

exemplo, é feito com uma bolinha com efeitos de terceira dimensão. Ela sozinha no espaço, dá uma sensação de está flutuando, até que o ator coloca seu rosto no feixe de imagem e escorrega pela parede, enquanto a bolinha o acompanha. Para fazer a bolinha acompanhar o rosto do ator, é preciso manipulá-la manualmente através do computador. Esse acontecimento requer uma sintonia entre o manipulador e o ator, na medida em que os aspectos cênicos e videográficos se entrecruzam. O trabalho tem continuado no grupo Midiactors, através de outras experiências, como o espetáculo “Ela Veio Pra Ficar”, que foi apresentado em fevereiro de 2018 em Ouro Preto-MG. Essas experiências buscam a potencialidade da imagem real e virtual, imaginada, recriada ou direta, e as possibilidades criativas vivenciadas nessas experiências.

Referências bibliográficas

Pavis, P. (2005). *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva.

Abstract: The play “*Res[sus]citations and other forms of blood*”, from the group Midiactors, allied to computing, video-production, images editing and vídeo mapping operation in its realization. The audiovisual experience in the play creates abstractions, anticipations, proposes textures, generates forms, volumes and traces dialogical relations under the viewer's gaze. The present job investigates the possibilities of thereal time

audiovisual manipulation in the artistic creations of the group Midiactors and their contributions to a poetic conception in the Brazilian contemporary scene.

Keywords: Audiovisual – *videomapping* – scene - Midiactors

Resumo: A obra *Res[sus]citações e outras formas de sangue*, do grupo Midiactors, alia a computação, a produção videográfica, a edição de imagens e a operação de videomapping em sua realização. A experiência audiovisual na obra cria abstrações, antecipações, propõe texturas, gera formas, volumes e traça relações dialógicas sob o olhar do espectador. O presente trabalho pesquisa as possibilidades da manipulação audiovisual em tempo real nas criações do grupo Midiactors e suas contribuições para uma concepção poética na cena contemporânea brasileira.

Palavras-chave: Audiovisual, videomapping, cena, Midiactors

^(*) **Danilo Lucas Marcelino.** Mestrando no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto, integrante do grupo de pesquisa Midiactors

^(*) **Aline Mendes de Oliveira.** Graduação em Bacharelado em Artes Cênicas - Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais, Professora de direção teatral do Departamento de Artes Cênicas (DEART) e do Mestrado em Artes Cênicas do Instituto de Filosofia e Artes (IFAC) - Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

La niña helada, crónica de una ópera contemporánea

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Patricia Martínez ^(*)

Resumen: Crónica sobre la génesis, creación y producción de *La niña helada*, ópera de cámara experimental interdisciplinaria, con libreto de Mariano Saba y música de Patricia Martínez, encargada por el Staatstheater Darmstadt, luego de que la compositora fuera seleccionada en el Concurso Internacional de Teatro Musical de Darmstadt (Alemania, 2015). Fueron estrenadas las primeras ocho escenas en el marco del mítico *Curso Internacional de Nueva Música de Darmstadt*, y la versión completa en el Centro Cultural Recoleta en 2017.

Palabras clave: Nueva ópera - ópera contemporánea - *La niña helada* - ópera experimental - teatro musical – interdisciplina - arte interdisciplinario

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 26]

El disparador conceptual de *La niña helada*, fue una noticia en el diario durante 2015: la muerte clínica de una niña Tailandesa de dos años, Matheryn Naovaratpong, lleva a sus padres, médicos, a optar por la criogénesis para la conservación de ese cuerpo, en espera incierta de un desarrollo científico futuro. Así, Matheryn se convirtió en la persona más joven preservada criogénicamente. Como desde hacía unos años, ya venía trabajando alrededor del tema de la muerte, finalmente con esta obra

sentí que era la forma de cerrar un ciclo de trabajo creativo (externo, en la realización de proyectos, e interno, en procesos fuertes y transformadores de investigación con diversos materiales, fuentes y trabajo energético).

La niña helada terminó siendo una trilogía, con *Más allá* (para danza, orquesta de cámara y video, encargo del premio Ibermúsicas/Iberescena), en donde partí del trabajo con niveles sutiles energéticos atravesados por la poética exploración de sus alcances en otros planos exis-

tenciales, a través de investigaciones realizadas tanto de experimentos sonoros con la TCI (Transcomunicación Instrumental o Electronic Voice Phenomena), como de las tradiciones del espiritismo y la mediumnidad; y *Los durmientes* (para voces y ensamble, encargo del Centro de Experimentación del Teatro Colón, que se presentó como el díptico *Breve sueño*), basada en la historia de los durmientes de Éfeso, del siglo III D.C, que, de acuerdo con varias fuentes y versiones, la historia narra cómo unos jóvenes perseguidos se esconden en una cueva, donde finalmente son encerrados e, inexplicablemente, duermen por cientos de años hasta que, al abrirla casualmente, despiertan a un mundo nuevo.

En esta trilogía hay una búsqueda de experimentación perceptiva, emotiva, mental, física y espiritual. Y tal vez, una necesidad de que el arte sea también una forma de abrir preguntas, movilizar creencias, promover una percepción distinta de las cosas, de nosotros mismos y de nuestra relación con el sentido último de la vida, a través de explorar lo aparentemente inexplorable: la muerte.

El proceso compositivo con el dramaturgo Mariano Saba fue excelente, y se entusiasmó enseguida con la propuesta. *La niña helada* demandó una serie común de investigaciones previas a la creación concreta, y exigió a su vez la articulación de propuestas dramáticas y de composición musical en un diálogo intenso y variado. Desde la historia: un cuerpo negado a la muerte, condenada su alma al miedo de la pérdida por parte de los vivos: una niña desdoblada entre su trascendencia y el purgatorio humano del experimento científico. La idea de un limbo individual, que plantea un conflicto concreto: la inocencia sujeta a la ambición de la ciencia, reñida siempre con lo inexplicable. Hubo mucho trabajo interdisciplinario entre texto y música, centrado en la indagación en los campos poéticos y sonoros que provee la semántica del hielo, del frío, del viento. El juego, por lo tanto, con la materialidad textual y musical de las frases congeladas, quebradas, astilladas, repetidas. Ritmos que juegan con silencios contrastivos, filosos, helados: suspiros, cortes abruptos, distensiones. Las resonancias con mitos y obras diversas: desde la poesía de Garcilaso y Dante, a *L'incoronazione* de Monteverdi, *Curlow River* de Britten, *La vida con un idiota* de Schnittke incluso al intertexto con lecturas modernas de amplia diversidad (Lorca, Plath, Beckett) en el libreto.

Con respecto a la decisión de escribir la obra, creo que hablar de ópera experimental es hablar de un territorio en construcción, no de un género establecido. Mi idea fue llevar lo interdisciplinario de forma más rotunda al campo de las artes escénicas, tomando del género de la ópera, elementos que me sirvieron para este fin: partir de un libreto, una historia, acciones, personajes, que hacían mucho más explícito la resonancia y expansión de la música al campo de la escena. Creo que la experimentación también pasa por la reapropiación de imaginarios para darles nuevo sentido y dirección. La ópera es un género de ya larga tradición, en occidente y oriente (con sus especificidades y devenires en las distintas épocas históricas). Pienso que de alguna forma, ese fuerte arraigo del género, únicamente en las obras de repertorio, es una problemática a resolver. Pensemos que la creación de óperas nuevas en el mundo, es simplemente la excep-

ción, ya que, desde el punto de vista económico, es tal vez el área más costosa e industrial de la música, equiparable al cine. Es decir, el mundo de la ópera es, digamos, el 99% de repeticiones en distintas puestas de los casi mismos títulos alrededor del mundo, sean los contextos que sean. Esto produce por un lado el efecto de seguridad que pide el sistema que lo sustenta, y que no puede arriesgarse casi de ninguna forma, quedando esta esfera del arte totalmente ligada a las formas dominantes del prestigio cultural. Por otra parte, los creadores actuales que, también como trabajadores artísticos, necesitan de la realidad para producir sus proyectos, se ven excluidos de la posibilidad de aportar al crecimiento de nuevas producciones, ideas, lenguajes y experimentaciones en un campo totalmente necesitado de renovadas propuestas, que lo acerque también al público cautivo (que sólo puede optar por variaciones de lo mismo), al igual que a todos esos nuevos públicos que pueden encontrar en la ópera actual, un espacio artístico de reflexión y entendimiento del mundo contemporáneo. Creo que los teatros musicales son espacios que hay que recuperar y resignificar para la creación actual.

Desde el aspecto compositivo, la parte instrumental está pensada desde varios aspectos, por un lado, como una especie de entramado-sostén, en donde las voces se asientan y despliegan; y por otro, se constituyen como la expansión hacia lo mágico e imaginario en contraste de las voces, que trabajan fundamentalmente desde la inteligibilidad del sentido del texto y las palabras, ya que la historia, y el libreto, son como el esqueleto-base de esta arquitectura temporal. La instrumentación está pensada como pares expandidos de sonoridades: flauta-corno, chelo-contrabajo, guitarra-arpa, y la percusión intervenculante. El ensamble desdibuja el sentido y construye una inmaterialidad narrativa. El sonido de los instrumentos está extremadamente dosificado, y nunca se llegan a constituir completamente como tales, la identidad de las individualidades se deconstruye en pos de zonas más texturales. Las sonoridades son un devenir, no un estar, en donde particularmente mediante técnicas extendidas de ejecución ligadas a necesidades dramáticas, se van constituyendo en un entramado casi arácnido. El ensamble está conformado por Gabriel Evaraldo en guitarra clásica, y el músico para el cuál justamente estuvo pensada la obra desde su origen, y a quien agradezco también todo su apoyo para hacerla realidad; Arauco Yepes en percusión, con quien trabaje también en muchas ocasiones, quien introdujo a Luciano Contartese y que hacen un equipo bárbaro; Manuel Volpe, en contrabajo y en su primera experiencia en la música contemporánea/experimental, y que nos sorprendió por su entrega, entusiasmo y talento; Sergio Catalán en flauta, excelente músico y también impulsor de la obra, quien junto a Fabio Lovero, en chelo, son parte también de la Compañía Oblicua, con quienes compartimos varios proyectos. Gabriela González en arpa, una profesional de excelencia que se involucra a todo nivel y ofrece su valiosa ayuda con la locura de la producción; y también César Leiva en corno, que con gusto se sumó al proyecto, también encarando el desafío de un lenguaje menos transitado con mucho talento.

Con respecto al tratamiento rítmico en la obra, hay secciones, específicamente todos los llamados interludios, que funcionarían como una especie de paralelo a los recitativos de las óperas barrocas, en donde, la prioridad es narrar hechos y acciones muy concretas, y me interesó plantearlos desde un trabajo principalmente rítmico en equívoco, que juegue con la apariencia de pulsos regulares, pero que se rompan en una especie de rap (cito a nuestro talentoso director musical Ezequiel Menalled) muy frenético, maquinal y sincrónico desde la verticalidad constructiva, reforzando también el carácter burocrático y rígido de los personajes de las taquígrafas, encarnados por las voces de las sopranos. La percusión tiene un rol fundamental en la obra, como elemento aglutinante de todo el conjunto vocal e instrumental. Trabajé bastante con Arauco Yepes y Luciano Contartese, su asistente, para lograr las sonoridades específicas para la obra, y también decidimos espacializarla, por lo cual parte del instrumental está repartido también en el primer piso de la sala (sobre el público) para acompañar las necesidades dramáticas de la obra (como el momento en que el corazón de la niña se vuelve, al igual que el *Corazón delator de Poe*, una presencia oculta).

La puesta en escena estuvo a cargo de Alejandro Cervera, quien dice:

Las imágenes son el resultado de un concepto inicial tanto para lo visual como para lo interpretativo. Este concepto inicial tiene que ver con el texto, en este caso fuertemente poético, y la sutileza tímbrica de la música. Música y texto entonces me sugirieron un ámbito límbico donde la vida y la muerte están detenidos en un espacio abstracto muy limpio y geométrico.

Es decir, la encaró fundamentalmente desde un concepto de pureza de espacios, objetos e imágenes. Hay un elemento escénico que va mutando en funcionalidad, hasta volverse abstracto y con múltiples usos escénicos, y va recorriendo e hilvanando el devenir del desarrollo dramático. Desde el libreto estaba pedido el uso de la máquina de escribir, y yo la incluí también desde el aspecto sonoro, por lo cual, ya implicaba un recorte temporal más específico, que nos traslada a otro tiempo, otra época tal vez. También estaba pedida una radio, que aunque no se muestra en escena, sí aparece varias veces en las sonoridades electroacústicas, como cambios de dial o fragmentos de publicidades infantiles, hasta llegar al aviso radial que publicita específicamente los servicios de una compañía de crionización que promete un futuro esperanzador.

Como decía antes en el uso del ensamble instrumental, los sonidos electroacústicos son como el último escalón en ese intento de desvanecer el sentido de las palabras de las voces. Lo electroacústico juega a crear ese mundo entre fantasmático y surreal, de despliegue de la memoria vivida, y de un espacio imposible de ser apropiado o nombrado, en donde no hay referentes simbólicos cerrados. Es decir, la cuestión del espiritismo y la literatura como avatar de lo mediúmnic, de la escucha de las voces otras en la relación espejada entre lo sonoro y lo mudo, lo evidente y lo invisible. El juego entre la

disyuntiva tecnológica/científica versus la humanización, en donde la ciencia o herramientas técnicas son utilizadas con fines de vínculos espirituales, a través de materiales de transcomunicación instrumental en escena (sonora y visual); a la vez que el orgánico instrumental y vocal en escena versus sonoridades electroacústicas no visibles que despliegan ese trasmundo en el plano sonoro de lo intangible.

Con respecto a la elección de los intérpretes, realicé toda una búsqueda exhaustiva y puntillosa para encontrar las voces adecuadas para la obra. Con Lucía Lalanne, una de las sopranos, ya había trabajado anteriormente, y es alguien con quien siento completa afinidad en su manera de encarar la voz y la ductilidad de entender la propuesta de la obra, además de toda su experiencia como integrante del ensamble Nonsense especializado en música actual, y fue una impulsora emocional de seguir adelante con la locura que fue concretar la producción de esta obra. Juan Peltzer, el barítono, es también un compositor, actor y director muy experimentado, con una musicalidad increíble que se comprometió con mucha alegría, viniendo a todos los ensayos y funciones desde La Plata. Para Ximena Biondo, la mezzosoprano, fue una decisión que le costó bastante ya que era todo un desafío, pero finalmente fue una alegría para todos. Ella viene principalmente del mundo de la música antigua, al igual que Ana Lignelli, la otra soprano-taquiígrafa, ya que me interesa el enfoque de la voz desde un lugar de mayor fragilidad, delicadeza y control del vibrato. La búsqueda de las niñas fue trabajosa, y gracias a la colaboración del Coro de niños del Teatro Colón, su director César Bustamante que se entusiasmó con el proyecto, y sus colaboradoras Helena Cánepa y Solana Figueras, que me recomendaron varias chicas, de las cuales Micaela y María Sol Sánchez Polverini fueron las que finalmente encarnaron a La niña helada. Se alternan en cada función, vienen de familia de músicos profesionales, y son realmente amorosas y excelentes profesionales. Diego Ruíz, estuvo a cargo de la preparación vocal, y analizó en profundidad la obra y el libreto, haciendo un trabajo excelente. Todo un placer de equipo al cual estoy muy agradecida.

Con respecto a la temática abordada, creo que es uno de los problemas de nuestra cultura, a la muerte se la ubica generalmente del lado del horror, casi como una forma de expiar aquello para lo cual no tenemos respuesta, una forma de simplificación y uso *marketinero* de lo que genera disconfort, pero que desde el consumo hace falta ubicar en algún casillero. Es interesante investigar cómo se trata el tema de la muerte especialmente en otras culturas y en otras épocas, y también por corrientes de las llamadas ciencias alternativas. Desde el punto de vista médico alopático, en donde el ser humano está pensado como una sumatoria de partes (por eso los especialistas), la crionización es una de las máximas expresiones (actualmente reservada para bolsillos acaudalados), por la cual se piensa a la trascendencia desde la ciencia médica occidental. Por ejemplo. Hay algunas películas que hablan del tema, como por ejemplo, la española *Abre tus ojos* que luego tuvo su remake en *Hollywood Vanilla Sky* con Tom Cruise a la cabeza en 2001. Creo que si tal vez empezamos a animarnos a pensar y sentir la muerte no

como un fin, sino como una transformación, y no únicamente por razones de creencias, sino por experiencias, tal vez la forma en que vivimos también cambie.

Abstract: Chronicle about the genesis, creation and production of *La niña helada* (The frozen Little girl), interdisciplinary experimental chamber opera, with a libretto by Mariano Saba and music by Patricia Martínez. It was commissioned by Staatstheater Darmstadt, after the composer was selected at the International Music Theatre Competition Darmstadt (Germany, 2015). The first eight scenes were premiered in the framework of the legendary *International Summer Course for New Music Darmstadt*, and the full version at the Recoleta Cultural Center in 2017.

Key words: New opera - contemporary opera - The frozen girl - experimental opera - Music theater – interdisciplinary - interdisciplinary art

Resumo: Crônica sobre a gênese, criação e produção de *La niña helada* (Menina gelada), ópera de câmara experimental interdisciplinar, com um livreto de Mariano Saba e música de Patricia Martínez, encomendada por Staatstheater Darmstadt, depois que o compositor foi selecionado no Concurso Internacional de Teatro de Música Darmstadt (Alemanha, 2015). As primeiras oito cenas foram estreadas no marco do lendário *Curso Internacional de Música Nova em Darmstadt*, e a versão completa no Centro Cultural Recoleta em 2017.

Palavras-chave: Nova ópera, ópera contemporânea, menina gelada, ópera experimental, teatro musical, , interdisciplinar - arte interdisciplinar

(*) **Patricia Martínez.** Compositora, pianista y artista interdisciplinaria. Doctora y Máster en Composición Musical (Stanford University); Realizadora musical con técnicas electroacústicas (UNQ), y posgrado en música por computadora (IRCAM).

Proyecto Tarjeta Postal

Darío López (*) y Valeria Medina (**)

Fecha de recepción: julio 2018
Fecha de aceptación: septiembre 2018
Versión final: noviembre 2018

Resumen: Un recorrido histórico a través de una serie de obras creadas a partir de textos e imágenes de tarjetas postales circuladas. Los movimientos sociales recreados posdramáticamente en la piel de sujetos comunes que ven sus vidas afectadas por las circunstancias históricas. Se recurre a distintos elementos de expresión artística para intervenir el hecho teatral (música, plástica, danza, etc.)

Palabras clave: Teatro – tarjetas postales – posdramático – historia - dramaturgia

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 28]

Tú sitúas el tema del libro: entre correos y movimiento analítico, principio de placer e historia de las comunicaciones, tarjeta postal y carta robada, en resumen la transferencia de Sócrates a Freud y más allá. Esta sátira de la literatura epistolar debía rellenarse: de direcciones, de códigos postales, de notas cifradas, de cartas anónimas, todo ello confiado a tantas modas, géneros y tonos. Prodigio también abusivamente fechas, firmas, títulos o referencias, la lengua misma. (*La carte Postale* - Jacques Derrida)

Valeria Medina

Cuando tenía apenas 2 años, mi abuela materna se fue a vivir a EEUU con una marino ruso que conoció en un bar de Retiro –temática que inspiró varias de mis obras anteriores-. Desde entonces, muy viajeros los dos, me enviaban postales de todas partes del mundo. Yo no sabía entonces que un día detonarían algunas de las historias que voy creando, re-creando, procreando, creando-con.

La infancia se convirtió en el país de los sellos, imágenes en barcos y muy pocas líneas escritas.

Aunque no se sepa casi nada más acerca del origen del relato que del origen del lenguaje, podemos admitir que el relato es contemporáneo del monólogo, creación, al parecer, posterior a la del diálogo: en todo caso y sin querer forzar la hipótesis filogenética, puede ser significativo que sea en el mismo momento (hacia los tres años) cuando el niño «inventa» a la vez la frase, el relato y el Edipo (Barthes; 1977)

La infancia y el país ya eran demasiado complicados y violentos y esas postales, con sus pocas letras y mi devoción impulsa, fueron uno de mis más vívidos refugios. Casi tanto como la poesía. El desafío estaba allí presente. ¿Cómo trabajar con ese material? ¿Encontraría una unidad posible de creación? ¿Serían textos de alguna manera inseparables? ¿Podría vislumbrar algún ritmo? ¿Cuáles serían los silencios de las líneas que faltaban? ¿Qué hacer con esos sellos rotos, dolorosos, ex /citados, inadvertidos? Placer y dolor. Derridá.

El correo. La carta. El placer de recibir una carta. El dis-placer de la noticia que no llega. Un par de letras incómodas. Direcciones infinitas. Códigos postales. La firma.