

provocadora y que Don José es un pobrecito que lo único que puede hacer es matarla.

¿Hay un límite en las resignificaciones operísticas? La Fura del Baus cerró la temporada pasada del Colón con *Ballo in maschera* de G. Verdi, técnicamente impecable y a la vez muy violenta, una especie de Verdi hiperpolítico, donde una ópera sobre un triángulo amoroso se transforma en una utopía negativa que termina en la cámara de gas.

¿Cuál es el límite de la resignificación? “Lo que puedo decir es que, frente a los ataques del público, defendiendo a la Fura. Estas discusiones, ya superadas en el teatro de prosa, en la ópera subsisten, especialmente en el Teatro Colón.”

Quizás el futuro de este género es que no tenga límites, que pueda resignificarse permanentemente, incluyendo las tecnologías más avanzadas, proponiendo escenarios actuales, reconocibles, que muestren toda la potencia política que tiene el género a pesar de la recepción de un público que puede ser muy conservador por un lado y por otro, un público que desconoce los códigos operísticos, desacostumbrado a cierta grandilocuencia del género. Quizás sea este el desafío.

Referencias bibliográficas

- Bromas y lamentos en un insólito cabaret barroco-* Artes y Letras- El Nuevo Herald.com del sábado 12 de julio de 2014.
- La crisis del teatro Argentino ¿acaso es también el futuro de la ópera entre nosotros?* Habitúes del Teatro Colón, 6 de junio de 2014.
- Cantabile. *La ópera debe tocar alguna fibra que resalte cercana*”. Cantabile. Año 16- N^o 74-Julio-Agosto 2014.
- Dubatti, J. (2014) *Filosofía del teatro III*. Atuel. Buenos Aires. Argentina.
- Dubatti, J. (2012) *Introducción a los estudios teatrales*. Atuel. Buenos Aires. Argentina.

Dubatti, J. (2009) *El teatro teatra. Editorial de la Universidad del Sur*. Bahía Blanca. Argentina.

Pahlen, K. (2006) *Diccionario de la ópera*. Emecé. Buenos Aires. Argentina.

Rosenzvaig, M. (2012) *Las artes que atraviesan el teatro. Capital Intelectual*. Buenos Aires. Argentina.

Seminario. Públicos y Artes escénicas. (2012) Teatro Solís. CIDDAE. Montevideo. Uruguay.

Zizek, S. (2010) *La música de eros, ópera, mito y sexualidad*. Prometeo Libros. Buenos Aires. Argentina.

Abstract: “The opera should touch a chord resulting close”....”The only way to keep doing opera is resignificándola”. They are words of Marcelo Lombardero, baritone, stage manager, regisseur. Jokes and wailing offers a journey through the Renaissance and early opera from a current perspective spun by the love theme. His productions of Mozart’s Don Giovanni and Carmen too. The power of the opera as a genre but disputed ever since.

Key words: Opera - Director - musical genre - theatrical genre

Resumo: “A ópera deve tocar alguma fibra que resulte próxima”....”A única maneira de seguir fazendo ópera é resignificándola”. São palavras de Marcelo Lombardero, barítono, diretor de cena, regisseur. “Bromas e lamentos” propõe uma viagem pelo Renascimento e a ópera temporã desde uma perspectiva actual hilada pelo tema do amor. Suas postas de Dom Giovanni de Mozart e de Carmen também. O poder da ópera como gênero mas posto em discussão a cada vez.

Palabras clave: Ópera – diretor – gênero musical – gênero teatral.

(*) **María Inés Grimoldi.** Profesora y Licenciada en Letras. (Universidad de Buenos Aires). Postgrado en psicoanálisis y en Gestión Cultural. FLACSO.

La Improvisación Teatral como traductora de la metáfora del actor. Biografía emocional puesta en acción

Fecha de recepción: agosto 2015
 Fecha de aceptación: octubre 2015
 Versión final: diciembre 2015

Adriana Grinberg (*)

Resumen: En mi trabajo anterior, planteo al mundo teatral como un campo de acceso a la simbolización, por medio de sus herramientas. Y antes, trabajo también el terreno del actor incipiente que busca la escuela cuya convención actoral se aproxime a su estilo. ¿Pero qué estilo?. En este caso, pretendo acercarme a los recursos específicos, a las herramientas que abren el cauce de la expresividad del actor en busca de su creatividad. Tal vez, la actuación represente en su metáfora, el mundo interior en un único modo de acceder al mundo, en lo singular de cada actor. En lo efímero de su instantaneidad. A diferencia del texto, que persiste.

Palabras clave: improvisación – actuación – lenguaje artístico – metáfora – puesta en escena.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 150]

A modo de presentación

En trabajos anteriores publicados en los Volúmenes de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación, abordo una línea de pensamiento que guía mi experiencia docente y artística. Están referidos a varias instancias que enmarcan la red conceptual de un estilo de la práctica teatral como docente y en mi ejercicio de dirección.

- La noción de taller como marco de transmisión de saber.
- El saber latente y el talento en el alumno como campo privilegiado para el acceso a la experiencia del lenguaje teatral (u otros).
- Lo vivencial como sistema de aprendizaje.
- La autoevaluación y el observador interno.
- La creatividad como un bisagra entre deseo y realización
- La diversidad de códigos y estilos en la actuación y la dificultad que esto supone en la elección de carrera o experiencia teatral.
- Los sistemas de producción que favorecen o excluyen según sea el código reinante en cada época.
- La inclusión social y la actuación en marcos socio culturales diversos, con códigos y poéticas propias generando tendencias. Cito a Beckett y Rick Cluchey entre otros.
- La triple frontera como sistema de comunicación indivisible entre actuación-dirección-público cuyo origen se encuentra en la experiencia infantil con las primeras pulsiones.
- La caída del ideal artístico, académico y de convención, en beneficio del campo expresivo con acceso al lenguaje, en este caso teatral, que brinda la posibilidad de simbolización del mundo del actor y que de otro modo no podría ser dicho.

Y aquí viene el motivo por el cual me encuentro desarrollando esta ponencia.

El qué y el cómo, el porqué y el para qué del acceso al lenguaje teatral, como simbolización y metáfora de la subjetividad. Y el motor que esto supone en el deseo de actuar

Anteriormente hablamos de Winnicott y de su noción de objeto transicional, en donde ubicamos al lenguaje teatral, como mediador entre la subjetividad del actor y la expresión de su mundo. Y en ese “entre” toma cuerpo aquello que se simboliza y metaforiza articulado al lenguaje teatral. Definamos entonces la noción de simbolización y de metáfora, para comprender entonces cómo se construye el pasaje o desplazamiento entre el campo subjetivo y el acceso al lenguaje teatral como poética del campo subjetivo.

Comencemos por nombrar algunas metáforas que grafican claramente estas nociones de simbolización y de metáfora en la actuación, diciendo a priori que el lenguaje es el campo de los símbolos y la metáfora el desplazamiento de un contenido a otro que lo expresa.

1. El Iceberg, cuya cúspide visualizamos pero no su base, escondida bajo la línea del agua.

2. El Tapiz, cuyo revés anuda la imagen terminada.

3. Y ya que me gusta El Árbol, como representación de tantas significaciones, diremos que sus raíces, proporcionales al árbol que visualizamos, sostienen y alimentan su vital belleza.

Estas imágenes nos acercan a comprender la Improvisación Teatral como ese momento en que lo que está sosteniendo al actor no se visualiza más que por lo que da a ver. Y solo en una evolución de la que hablaremos más adelante, la trama secreta irá apareciendo simbolizada y metaforizada entre las herramientas del lenguaje actoral.

Simbolización: Según la RAE

1. f. Acción y efecto de simbolizar.

1. Dicho de una cosa: Servir como símbolo de otra, representarla y explicarla por alguna relación o semejanza que hay entre ellas.

2. Dicho de una cosa: Parecerse, asemejarse a otra.

Metáfora: Del lat. *metaphora*, y este del gr. *μεταφορα*, traslación).

1. Tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita; p. ej., Las perlas del rocío. *La primavera de la vida. Refrenar las pasiones.*

2. Aplicación de una palabra o de una expresión a un objeto o a un concepto, al cual no denota literalmente, con el fin de sugerir una comparación (con otro objeto o concepto) y facilitar su comprensión.

Vemos cómo estas nomenclaturas nos acercan a comprender qué tanto el símbolo como la metáfora son recursos del lenguaje para poder dar cuenta de alguna cuestión pero para facilitar aquello que se quiera decir. Y es aquí en donde el lenguaje teatral se ocupa de brindar herramientas para que la expresión subjetiva del sujeto encuentre su vía de acceso y desplazamiento a la luz de su realidad. Y poder poetizar con este medio, este “entre” lo subjetivo y su expresión.

Borges nos sugiere en su *Arte Poética* que la metáfora es una percepción que el lector tolera. Es decir que si el poeta expresa “las mil cosas”, el lector puede rápidamente inferir “el mundo”. Es decir que el lenguaje poético materializa lo inabarcable. Pueda o no explicarlo lógicamente, comprende la esencia de esas palabras.

Veamos cómo el psicoanálisis nos acerca a la noción de simbolización y metáfora a través de Freud. Y recordemos que nos colocamos desde el lado subjetivo del actor. Freud nos aporta la noción de sublimación. Aquí nos ilumina sobre la pulsión sexual y un destino posible de esta energía al arte y la creatividad. Surgida en la energía sexual luego por múltiples factores se desvía a la creatividad y el arte. En donde aquello del orden de lo reprimido alcanza un nivel de expresión, de simbolización, en la cultura.

Para Lacan, la noción de metáfora es compleja ya que lector de Saussure y de Jakobson, los toma para poder dar cuenta que el lenguaje une significantes para intentar decir. Pero nunca todo. Todo no existe en términos del significante, pero lo que sostiene el deseo de querer nombrar aquello significativo para el sujeto, intentará ser metaforizado cada vez, por vía del lenguaje.

En nuestro caso, sublimando y queriendo decir lo que nos mueve al Arte, siempre ponemos el campo subjetivo a la caza de algún lenguaje que nos permita liberar eso tan interno que por reprimido es desconocido. Y solo el lenguaje artístico facilita su advenimiento, metaforizando así algo del sujeto.

Un ejemplo digno de mencionar es la película *Birdman*, del Director mexicano Iñárritu, y nuestros guionistas Giacobone, Dinelaris JR. Y Armando Bo (nieta) en donde la trama nos invita a pensar sobre los límites entre el actor, su personaje y su subjetividad, ilustrándonos sobre la delicada línea que separa el campo subjetivo de la realización artística, en donde el Ideal y los sistemas de producción se engarzan en personajes realmente difíciles.

Sabemos también que la Improvisación Teatral es un recurso de excelencia para acercarnos al lenguaje de la actuación, sin la cual es imposible comprender el campo de la actuación y del actor que encarna su propio juego, su propia poética. Y que en la Argentina tiene una raigambre enorme, digna también de futuros trabajos.

En la Improvisación, como campo lúdico y como todo lo lúdico nos acerca a una verdad posible, vemos aparecer:

- el terreno limitado ante el deseo de actuar,
- el imaginario de actuación,
- lo real de la actuación y
- el acceso a la inclusión de herramientas del lenguaje teatral.

El crecimiento o abandono de la actuación dependerá de las motivaciones de cada actor. Pero la experiencia me indica que los actores cuya elección de lenguaje es el teatral, no abandonan nunca la experiencia, ya que sería como abandonar una parte de sí.

Me es útil proponer la metáfora de la mesa para comprender el avance dialéctico en el aprendizaje:

- Una pata: estudiar
- Otra pata: entrenar.
- La otra: ensayar
- La última: poner en escena.
- La tapa: el Teatro.

El arte de la Improvisación contiene también al oficio, a la urgencia y temor de encontrar la mirada del público y la propia. Y de una docencia y una dirección que no aplasten a ese núcleo inicial pulsional que busca la luz y decir de una buena vez, a través de los personajes, aquello que quiere ser dicho.

Registrar al actor en su incipiente estilo y cualidad, deseo y temor es lo que facilita a docentes y directores la posibilidad de integrar el propio lenguaje ya que también busca luz, como todos los actores. Como todo compañero de viaje. Como toda esencia poética.

Conclusión

Esta apretada síntesis nos ilumina sobre el tema que nos convoca. De cómo las herramientas del arte son lenguajes por vía de los cuales el talento puede emerger como poética genuina, independientemente de los sistemas de producción, convenciones y academicismos. Lo que nos reenvía a otros trabajos en donde podremos abordar temas como el lugar de La Mirada,

como pulsión escencial en el actor. O como los ya trabajados por Antonin Artaud, en *El teatro y su Doble* o Peter Brook en *El espacio vacío*. O la poética del Cuerpo, de Jacques Lecoq, Augusto Boal, para comprender al lenguaje teatral como un representante en la Cultura de voces interiores que representan a un sujeto para todos los sujetos del mundo.

Referencias bibliográficas

- Antón J. (2009) *El presidiario redimido*. Madrid. El País. Edición impresa.
- Boal, A. (1985) *Teatro del oprimido. 1 y 2*. México. Editorial Nueva Imagen.
- Borges, J. L. (2000) *Arte Poética*. Barcelona. Editorial Crítica.
- Dangelo. Carbajal. Marchilli (1986) *Una introducción a Lacan*. Buenos Aires. Lugar Editorial.
- Dubatti, J. (2003) *Ricardo Bartís Cancha con niebla*. Bs.As. Argentina. Atuel
- Foucault, M (1996) *Las Palabras y las Cosas*. Madrid. Siglo XXI Editores.
- Grinberg, A. (2009) *Tallerismo. Dramaturgia de actor. O la vieja militancia entre escuelas de teatro*. Buenos Aires. Reflexión Académica en Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.
- Lapierre, A (1984) *Simbología del movimiento*. Editorial Científico Médica. Barcelona. España.
- Laplanche y Pontalís (1971) *Diccionario de Psicoanálisis*. Madrid. Editorial Labor.
- Pichon-Rivière, Enrique; (1999) *El proceso grupal, ed. Nueva Visión*, Buenos Aires,
- Steiner, G. (2001) *La muerte de la tragedia. Caracas. Venezuela*. Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Ure, A. (2012) *Sacate la Careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires. Biblioteca Nacional
- Winnicott, D. (1999) *Realidad y juego*. Buenos Aires. Gedisa Editores.

Abstract: In my previous job, I raise the theatrical world as a field of access to symbolization, through their tools. And earlier, I also work the emerging actor land that seeks a school whose actoral convention approaches its style. But what style? In this case, I intend to approach the specific resources, tools that open the channel for the expression of the actor in search of his creativity. Perhaps acting in his metaphor represents the internal world in a unique way to access the world, the uniqueness of each actor, in the ephemeral nature of its immediacy, unlike the text, that persists.

Keywords: Improvisation - performance - artistic language - metaphor - staging

Resumo: Em meu trabalho anterior, proponho ao mundo teatral como um campo de acesso à simbolização, por meio de suas ferramentas. E dantes, trabalho também o terreno do ator incipiente que procura a escola cuja convenção actoral se aproxime a seu estilo. ¿Mas que estilo?

Neste caso, pretendo acercar aos recursos específicos, às ferramentas que abrem o cauce da expresividade do ator em procura de sua criatividade. Talvez, a atuação represente em sua

metáfora, o mundo interior em um único modo de aceder ao mundo, no singular da cada ator. No efêmero de seu instantaneidade. A diferença do texto, que persiste.

Palavras chave: improvisación – atuação – linguagem artística – metáfora – posta em cena.

(*) **Adriana Grinberg.** Directora de Teatro y Actriz. Docente especializada en Teatro y Recursos Expresivos para el desarrollo personal.

La canción como texto dramático

Fecha de recepción: agosto 2015
Fecha de aceptación: octubre 2015
Versión final: diciembre 2015

Laura Gutman (*)

Resumen: La tensión entre letra y música, las imágenes poéticas y la sonoridad del texto son algunos de los elementos que pueden hacer de la canción un texto escénico. Por su estructura la canción aporta elementos a la construcción dramática que pueden incluir desde el distanciamiento hasta la división por escenas o números cerrados. La propuesta es analizar y comprender los elementos constitutivos que pueden hacer de la canción un texto dramático o un punto de partida para una dramaturgia que integre la canción a la escena aportando su propia poética a la teatralidad de la misma.

Palabras clave: construcción dramática – canción – texto laboral – dramaturgia - escena

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 152]

El mito de Orfeo, el músico solitario capaz de conmovier con los sonidos de su lira a los animales, los árboles y hasta las piedras inspiró innumerables versiones para la escena musical.

La primera ópera: *Eurídice* con música de Jacopo Peri, con libreto del poeta Ottavio Rinuccini y música adicional de Giulio Caccini (1600), se basa en la historia de amor entre Orfeo y la ninfa Eurídice. Según la leyenda, al morir Eurídice víctima de la picadura de una serpiente, Orfeo tocó y cantó canciones tan tristes que los dioses lloraron y le permitieron que descendiera al inframundo en busca de su amada. Conmovidos, le permitieron a Eurídice que volviera con *Orfeo* al mundo de los vivos, pero con la condición de que él caminase delante de ella y no mirase atrás hasta que hubieran alcanzado la luz del sol. *Orfeo* no volvió la cabeza en todo el trayecto pero cuando llegaron, se volvió, ansioso para ver a su amada, y como ella todavía no había sido completamente bañada por la luz del sol se desvaneció en el aire, esa vez para siempre.

Claudio Monteverdi escribió la música para *La favola d'Orfeo*, una ópera con un prólogo y cinco actos con libreto de Alessandro Striggio, compuesta para los carnavales de Mantua en 1607.

Monteverdi tenía antecedentes sólidos en música teatral. Había trabajado como músico en la corte de los Gonzaga durante 16 años, gran parte de ellos dedicados a interpretar o arreglar música escénica. Gonzaga, duque de Mantua y su corte asistieron a la representación de *Euridice* de Jacopo Peri. Debido al éxito de la obra de Peri, Gonzaga pidió a Monteverdi componer una ópera basada en el mismo mito.

Los elementos a partir de los cuales Monteverdi construyó la partitura de su primera ópera: el aria, la canción estrófica, el recitativo, los coros, las danzas y los interludios musicales dramáticos, no fueron creados por él, pero, como ha señalado el director Nikolaus Harnoncourt, “él mezcló todo ese conjunto de posibilidades nuevas y viejas en una unidad que era verdaderamente nueva”.

El tema se puso de moda en el teatro musical del siglo XVIII. Es un ejemplo el *Orfeo y Eurídice* de Gluck, representante de la reforma que intenta mantener una relación equilibrada entre la música y el drama.

Es probable que el tema haya inspirado tantas versiones durante toda la fase inicial de la historia de la ópera, porque la presencia de un músico como protagonista podía satisfacer el principio de verosimilitud.

En el siglo XIX la fábula de *Orfeo* vuelve a ser revisada para el teatro por Jacques Offenbach, en clave de parodia, y en el siglo XX Ígor Stravinski retoma el tema para uno de los trabajos más importantes de su período neoclásico.

En el comienzo del *Orfeo* de Monteverdi, la Diosa de la Música se presenta con las palabras: “Yo soy la música” (yo soy la música).

Este personaje, heredero de la máscara en la tragedia griega oficia la función dramática del Prólogo. Esta figura, que aparece frecuentemente en Shakespeare, un tiempo después se haría prácticamente impensable.

¿Qué función podría cumplir un personaje de estas características cuando la escena empieza a concebir el concepto de cuarta pared? Es a partir del advenimiento de las vanguardias del siglo XX que este personaje se