

El relato o la acción dramática se da realmente en el hecho musical, no necesariamente en el libreto", explica Pablo Druker, director musical de *Un re in ascolto* (*Un rey escucha*). La obra de Luciano Berio se suma a la serie de estrenos vinculados con la música y la escena en el siglo XX que produjo el Teatro Argentino de la Plata en los últimos años: *De Materie* (Louis Andriessen), *Written On Skin* (George Benjamin), *El gran macabro* (György Ligeti) y *Candide* (Leonard Bernstein), todos bajo la gestión de Martín Bauer, en esta oportunidad también a cargo de la dirección escénica.

"Cuando buscás una sinopsis, te encontrarás con varias y probablemente funcionen todas —reflexiona Druker—. Es difícil poner en palabras lo que pasa en la obra, pero cuando vas directamente a la música todo fluye y se acomoda". De las seis óperas que escribió Berio, uno de los compositores más prolíficos de finales del siglo XX, sólo una lleva ese nombre. Todas cuestionan al género en sí mismo y ninguna sigue un sentido narrativo convencional.

Berio exploró desde las técnicas vocales e instrumentales radicalmente nuevas hasta la música electrónica, pasando por estilos musicales étnicos y populares. Sus intereses se expandieron hacia otros campos como la fonética, la antropología y la filosofía, y también la literatura de vanguardia, donde hizo grandes amigos. Entre sus colaboradores literarios figuran Italo Calvino, Umberto Eco y Edoardo Sanguineti.

El compositor fue un investigador de la voz humana, de su poder expresivo sin que medien palabras. Berio lleva al intérprete a relacionarse no sólo con el instrumento y su repertorio, sino con su historia. Esa conversación con la historia de la música es significativa por sí sola en *Sinfonía* (1969), a la que algunos investigadores denominaron como un proto-postmodernismo.

—Podrías explicar el concepto de "acción musical" que Berio introduce enfáticamente para diferenciar su obra de una ópera? ¿En qué aspectos el autor se acerca al género operístico y en cuáles se aleja?

—Me parece que "acción musical" remite a dos ideas muy concretas. Por un lado, Berio veía en la ópera un agotamiento desde el punto de vista del discurso y, por otro lado, la acción dramática está vinculada al hecho musical más que al libreto. Hay una idea de que la música puede liberar a las palabras de su sentido, desprenderse de las significaciones que uno le pueda dar al libreto. Y creo que en una obra así, se corre el conflicto y aparece lo utópico. No hay una escena: Berio ni siquiera conecta con la idea de "teatro musical" kageliiano.

—Entonces no hay un solo libreto que guíe la obra sino varios textos.

—Hay un libreto pero está basado en una intertextualidad. Hay tres textos: *La Tempestad*, de Shakespeare, *El mar y el espejo*, un poema de W.H. Auden, y el texto de Calvino, que había escrito una serie de textos vinculados con los sentidos. En este caso, es la escucha.

—¿Cómo está organizada la obra?

—Hay dos partes, no dos actos, con 19 números. Los números tienen cierta autonomía desde lo compositivo. Casi no hay solución de continuidad, pero se arma un arco.

—¿Y cómo se da la continuidad dramática? ¿Hay arcos, interludios?

—Sí. Hay una parte de todo esto que es muy simple, incluso en el modo de plantear el conflicto y la estructuración de la obra. Hay una serie de arias, dúos, que funcionan como una especie de conversación, reflexión. Después hay concertatos, que forman par-



GUILLERMO GENITTI/PRENSA TEATRO ARGENTINO

Es la primera vez que se presenta en el continente la "acción musical" de Berio e Italo Calvino.

Un re in ascolto, de Luciano Berio

Lugar: Usina del Arte (Agustín Caffarena 1, esq. Av. Pedro de Mendoza).

Fecha: sábado 6 de julio a las 20 y domingo 7 a las 19.

Estreno. *Un re in ascolto*, del compositor italiano Luciano Berio, se presenta de la mano de Pablo Druker y Martín Bauer en la Usina del Arte.

EL SOBERANO ES TODO OÍDOS

POR LAURA NOVOA

de los momentos donde se monta *La Tempestad* y las "audiciones" que remiten más que nada al texto de Calvino.

—¿Cuál es el tema de la obra?

—Es muy difícil resumirlo. Tiene que ver con lo utópico, con el deseo, el arte. Hay un personaje principal, Próspero, que está tomado de *La Tempestad*, pero también es el personaje del rey que escucha en el texto de Calvino. Ahí se empieza a complicar la sinopsis. La cantidad de mundos o interpretaciones que podés extraer de la obra son casi infinitos.

—El planteo parece cercano a la idea de obra abierta que teorizó Umberto Eco, muy amigo de Berio, por cierto. El modo de entrar y salir de las escenas, como un teatro dentro del teatro, ayuda a eludir una linealidad en el relato, ¿no es cierto?

—Sí, esa idea de entrar y salir es propia del personaje de Próspero. Está como en una especie de nebulosa, entre la realidad y la

ilusión. Incluso en el texto de Calvino también está todo el tiempo dando vueltas la cuestión de si lo que ocurre es parte de una ilusión o no. En la música, ese ir y venir entre lo real y lo ilusorio está presente en el tratamiento de la orquesta: funciona como una especie de sombra o eco de las voces.

—¿La línea vocal es más bien convencional?

—En cierta manera, sí, dentro del lenguaje musical después de los años cincuenta. Tiene mucho lirismo. No hay nada extraño.

—¿Hay coro?

—Sí, el tratamiento del coro, de la orquesta, de los solistas, es como una especie de gran unidad. El tratamiento de la voz hablada y de la voz cantada es muy propio de la música de Berio en general.

—¿La intertextualidad se refleja en la música? ¿Hay citas estilísticas y tiende a ser homogénea?

—Hay un elemento común entre la música y el texto que es la economía de materiales.

BÁSICO

PABLO DRUKER

BUENOS AIRES. DIRECTOR DE ORQUESTA

Estudió piano con Beatriz Tabares y Antonio De Raco, composición con Santiago Santero y Gerardo Gandini y dirección orquestal con Mario Benzecry. Posteriormente continuó su formación en Alemania. Actuó al frente de orquestas y ensambles alrededor del mundo. Desde 2017 se desempeña como director de la Orquesta Estable del Teatro Argentino de La Plata.

SHAKESPEARE Y CALVINO

De exilios y monarcas

POR ALFREDO GRIECO Y BAVIO

Con hacendosos monarcas en pleno ejercicio de sus poderes terrenales empieza la literatura occidental. Al fin del moderno siglo XX que tanto hizo para que el pueblo figure como titular del monopolio del poder, algunos reyes siguen ahí. Sobre todo, en artes y géneros antiguos, como la tragedia, la fábula o la ópera. *Un re in ascolto*, con libreto de Italo Calvino y composición de Luciano Berio, no es la excepción.

Estrenada en 1984, esta colaboración entre uno de los más famosos escritores y uno de los mayores músicos italianos narra la historia de un rey paranoico que, inmóvil en su trono, percibe y analiza todo lo que sucede a su alrededor a través de la escucha. *La Tempestad* es una referencia central y también la lectura y comentario de este postrero, melancólico y alegórico drama final americano de William Shakespeare, por el poeta W.H. Auden en *El mar y el espejo*. Fue a salvo de las bombas alemanas del Tercer Reich, ya en los Estados Unidos, donde escribió Auden su meditación americana sobre su pacífico rey en el exilio, e

imaginó su posible destino mientras especulaba sobre el suyo.

Escuchar, aprender, atender, tomar nota son verbos o giros verbales que se asocian menos con los reyes que oír o hablar y mucho menos que dictar, ordenar, enseñar o desatender. Pero esto es lo que hace —o lo que muestra que hace, que no es lo mismo— el monarca de Berio. Deliberada, expresamente, Calvino dejó indicado que en el título, el texto y la propia expresión in *ascolto* (el escritor italiano finalmente editó su cuento con el mismo nombre), hacer valer la gama de significaciones yuxtapuestas y contrapuestas de la escucha (italiano *ascolto*, francés *écouter*) que había discriminado en *El acto de escuchar* Roland Barthes, muerto pocos años antes del estreno de esta ópera en la austriaca Salzburgo, cuna de Mozart.

Un re in ascolto cuenta sobre un monarca escuchando, a la escucha, a la expectativa, atendiendo, tal vez aprendiendo, siempre registrando, evaluando, desechando. Poco y nada que ver, entonces, con otras obras de las monarquías escenificadas por el siglo XX. Nada con la versión humorística, patética, grotesca de Alfred Jarry y del *Ubu rey* anterior a la Primera Guerra Mundial. O con *El rey está loco* de la segunda posguerra europea. Pero tampoco con las obras de tan inaudables seriedad como apuesta por el destino final y fatal de silencio como *El rey se muere*, de Eugène Ionesco, o las piezas teatrales sobre monarcas en espasmo y agonía de Samuel Beckett.

GUILLERMO GENITTI/PRENSA TEATRO ARGENTINO



Druker en un ensayo junto a Víctor Torres, el tenor protagonista de esta puesta en escena.

Se puede hacer un glosario con las palabras que aparecen en el libreto. Son muy pocas y todo es muy resumido. No sólo Calvino, los tres textos están dando vueltas sobre lo mismo: lo utópico, el deseo. Y, en un punto, en la música hay algo de eso también. En algunos números Berio trabaja casi sobre dos sonidos.

—¿Podrías contar cómo es el lenguaje musical de Berio en esta obra?

—En general, la armonía es uno de los aspectos más extraordinarios de su música. Su genialidad se ve en el tratamiento armónico y en el manejo de la instrumentación. En uno de los últimos concertatos, hacia el final, se escucha una obra maestra: desde el punto de vista de la sonoridad, el color, el tratamiento de las voces, lo que pasa con el coro. La convivencia de todos los personajes con el coro es extraordinaria. La primera vez que tuve contacto con la obra, escuché ese número y fue maravilloso.

—El rey no ve las acciones de los otros personajes sino que los escucha. Y ejerce el control a través de lo que oye. ¿Cómo tematiza la obra la cuestión de la escucha?

—El rey está en su reino y sabe que en deter-

minado momento suceden ciertas acciones, pero cuando no reconoce la rutina se activa su paranoia. Eso aparece sonorizado a través de algunos elementos extra musicales. La escucha en el texto de Calvino es una metáfora, en tal caso, de una escucha interior: el deseo de ir hacia un lugar y la existencia de una voz que lo censura. Después aparece la voz de una cantante que el rey escucha fuera de los límites de su reino. Se siente cautivado y, a partir de ahí, organiza audiciones para encontrarla, pero se interroga si tiene sentido esa búsqueda porque esas voces nunca van a poder competir con el recuerdo de la voz en su memoria, que es una especie de utopía.

—¿Cómo es tu experiencia con la escucha?

—A veces nos dejamos gobernar por esa voz interna, por cierto temor a dejar que las cosas ocurran. Estamos tomados por la cultura y la historia; la utopía sería despojarse de todo y sentarse a escuchar.

—En algún punto, la escucha es donde menos regulaciones hay.

—Exacto. No se puede evitar la escucha. Se puede cerrar la boca, los ojos, pero no las orejas.