamental la elección de colaboradores afines: vestuaristas, escenógrafos, iluminadores, encargados de animación, etc.

Los directores de ópera suelen preguntarse cómo lograr que se interprete cantando y que se cante interpretando. La pregunta sería si pueden los cantantes convertirse en actores. Su concentración se centra esencialmente en el canto, deben cuidar su emisión vocal sobre todo cuando les toca una nota difícil y no estar en posiciones incómodas o hacer movimientos demasiado bruscos. En ese momento queda en un segundo plano la actuación y la emoción.

No se trata de hacer luchar la palabra contra la música sino de integrarlas. Los directores trabajan sobre la actuación de los cantantes en lo corporal y en lo gestual. Para Žizek la música se establece en una intersección entre naturaleza y cultura. El status sexual de la voz se satisface a sí mismo, configura un lugar en donde los opuestos convergen. Por un lado el exceso, el plus de placer, asegura que esa voz de la seducción por excelencia indique el momento en que la mujer se torna divina o diva. La voz asexuada del ángel, personificado en la figura del castrato, alcanza la categoría sublime del objeto vocal asexuado.

La relación de los cantantes con el director de orquesta es un tema a tener en cuenta. Se les suele sugerir que impulsen a la orquesta en lugar de ir ellos a remolque de la misma. Eso debe ser provocado por ellos con su energía interna. La pregunta sería la siguiente: ¿quién manda?, ¿la orquesta o los cantantes? La orquesta y la fuerza de la música pueden arrastrar a los cantantes, el caso inverso es que esa energía proceda de ellos; de ese modo la orquesta tiene que obedecerles y ponerse a sus pies. Otra de las propuestas es olvidar lo que va a contestar el compañero, dejarse sorprender, intentar olvidar lo que dirá uno mismo, no preparar nada psicológicamente y no encontrar la respuesta hasta el mismo instante en que se canta, de modo que el gesto no haga brotar la palabra y las notas, sino la propia idea y el cuerpo. Para eso es importante no saber nada de antemano, admitir que las palabras pronunciadas pueden no reflejar la intención o el pensamiento.

Las repeticiones a lo largo del tiempo gastan las emociones. Lo mismo sucede en el campo teatral. Para refrescar la intensidad dramática hay que retornar a las ideas, a lo que subyace en el interior de las escenas. Desestructurar lo estructurado impone cambiar el diagrama de la puesta ya que las reposiciones exigen tanto trabajo como las creaciones. Se hace necesaria la elaboración de nuevas imágenes que produzcan emociones frescas e intensas.

En relación con los conceptos de Jean-Jacques Lemêtre creo que se da un proceso inverso. La ópera parte de una estructura rígida, muy pautada, con códigos fijos, con una partitura inmodificable y luego se desestructura con los tiempos para volver a generar sentido en la actualidad y seguir emocionando y siendo universal. Y en el caso del músico de *Théâtre du Soleil* parte de la falta de estructura, de la creación improvisada de la música en relación al personaje o al momento de la pieza y la fijación viene después, al final cuando tiene que llevar

todo eso a la partitura, después de muchísimos ensayos y de evaluar las diferentes posibilidades del actor y de la escena.

Actualmente muchos directores acercan a los actores-cantantes a interpretaciones modernas para vencer los desgastes propios del tiempo y de las épocas. Aunque el público de ópera, en general, es muy reticente a los cambios, es conservador y la mayoría prefiere puestas tradicionales, se puede decir que cada vez más la ópera se renueva con trasgresiones de todo tipo (vestuario, escenografía, uso de los globos de la historieta, proyecciones cinematográficas) no sólo para captar nuevos públicos sino porque es un género que sigue vivo porque muta, cambia, incorpora nuevas tecnologías, nuevos lenguajes y aún prácticamente todas las artes: la música, la danza, el canto, la literatura, las artes plásticas.

Referencias bibliográficas

Entrevista (mayo 2013) realizada por la autora del trabajo a Jean-Jacques Lemêtre.

Pahlen, Kurt, (1981) *Diccionario de la Ópera*. Emecé.

Rosenzvaig, Marcos, (2012) *Las artes que atraviesan el teatro*. Capital Intelectual.

Zizek, Slavoj, (2010) *La música de Eros, ópera, mito y sexualidad*. Prometeo.

Abstract: The theatrical music is the least explored of the theater arts. Many Directors considered it a filling and used as a decorative element, background music, music for the mood or giving climate. There is a devaluation of music in the theater. The same does not with the scenery, the costumes, as it's often thought as an aggregate rather than as an essential part of the laboratory creation.

Keywords: music - drama - sound

Resumo: A música teatral é a menos explorada das artes teatrais. Muitos diretores consideraram-na um recheado e utilizaram-na como elemento decorativo, como música de fundo, música para ambientar ou dar clima. Há uma desvalorização da música no teatro. Não passa o mesmo com a cenografia, o vestuário, já que a pensa muitas vezes como um agregado e não como uma parte essencial no laboratório da criação.

Palavras chave: música - dramaturgia - som.

^(*) **María Inés Grimoldi:** Postgrado en Gestión Cultural y Maestría de Teatro y Cine. Licenciada en Letras (UBA)

Diversidad de Convenciones Actorales y Teatrales. El Teatro como herramienta para el acceso al campo de lo simbólico.

Adriana Grinberg ^(*)

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

Resumen: Existe un permanente desafío, para la enorme gama de expectativas de los actores, en la vastísima oferta de tendencias. Incluyendo desde las vertientes académicas a las más innovadoras y desde el espectáculo comercial al off y de inclusión social. Diferenciar estas convenciones facilita la tarea de la búsqueda incesante entre el semillero de teatristas incipientes hacia la definición de códigos de transmisión de saber teatral y estilo que promuevan tendencias cada vez más claras. Si las nombramos, existen. Especialmente en sectores de alta vulnerabilidad.

Palabras clave: dramaturgia - vulnerabilidad - inclusión social

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 126]

“La sola presencia del actor, resulta enojosa porque encierra un reclamo, o la evidencia de que el cambio es posible”. (Ricardo Bartís) ¹

“Puedes hacer esta obra de una manera que nadie más puede, porque es una obra sobre un hombre en una celda, la celda de su memoria”. (Samuel Beckett) ²

Propósito. Lo que sabemos y la tendencia a querer saber.

Es posible establecer coordenadas que amplifiquen los recursos para mantener el estado actoral e innovar en propuestas para la puesta en escena.

Explorar subjetividades, tendencias y estilos con el objetivo de afianzar el lenguaje teatral. También facili-

ta establecer procedimientos adecuados en pedagogía, para la transmisión del lenguaje teatral. En los sectores vulnerables, que aun no son considerados como parte de la convención, con poéticas que se destacan en su singularidad, se trabaja mucho y queda mucho por hacer. Será el corolario de esta ponencia, veremos porqué. Tomaremos como ejemplo la Tendencia Escénica: la película “*El César debe morir*”, de los hermanos Taviani; Pippo DelBono, director italiano, productos televisivos nacionales, laureados internacionalmente y otras experiencias ejemplificantes, como Beckett cuando dirigió al preso Rick Cluchey, quien se liberó de la cadena perpetua en San Quintín gracias al grupo de teatro que creó en prisión - El dramaturgo lo dirigió en una obra suya, “*La última cinta de Krapp*”.