

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

desdobra y se representa a sí mismo *Yo, el actor, soy la música*, introduciendo el efecto de distanciamiento. Este extrañamiento de la escena, consigue a la vez, perturbar y participar al espectador en su relación con la ficción.

Como vemos, la resignificación de Eros en *Cupido* y el mito de *Orfeo* motivan las primeras experiencias de lo que más tarde se convertiría en la ópera: una relectura de los elementos del teatro clásico griego, una búsqueda estética que continúa su evolución y llega a su apogeo entre los siglos XVIII y XIX.

El pensamiento clásico iluminista del siglo XVIII introduce la conceptualización de la teoría y las escuelas, el concepto de la forma y la técnica, la clasificación y estilización, así, la obra de arte adquiere un alto valor social de intercambio.

Un siglo más tarde el Romanticismo, como resultado del movimiento que se genera bajo el concepto de *Sturm und Drang* (tormenta y pasión) marcará la identidad del artista rompiendo estas estructuras. La figura del artista se independiza del contexto burgués y deviene en una figura solitaria y marginal.

Si durante el Iluminismo la música se convierte en un soporte melódico del discurso, aportándole figuración rítmica y tensión armónica; es en el Romanticismo cuando el discurso musical adquiere autonomía y parecería que arrastrara consigo el efecto de las palabras. Sin embargo la relación entre texto y música sigue evolucionando y parece mantenerse en constante tensión produciendo cambios en la escena musical. 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. La canción es un universo, tiene su propia lógica poética. Desde la perspectiva de la interpretación, introduce unidad de tiempo y lugar ya que sucede y concluye, tiene principio y fin. Aún en la más recóndita soledad, siempre será dirigida a alguien.

Una canción puede proporcionarnos un estado para un personaje o una escena. Puede transformarse en un recuerdo, tal como si estuviéramos contemplando una fotografía. Puede llegar a ser insoportable o convertirse en un bálsamo. Puede repetirse hasta el hartazgo y llegar a la alienación hasta perder el sentido. Una canción puede ser puro juego del lenguaje hasta volverse puro ritmo, pura danza. Puede ser el remate de una escena de comedia. Puede transformar una escena trágica en una farsa.

Tomando en cuenta las tensiones intrínsecas entre texto y música, podemos pensar, por lo menos, en tres tipos de canciones y sus posibles mixturas.

Por un lado está la canción que es laleó, vocalice, tonada, melodía pura.

Un ejemplo sería la canción de cuna. Existe un amplio repertorio de canciones de cuna. Federico García Lorca ha investigado específicamente sobre el tema.

Este tipo de canción se construye sobre un *leitmotiv* (del alemán *leiten*, guiar, dirigir, y *motiv*, motivo) una motivación musical interna, un impulso propio y una inercia. Es la cadencia de la melodía la que hilvana al texto en una trama sonora que incorpora texturas y colores.

Por otro lado están las canciones que se estructuran sobre las tensiones rítmicas del texto. Las baladas que parten del poema como inspiración. La canción de cámara, la música juglar. En este tipo de canciones la música misma de las palabras sugiere un fraseo, un modo, una acentuación y un tiempo.

Por último están las canciones que son para ser danzadas como por ejemplo las rondas, algunos ritos musicales de celebración y el tipo de canción folclórica y popular, que es a la vez danza y canción.

Esto no pretende convertirse en una clasificación, sino en una de las tantas formas de pensar la estructura de la canción como una forma de textualidad escénica con diferente grado de complejidad.

Por eso antes de concluir volvamos por un momento a Orfeo.

¿Por qué Orfeo se da vuelta para mirar a Eurídice y complicar así las cosas?

Es probable que Orfeo no tenga opción. Según el dictamen de los dioses si mira a su amada la pierde, pero resulta que, si no la mira, si no le muestra su amor, también la pierde. Podríamos pensar entonces que a cambio de esa pérdida irreparable Orfeo obtiene el don de la inspiración, la posibilidad de componer las canciones más conmovedoras.

Referencias bibliográficas

- Pahlen, Kurt. (2004). *“Diccionario de la ópera”*, Emecé. Buenos Aires, Argentina.
- Sacks, Oliver. (2009). *“Musicofilia”*, Anagrama. Barcelona, España.
- Satgé- Lavelli. (1881) *“La ópera, la vida y la muerte”*. Emecé. Buenos Aires, Argentina.
- Zátonyi, Marta (2011) *“Juglares y trovadores: derivas estéticas”*. Capital Intelectual. Buenos Aires. Argentina.
- Zizek Slavoj. (2011). *“La música de Eros, ópera, mito y sexualidad”*. Prometeo libros. Buenos Aires, Argentina.

Abstract: The tension between words and music, poetic images and the sound of the text are some of the elements that can make the song a scenic text. Because of its structure the song brings dramatic construction elements that can range from detachment to the division by scenes or closed numbers. The proposal is to analyze and understand the elements that can make the song a dramatic text or a starting point for a drama that integrates song to the scene, bringing its own poetic to the theatricality of itself.

Key words: dramatic construction - Song - labor text - dramaturgy - scene.

Resumo: A tensão entre letra e música, as imagens poéticas e a sonoridade do texto são alguns dos elementos que podem fazer da canção um texto escénico. Por sua estrutura a canção contribui elementos à construção dramática que podem incluir desde o distanciamento até a divisão por cenas ou números fechados. A proposta é analisar e compreender os elementos constitutivos que podem fazer da canção um texto dramático ou um ponto de partida para uma dramaturgia que integre a canção à cena contribuindo sua própria poética à teatralidad da mesma.

Palabras clave: Construção dramática – canção – texto de trabalho – dramaturgia - cena

^(*) **Laura Gutman:** Licenciada en Composición coreográfica (Universidad Nacional de las Artes). Regiseur (Instituto de Arte del teatro Colón). Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados (Universidad Nacional de las Artes).

La distancia entre las cosas, usos del espacio

Fecha de recepción: agosto 2015

Fecha de aceptación: octubre 2015

Versión final: diciembre 2015

Daniel Joglar ^(*)

Resumen: Tomo como punto de partida esta cita de Michel de Certeau, “*La invención de lo cotidiano*”. Artes de Hacer:

A una producción racionalizada, tan expansionista como centralizada, ruidosa y espectacular, corresponde otra producción, calificada de consumo: esta es astuta, se encuentra dispersa pero se insinúa en todas partes, silenciosa y casi invisible, pues no se señala con productos propios sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden económico dominante. (...) Producen sin capitalizar, es decir, sin dominar el tiempo. (2006) (1)

Palabras clave: artes visuales – cotidianeidad – espacio escénico – impresionismo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 155]

Un modo de estar en el mundo

Egrese como Técnico Químico de la Escuela Nacional de Educación Técnica N 1 Domingo Faustino Sarmiento de Mar del Plata, provincia de Bs. As

El diploma que me entregaron dice así:

“Al señor Daniel Joglar, como recuerdo de su paso por la Escuela”

“No siempre está en nuestro poder hacer grandes cosas, contentaos con las pequeñas que se os ofrecen a cada paso pero hacédlas con fervor y con amor”.
30 de Noviembre de 1984

En esos años estudie las distintas disciplinas de la química: química general, inorgánica, proceso y operaciones químicas, química analítica cualitativa, cuantitativa, industrial, orgánica, etc. Pero lo que más recuerdo son las clases de Tecnología de los alimentos, cuyos trabajos prácticos tenían por objetivo realizar pan, tarta de fruta, de manzana, mermeladas, agua de azar, etc. La química tiene mucho de cocina, como el arte creo yo. Luego intente estudiar varias cosas, bioquímica, arquitectura, teología, filosofía, hasta llegar a las artes visuales que hoy es mi modo de estar en el mundo.

Modificar por un momento la mirada.

Lo que hago se llama instalaciones.

Instalaciones en arte contemporáneo son aquellas prácticas que toman un poco de casi todas las disciplinas

de las artes visuales, pintura, escultura, video, etc., por lo que se relaciona mucho con las artes escénicas a mi entender.

Jorge Glusber, uno de los ex directores del MNBA, señaló alguna vez que “las Cuevas de Altamira podrían ser vistas como uno de los primeros precedentes de las instalaciones”.

Lo primordial en las instalaciones y las artes escénicas es el uso del espacio asignado o elegido por el autor y la transformación de la percepción de este.

Siempre intento pensar nuevos procesos para desarrollar una poética y modificar por un momento la mirada desde la que habitualmente se percibe un espacio.

Valor simbólico del espacio.

El detonante para comenzar a experimentar el tema de las instalaciones fue un seminario que realicé como parte de mi formación en la *Escuela de artes visuales Martín Malharro*, este se llamaba *Usos y Valor simbólico del espacio*, donde veíamos a partir de textos los distintos tipos de espacios y sus significaciones. El umbral como paso a un espacio, sagrado o profano.

La danza como espacio dinámico. La fiesta como espacio efímero, entre otros.

Entre las lecturas de *La Poética del Espacio* del filósofo francés Gastón Bachelard publicado en 1958, donde el autor busca entender la relación del hombre con el mundo, encontramos que Bachelard realiza un estudio de la casa como tal analizada a partir de un punto de